

LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJAS
ZINĀTNISKĀS PĒTNIECĪBAS CENTRS

KULTŪRAS KRUSTPUNKTI

Zinātnisko rakstu krājums

8



Latvijas Kultūras akadēmija
Rīga 2015

UDK 00+304(082)

Ku 354

Izdots ar Valsts Kultūrkapitāla fonda atbalstu.



Visi raksti ir zinātniski recenzēti.

Atbildīgā redaktore

Dr.art. Inga Pērkone-Redoviča

Sastādītājas

Dr.art. Inga Pērkone-Redoviča

Bc.art. Agnese Treimane

Redakcijas kolēģija

Dr.sc.soc. Anda Laķe

Dr.art. Rūta Muktupāvela

Dr.art. Inga Pērkone-Redoviča

PhD Rita Repšiene

PhD Hannu Saha

Dr.hist., Dr.habil.art. Juris Urtāns

PhD Kristers Vesterdāls

Tulkotājas

Dr.philol. Anita Načisčione

Dr.paed. Ilze Norvele

Dr.art. Elīna Veinberga

Mākslinieks

Rihards Delves

ISSN 1691-3019

SATURS

Inga Pērkone, Māra Ķimele. Ievadvārdi / Introduction.....	7
Daina Tetters. The Semantic Peculiarities of the Entrance of Leftism on the Stage of History	11
Susan Ingram. Anna/Asja Lācis and the Multilinguality of the Other.....	24
Ojārs Stepens. Kreisuma izpausmes Latvijā nacistu okupācijas laikā: 1941–1945	38
Haralds Matulis. Kreisās idejas mūsdienu Latvijā	45
Liena Galēja. The Leftism Ideology or Nostalgia for the Socialist Past? Searching for <i>lieux de mémoire</i> in the Post-Soviet Cultural Spaces.....	53
Beata Paškevica. Anna (Asja) Lācis kultūru un ideoloģiju krustpunktā.....	63
Beata Paškevica. Annas (Asjas) Lācis loma Valtera Benjamina filozofiskās domas ģenēzē.....	70
Martin Mittelmeier. Asja Lācis in Neapel. Wie das Konzept der Porosität den Stil der Texte Walter Benjamins und Theodor W. Adornos beeinflusst.....	79
Martins Mittelmeiers. Asja Lācis Neapolē. Kā porainības koncepts ietekmēja Valtera Benjamina un Teodora V. Adorno tekstu stilu. Tulkojusi Mudīte Smiltēna.....	86
Jānis Taurens. Neapoles pasāžas.....	93
Līga Ulberte. Bernharda Raiha radošā darbība Latvijā: 1951–1972	100
Rita Lūriņa. Annas Lācis darbība Latvijā 20. gadsimta 20. gados. Ekspressionisma žests	107
Silvija Geikina. Kreisuma idejas Jaunatnes teātra interpretācijā. 20. gadsimta četrdesmitie – piecdesmitie gadi	115
Joanna Crawley. Anna Lācis Among the Creators of the Ideological Children's Theatre.....	123
Eugenia Casini Ropa. The Perception of Asja Lācis in Italy: Impact on Theatre, Education, and Politics. Translated by Līva Sniķe.....	132

Ligia Cortez, Jorge de Almeida. The Relevance of Asja Lācis's Kindertheater today: A Brazilian Perspective.....	139
Zane Krecberga. Politiskais aktīvisms kā teātra forma.....	146
Krista Burāne. Politiski dokumenti Latvijas laikmetīgajā mākslā	153
Pēteris Krilovs. Latviešu kreisie mākslinieki, boļševisma manifestācija un Ļebjadkina poēzija	162
Stella Peļše. Proletāriskās mākslas aprises starpkaru posma Latvijas kreisajā periodikā	168
Natalja Jevsejeva. Latvijas modernisms un kreisuma idejas. Mākslinieku Romana Sutas un Aleksandras Beļcovas piemērs.....	179
Kārlis Vērdiņš. Kreisie uzskati un nenormatīvā seksualitāte Latvijā 20. gadsimta sākumā	187
Līvija Baumane. Zemgaliešu Birutas revolucionārā dzeja.....	197
Zane Šiliņa. Individīda un <i>masas</i> attiecību traktējums Raiņa lugu radāmajās domās	207
Silvija Radzobe. Vai Čaks (sirdī) bija komunisti?.....	218
Ieva Kalniņa. Literārā "Trauksmes" grupa un konstruktīvisms.....	235
Jūlija Dibovska. Dažas rietumu marksistu idejas, Alberta Bela proza un literārais kinematogrāfiskums	246

IEVADVĀRDI

Latvijas Kultūras akadēmijas zinātnisko rakstu krājuma “**Kultūras Krustpunkti**” 8. laidiens veltīts akadēmijas rīkotajā starptautiskajā zinātniskajā konferencē “**Kreisuma ideja kultūrā. Parole – Asja**” (Rīga, 2015. gada 6.–7. marts) izskanējušajām un gūtajām atziņām, krājuma pamatā – raksti, kas tapuši pēc konferencē nolasītajiem referātiem un diskusijām.

Asja ir teātra režisore **Anna Lācis** (1891–1979), pasaulē plašāk pazīstama kā **Asja Lācis** – fascinējoša personība, spilgts piemērs tam, kā kreisuma idejas ietekmējušas cilvēku personiskās un radošās biogrāfijas.

Teksti sakārtoti vairākās nosacītās tematiskās grupās, kas veido ciešus savstarpējus krustpunktus: pētījumi par kreisuma ideoloģiju vēsturiskā un mūsdienu kontekstā; pētījumi par Annas Lācis dzīvi un daiļradi, kā arī par režisores idejām teātrī un šo ideju pieņemšanu pasaulē; pētījumi par izcilām personībām, ar kurām Anna Lācis saistīta; pētījumi par teātri, vizuālo mākslu un literatūru politiskā diskursā.

Raksti krājumā publicēti latviešu vai angļu valodā, atbilstoši tam, kā rakstu iesniedzis autors,¹ kopsavilkumi rakstu beigās pieejami atgriezeniskā kārtībā: angļu vai latviešu valodā, sniedzot īsu ieskatu rakstu tematikā. Esam centušies veidot krājumam vienotu noformējuma stilu, tomēr vietām personu vārdu rakstība vai noteiktu jēdzienu lietojums ir atšķirīgs, saistīts vai nu ar autora koncepciju, vai pētniecisko tradīciju, kuru autors pārstāv. (Par tulkojuma un interpretācijas problēmām multikulturālā vidē, reflektējot arī akadēmijas konferencē gūto pieredzi, savā pētījumā raksta Sūzena Ingrema.)

Ar lielu prieku un īpašu pateicību *Dr. Sūzenai Ingremai* varam paziņot, ka Latvijas Kultūras akadēmijas konferencē “Kreisuma ideja kultūrā. Parole – Asja” būs vērā ņemams turpinājums: sekcija “Kreisums un mīla: Annas Lācis latviskā mantojuma valodas” Starptautiskās komparatīvās literatūras asociācijas 21. pasaules kongresā 2016. gadā Vīnē.

Inga Pērkone-Redoviča,

Dr.art., Latvijas Kultūras akadēmija

¹ Divi izņēmuma gadījumi norādīti satura rādītājā un tekstā.

Asja Lācis, sieviete, kas ietekmēja ievērojamā 20. gadsimta domātāja Valtera Benjamina dzīvi, ir mana vecmāmiņa. Tagad, kad viņu dzīves ir pārskatāmas no sākuma līdz pat noslēgumam, kad esam piedzīvojuši Hitlera un Staļina impēriju sabrukumu, rodas jautājums – vai izkāpināti socializētai, pat politizētai radošo cilvēku darbībai bija jēga? Toreizējās kreisās idejas šķiet mulķīgi naivas un pats kreisuma jēdziens bieži tiek uztverts negatīvi.

Tomēr, iespējams, tādēļ, ka Asja ir mana vecmāmiņa, un arī tādēļ, ka viņas mazo pēdiņu nospiedumi uz visiem laikiem ir palikuši Valtera Benjamina darbos, man neliek miera jautājums – kādēļ tieši Asja? Cik jaudīgu impulsu un pāatrinājumu Benjamina domai deva Asjas kvēle un apsēstība ar kreisumu? Kas būtu Benjamins bez Asjas? Kas būtu mēs bez viņiem? Brīžiem, sastopoties ar dzīvo cilvēku augstprātību attiecībā pret mirušajiem ģēnijiem, mani pārņem dīvains aizkustinājums un pateicības jūtas pret šiem nepareizajiem... Pārņem spēcīga vēlēšanās spēt novērtēt viņu ieguldījumu mokošajā cilvēces ceļā uz sevis apzināšanos.

Māra Ķimele, teātra režisore,
Latvijas Kultūras akadēmijas profesore

INTRODUCTION

The collection of research articles “**Culture Crossroads**”, **Issue No. 8** is dedicated to the international research conference organised by the Latvian Academy of Culture “**Leftist Ideas in Culture. The Password – Asja**” (held in Riga on 6–7 March 2015) and the ideas and insights gained at the conference. The proceedings consist of articles, based on the papers and discussions delivered at the conference.

Asja is the theatre director **Anna Lācis** (1891–1979), more widely known in the world as **Asja Lācis** – a fascinating personality, a vivid example how leftist ideas have influenced people’s personal and creative biographies.

The texts are arranged in several thematic groups that form a close network of intersecting approaches: research on leftism ideology in a historical and modern context; research on Anna Lācis’s life and creative work, as well as her ideas in the theatre and the reception of these ideas in the world; research on outstanding personalities to whom Anna Lācis has been related; research on the theatre, visual arts and literature in a political discourse.



Anna Lācis. Alises Iljinas foto.

The proceedings are published both in Latvian and English according to the original language provided by the author²; summaries are provided at the end of the article in a changed sequence: in English or in Latvian, providing a brief insight into the article. We have attempted to provide a unified style for the proceedings; however, in some places proper names or particular terms may differ: this is related to the author's conception or the research tradition represented by the author. (For instance, Susan Ingram writes about the issues of translation and interpretation in a multicultural society, including reflections on the experience gained at the Academy conference.)

It is with great pleasure and sincere gratitude to Dr. Susan Ingram that we can announce that the conference of the Latvian Academy of Culture "Leftist Ideas in Culture. The Password – Asja" will have a notable sequel: the section "Leftism and Love: The Languages of Anna Lacis's Latvian Legacy" at the 21st World Congress of the International Comparative Literature Association in Vienna in 2016.

Inga Pērkone-Redoviča,

Dr.art., the Latvian Academy of Culture

² The two exceptions are mentioned in the table of contents and the text.

Asja Lācis, a woman who influenced the life of the remarkable thinker of the 20th century – Walter Benjamin, is my grandmother. Now when their lives are under review from the beginning till the end, when we have lived through the collapse of Hitler's and Stalin's empires, a question arises: whether intensely socialised, even politicised activity of creative people has any sense. Leftist ideas of those times seem foolishly naïve, and the very concept of leftism is often perceived negatively.

However, probably because of the fact that Asja is my grandmother and also because her little footprints forever remain in the works of Walter Benjamin, I cannot stop asking – why exactly Asja? How powerful an impulse and acceleration has Asja's ardour and obsession with leftism given to Benjamin's thought? Who would Benjamin be without Asja? Who would we be without them? Sometimes when I meet with the arrogance of the living people towards dead geniuses, I am overwhelmed by a strange feeling of being moved and that of gratitude towards these wrong people. I have a strong desire to be able to appreciate their contribution to the poignant road of the humankind towards self-awareness.

Māra Kīmele, theatre director,
professor of the Latvian Academy of Culture

Daina Teters, *Dr.phil.*, Latvijas Kultūras akadēmija

THE SEMANTIC PECULIARITIES OF THE ENTRANCE OF LEFTISM ON THE STAGE OF HISTORY

The emergence of leftism, or rather the bipolar union of the right and the left, on the stage of history is primarily associated with the political context even though it is not quite clear when this division started.

According to the generally acknowledged version, the origin of this pair of notions is rooted in the seating arrangements of the French National Assembly in 1789: the deputies advocating the radical ideals of the French Revolution based on the values of equality, fraternity, labour, non-compliance and progress sat to the left of the president's chair, while the members sharing more conservative ideals based on the values of authority, national identity, order and security – to the right. However, it was not a mere historical coincidence since in the relatively absolute European value space, the right-wing position has always been associated with a more “honourable” and “right” place, while the left-wing opposition – with a more marginal and unpredictable position, even if it has not been regarded as something worse.

Even nowadays, the power of this bias makes the politicians claiming this position modestly clothe their leftism in poeticisms disguising it [*Diccionario UNESCO de ciencias sociales* 1987:1182], as can be observed in the case of the Latvian “Concordance” party.

After the right-left division (*le clivage droit-gauche*) or the division into the Right – the right side (*Une Droite*) and the Left – the left side (*Une Gauche*) established at the National Assembly, these terms transformed after some time not only into a vast political field covering a broad range of diverse ideas with a considerable metaphorical potential, but also into an ambiguous political spectrum where the borders between the left and the right cannot be easily determined.

This broad political spectrum still feeds the belief that all the wisdom is hidden somewhere between these wings (*right-wing/left-wing politics*) or at least in some of these right-wing or left-wing groups, and, consequently, all contemporary issues can be resolved within this framework. Unfortunately, the fact that the left-

wing and right-wing politics tend to be a matter of belief and unsubstantiated hope rather than knowledge is bound to be understood at a later point in time. In other words, in contemporary politics, it is not easy to distinguish between the consistent left and the consistent right, which makes this old instrument of labelling the political spectrum rather ineffective. Due to this reason, it might be worth considering whether the left and the right are still useful umbrella terms, or whether it is time to consider a new modelling of the world.

However, since the politics and troubles of the 21st century are not the objective of this article, let us turn to the previous century, where ideas, philosophy and political positions were more focused, and where leftism and rightism were easily recognisable.

In the 20th century, *leftism* appeared in a verbally explicit way and in several political “thickenings”: at the beginning of the 20th century, in the period of the 1930s and 1940s, in the 1950s and 1960s, and later as well. At the beginning of the 20th century, the relatively affluent generation of educated European intellectuals tended to have leftist views and were overwhelmed by their ideals. When these were transformed into political realities, the loss of ideas considerably changed the features of leftism.

In the late 19th century and the early 20th century, if we disregard “fighting on several avant-garde fronts”, like Lenin, or leftist martyrdom, like Antonio Gramsci, the leftists were more focused on the compensation for the material loss incurred by a certain part of the society as a result of social inequality. The leftists advocated the redistribution of economic benefits reaped from the industrial revolution and the accessibility of welfare for the working class. Considerable elements of populism could be traced in the orientation towards the “ill-treated” class, which, naturally, accelerated the spread of left-wing ideas in these social circles; in contrast, the left-wing ideas of the 1920s and 1930s circulated among intellectuals and lived at a much higher philosophical level. In the West, they were still popular in the second half of the 20th century despite the fact that embodied in “real communism”, the ideas of leftism had discredited themselves. Nevertheless, they retained an inexplicable force of attraction in the Western world.

Despite the diverse content and different ideational fillings of leftism, generally they share one emotional colouring: a focus on struggle, movement and unity. The *leftist* revolutionary activism has not disappeared in the 21st century as well, often endangering the established or an imagined European order.

What determines these somewhat unexpected connotations of *leftism*, and what is the “biography” of this actor of the stage of contemporary history? Finally, how does this kind of actor come about?

As it can be imagined, *leftism*, just like its counterpart *rightism*, did not appear in a semantically empty place, and the complex process of the formation of its meanings was neither unambiguous nor logically consistent. Clearly, at the early stages of their life, they could not be notions referring to the political field, which they so confidently inhabit today.

In the unconscious political language games, such security can only be guaranteed by stability in a particular theoretical construction which was once formed as a credible structure, thus undisputed in the legitimacy of its usage.

Turning to the earliest available ideas concerning the notions *the right side*, *the left side*, *to the right*, *to the left*, *the left* and *the right*, they can be observed in such conceptualisations of man and the world where at first glance “right” and “left” primarily refer to hands and the functionality of the body.

The physically similar two arms and hands and two legs belonging to one body first suggest the idea of a closed corporeal whole – both arms and both legs – or the right hand and the left hand, or the right leg and the left leg which are expressed as a comparison of differences and the uniting conjunction at the same time.

However, any movement of the body shows their contrastive functionality:³ the extremities are not only attached to the body, but also carry the body transferring its weight and maintaining its balance. In other words, arms and legs, leading their different “lives”, keep the body in balance and create the illusion of an effortlessly moving point. They are autonomous to a certain extent – each arm and each leg is asymmetrical in time-space. Apparently, they originally had different semantic motivatability as well.

Usually, the right hand is stronger; thus, it is the privileged one, while the left hand is weaker, somehow bent to the body. Simplistically, it can be linked with the predominance of right-handers in the world and the prioritisation of this side. On the other hand, the heart – the most valuable and also the most vulnerable part of the body, which has always been especially protected – is located in the left side of the body [Shipley 1945:115]. This is a simplistic explanation of the reason why, as we will see later, the notion *left* has been associated with weakness and a certain bentness.

However, the ancient modelling of the human being and the world has been constructed using more complicated analogies based on a more complex metaphorical schematicism than that in the aforementioned examples! Sometimes, there can even be observed certain contradictions. What are the terms used to describe the sides of the body, and are their meanings always unambiguous?

³ Arms and legs perform complimentary functions; for instance, in order to move forward, one leg stands, supports, while the other one makes a step forward; in contrast, in order to write, one hand holds a writing instrument, while the other one draws a line, etc.

Two aspects are worth mentioning here:

- In the Latin language, the right hand has two mutually exclusive explanations – it brings both good and bad luck;
- The right hand, however, is described as being distinctly straight, aiming at something, while the left hand – as bent.

The aforementioned circumstances indicate that the functionality of the sides of the body is apparently determined not only by their relations to the body, but also by other external factors.

In other words, in the ancient conceptions of the world or in the elementary conceptual ordering practices in the cultural space of the Western world, focused on organisation, there existed two interconnected types of modelling: the human being as an entirety and the world as a contra-positioned entirety, or the world as a system of images.

These are two separate identities that are articulated against each other. The human being claims to be part of the entity bigger than themselves or, to be more exact, to have a structural similarity with it and, at the same time, to be an independent entity contrasted with the world – an independent world in some respect. Later, this will easily lead to the inflation of the notion *world* and the appearance of metaphors like *my inner world*, *the whole world vanishes along with each human being*, *the Western world*, *the criminal world*, *the woman's world*, *the world of art and science*, etc.

In the conceptions mentioned above, the world is modelled as a spatial entity visible in its unity or as an abstraction condensed in a geometric figure, and it is conceivable, i.e., that can be put in front, that is located in the front.⁴ What exactly was in the front gave new meanings to the right side and the left side.

What is in the front is built on a horizontal axis whose centre is the human eye representing the body, which makes it possible to see the world, organised symmetrically against it. The horizontal axis makes it possible to fix the movement of other bodies and attribute it to abstract phenomena, too.⁵

Admittedly, the Greeks also associated the left side with something “beloved” or “pleasant”, but these were euphemisms which implied something not to be shown or told publicly.

⁴ Which was later articulated in the German philosophical tradition as *vorstellbar* – conceivable or literally: what can be put in front, *Vorstellung* – conception or literally: putting in the front.

⁵ For example, a copy of the vision of movement can be seen in the direction of reading and writing from the left to the right side, a similar conception of the succession of time, causality, etc.

If the world was an image to a large extent, the human being looking at it was conceptualised as follows:

- 1) a self-sufficient, immobile initial point where the permitted bodily position is strong and stable; the bearing is on both legs, while the forbidden bodily positions are those of creeping characteristic of reptiles or being down on one's knees, which excludes the possibility of movement. Both positions described above still have a negative connotation;⁶
- 2) a position with two dominant axes – the sagittal axis (front/back) and the lateral axis (right/left). With regard to the sagittal plane, an essential position is the one a person sees, i.e., the front. It is the person who determines where the front is; and the movement forward starts from him – step by step.⁷

The lateral axis is responsible for two functionally different sides combined in one entity (right/left);

- 3) the whole or unity that divides or, in other words, encompasses the multitude which in all ancient conceptions was represented by the number represented today by “2”. It is the diversity incorporated in one whole. In case this diversity has to be “disconnected”, and unity needs to be seen again, it is encompassed in the notion “both”;⁸
- 4) the whole that is divided into functionally different sides with regard to the division of forces.⁹ Each of them is a half of the body, without which it is a non-whole and generally a non-body. One side is constituted by the right, whose semantic fields encompass something strong, straight, unbent, pointing forward and towards the world order located in the front, while the other – by the left, whose semantic fields comprise something slanting, crooked, bent, weak and located in the back¹⁰ (see Fig. 1a).

⁶ Negative meanings have been preserved until nowadays; for instance, somebody *creeps* up to somebody or somebody is brought *on his knees*, or somebody *crawls* to somebody.

⁷ In the Greek language, the corresponding equivalent is the word *prokopē*, which denotes the action of walking [Бейсман 1991 (1899): 1059], in the Latin language, the word *gradus* has a similar, but not identical meaning [Veitmane et al. 1955:383]; in the Latvian language, this activity is embodied in the expression *dari palēnām* (*do it slowly*), *pamazītiņām* (*little by little*) – *solī pa solīm* (*step by step*).

⁸ For instance, look with both eyes, keep in both hands, in is acceptable in both ways, etc.

⁹ A side refers both to the orientation of the body and the process of thinking connected with it – *on one side, on the other side*; (Latvian) *no vienas puses skatoties ir tā, no otras – pavisam otrādi* (*on the one hand... , while on the other hand...*), (German) *einerseits/andererseits aber*.

¹⁰ In this respect, the etymological relationships of the Latvian words *krievi* (*Russians*) and *kreisā* (*left*), *saliektā* (*bent*), *šķībā* (*slanting*) present interest. [Mīlenbahs 1925–1927:284–285, 270].

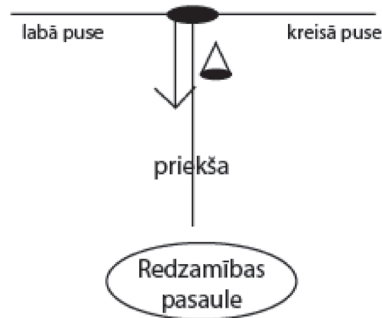


Figure 1a. Early modelling of the body and the world.

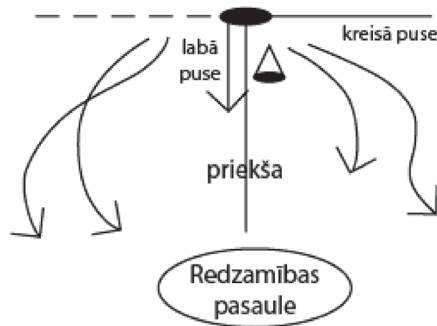


Figure 1b. The modifications of meanings in the early model of the body and the world.

Since the right side of the lateral plane thickens metaphorically, merging with the sagittal plane with regard to its meanings, the right flank of the body, as it were, turns into the front.¹¹

The left is what is responsible for the flanks and not only for the left side, but also for the sideways and sides in general (see Fig. 1b);

- 5) the one that has ways in front of what makes everything straight and good – speech, language, thinking, day. This is the place where the truth is born; i.e., it possesses indexical qualities,¹² whereas the left side supervises

¹¹ Today it is verbalised as the Latvian *priekšroka* (preference), *priekšrocības* (advantages) and the German *Vorhand*, *Vorteil*.

¹² Which is widely used in the expressions such as *Jums ir taisnība*, *Sie haben recht*, *you are right*, *go straight ahead* (if the space is imagined in tandem, not in a mirror), *lai laba diena* (Have a nice day!) (which is “coming” since a person seems to see the future in front of himself/herself), *straight speech*, *a straight person*, *straight language*.

sideways, like in the Latvian song – *solis pa kreisi, atkal jau greizi (take a step to the left, and its wrong again)*.¹³

It can be said that the aforementioned entity is constructed asymmetrically: the right side on the lateral axis can be replaced by the front on the sagittal axis; it is responsible for some fixed norm, value and quality, justice, something good and straight, etc. In other words, the right hand, the right eye, the right side replaces the man and represents him as a whole,^{14,15} thus making it possible to designate him by 1. Thus, a person can be replaced by one eye and one hand.

In spite of its inferior role in this structure,¹⁶ the left is an integral part of the conceptualisation of the human being as a whole: the left accounts for our alternativity, versatility, for the strategies of finding a way out, which require lateral thinking, the ability of evasion, the ability to escape from a seeming deadlock. It can be said that the left is people's "spare battery".¹⁷

Starting from the Renaissance, the period of replacing notions or redefining them began in France, which is particularly interesting within the context of the theme of the present article. The bipolar pair left/right experienced replacement of notions, however, it did not happen simultaneously. Transformations started with the left: in the 15th/16th century, the Old French *senestre* (which had originated from the Latin *sinister* - unhappy, suggestive of evil, dreary) was replaced by *gauche*, which is used in the literary and political language today; its direct meaning is

¹³ The expressions referring to illegal or immoral behaviour are Latvian *kreisie gājieni* (crooked moves), *kreisie darījumi* (dishonest dealings), *sānsoli* (infidelity) or *bailes izkāpt no rīta ar kreiso kāju no gultas* (the fear of getting out of bed on the wrong side), etc.

¹⁴ In other words, right in both ways.

¹⁵ But the benefit of the right should not be regarded as absolute; for instance, if a person has two right hands, he is ambidextrous, which increases his abilities; at the same time, it makes him double-faced – morally unstable.

¹⁶ With the meanings bad news, weakness, feebleness, bentness, lack of straightness and unpermitted strategies related to it, which are widely represented in the metaphors mentioned above – *kreisie gājieni*, *sānsoli*, *kreisie darījumi*, etc.

¹⁷ This concept concerning the left and the right dominating in the West is not an absolute initial position equally understandable to everyone at all times; the bipolarity of the left and the right is not self-evident.

For instance, the system that was once accepted in China was distinctly relative, where the right and the left were also related to the body, even in a more specific way than in the West; however, the right and the left were not characterised by their energy or power capacity (weak/strong), and their meanings were not determined by the body as an immobile initial point, but rather by its relationships in the world. It means that the right and the left changed their meanings depending on the point where the view was fixed, the point at which it was directed as well as the organization of the environment in relation to it. In other words, the hand and the side of the body was neither strong nor weak, neither straight nor bent; it acquired meaning depending on the relationships the body was involved in situationally [Eberhard 1983:162].

slanting, but since it had originated from the verb *guenchir* with the primary meaning “to choose a round-about way”, which was transformed into a more modern form *gauchir* – “to digress from the straight line”, also in a moral or intellectual way, movement, mobility, activity and the strategies of finding a way started dominating in leftism.

When the redefinition of the left was complete, it was followed by the redefinition of the right – the Old French *destre*, which had originated from the Latin *dexter* – skilful, nimble, was replaced by *droit* accepted today, choosing the Latin word *directus* – straight, direct.¹⁸ As a result, in the designations concerning the right side and the right, there appeared connotations referring to a straight road, certain norms and rights. One of the related words that appeared in this context is *adresse* – a definite progression towards a definite aim. To a large extent, these changes account for the differences in the statements of the truth in various European languages. In Romanic languages, apparently under the influence of the Enlightenment, the truth is stated by means of “reason”,¹⁹ while spatial semantic associations remain in other languages.²⁰

The subsequent changes were brought about by a period where the social and political reality had changed, and it reconstructed both the world and the human being as well as relationships between them. It required an easily recognisable, familiar and yet a new conceptual apparatus.

At the end of the 17th century and in the 18th century, on the one hand, the existing networks of Indo-European meanings were preserved; on the other hand, new metaphors were added to them, and the initial positions of the constructions were redefined. The former concerns the metaphor of an organism, which was actualised at the time; it was borrowed from the vocabulary of medieval medicine-natural science-theology-politics²¹ and modernised in accordance with the mechanistic ideals of the early modern period. The most prominent representatives of the mechanistic metaphor were René Descartes and Isaac Newton, whose favourite version of it was the mechanism of a clock. Descartes offered the theory of the body of living nature whose movement is determined only by internal forces, i.e., it is self-moving, while Harvey mechanized the system of the movement of blood in the human organism.

¹⁸ See the corresponding entries in Grandsaignes d’Hauterive 1947 and Gougenheim 2008:240–242.

¹⁹ For instance, French *vous avez raison*, Spanish *tiene razón*, Catalan *tens raó*.

²⁰ For instance, Latvian *Tev taisnība* (*You are right*), German *Du hast recht* (or another explanatory metaphor: *Du liegst richtig* – literally: *you are (lying) in the right position*).

²¹ This can be observed in frozen metaphors, e. g., *corpus ecclesiae*, *corpus mysticum Christi* [I Kor. 12.4 (p. 1158), Eph. 1.22 (p. 1178)].

In the 18th century, the idea of an organism, used indirectly as a metaphor or an analogy, became very useful in the social and political vocabulary, where the idea of the body was universalised. Political formations began to be understood using the analogies of the body and organism: since then we have inherited the multitude of *organisations*, which is a process term and is literally understood as “corporeation”, with its constituent *members*, which in Latvian *locekļi* and in German *Glieder* also means “limbs”; since then we know who is the head, and that systems can be found everywhere; starting from the 17th century, when states began to consolidate in definite territories attached to them, the states were perceived as corporeal individualities, which were immediately anthropomorphised and now *act according to their interests, maintain friendly or hostile relationships*, are ruled by a *head of state*, etc. Nature also became dependent on political meanings: reason started to *rule* over blind drives.

What changes underpinned the creation of the new vocabulary?

The early modern period, particularly the 18th century – mainly around the time of the French Revolution – was characterised by the emergence of a new historical thinking, which required a new historical reality, which had to be visible again, and which was in the front again, now in a more specific form: the historical, political world is the modelling of “we”; it requires being-present. Consequently, the new modelling of the world is not the atemporal motionless picture favoured by the Greeks, but rather a performance showing a sequence of events with a lot of different characters and the world appropriate for this team of performers – the stage.

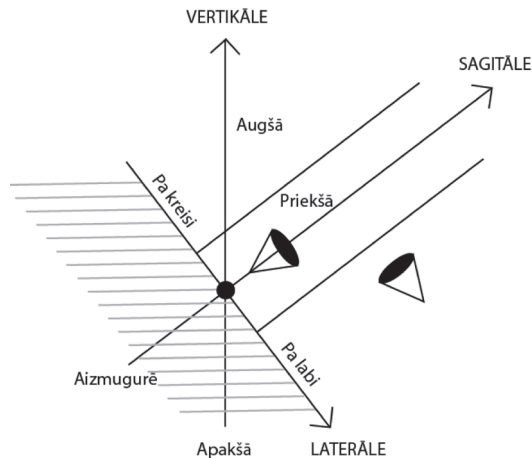


Figure 2. The world as the stage of history.²²

²² The aforementioned model was used and explained in detail in another context and article [Teters 2005:204].

After Christian unity had collapsed and the end of the world, the defining point for the interior of time, had disintegrated, the future remained empty. The 18th century, which worshipped reason, produced ideas about what ideals should be delegated to it, what subjects have the right to long for them, and how to get there (see Fig. 2).

Thus, the model of the world merged with the model of the human being; it was a place for this being to inhabit.²³ At the same time, this process could be observed from aside: in the modern world, which provides opportunities for self-distancing from it, one can be a spectator and a player simultaneously.

This new formation – the newly created stage of history – had its own consistencies too:

Various actors of history dressed in metaphors of the collective body appeared on the stage of history – new units capable of self-organisation which acted as the subjects of history: the common arena unified the political, scientific and artistic avant-garde [Teters 2014:197–227] as well as its other independent agents – such transpersonal subjects of activity condensed in collective singulars as *revolution*, *progress*, *history*, *people*, etc. All political subjects marched forward as one body where some pure ideal of the future constructed by rational means awaited them; namely, the movement was not determined by the starting position, as we observed it before, but by some promise of the realm of happiness on the horizon of the future.

The stage of history has its own complex architecture: it is vertically oriented; there are the most qualified upper layers as well as the middle and the lower layers on it, such human categories as *Man*, *super-man*, *sub-man* and *non-man*, into which anyone can freely classify any human being. However, the only bodily movement permitted along the sagittal axis is marching forward, which this time is determined by the aim rather than a starting position. As to the lateral axis, where the political bi-polarisation appeared starting from the period of the French Revolution with the right – left division, the omnipresent moment of conflict has remained with increasing emphases like *ultra-*, *extra-* and *far-* right or left. It has several new aspects:

- apart from walking, there appears a new bodily position – sitting. Let us remember that being right or left was first determined by the position of sitting in relation to the president of the National Assembly;²⁴

²³ In the German language this thought is reflected in the metaphors *Weltgebäude*, *Weltbühne*.

²⁴ Which lives in the notions familiar to us: in Latvian *priekšgājējs* (*predecessor*), *priekštecis* (*forefather*) or *priekšstāvis* (*representative*) are supplemented with *priekšsēdētājs* (*chairperson*) and *priekšnieks* (*boss*), in German *Vorsitzende*, etc.

- unstable shaking is felt on the stage of history: the demand for the balance of forces appears soon.²⁵ The scales – the symbol of antique justice – also appeared in political relations starting from the 15th century, they played a particular role in the Age of Enlightenment and the period of the formation of modern states;²⁶
- the demand for balance refers both to rightists and leftists: although the right and the left cover several semantic fields, in the political lexis, the right side dominated as the reasonable one, while the left side still remained as a conflicting, oppositional and defensive flank. Marxism gave new lustre to leftism – as a way out of alienation towards new ideals of the future along newly built roads and a new actor – class – on the stage of history. The new humanism opposed to Christian humanism was one of the most exciting and inspiring ideas in the first half of the 20th century.

Finally, as could be expected, in the modern world the right and the left gained new temporal designations which can be regarded as imitations of the definitive past in order to begin new modern semantic definitions of leftism and rightism. Once again, the development of both notions was not symmetrical, and once again it was dominated by leftism: the New Left appeared sooner than the New Right, namely, at the end of the 1950s, while the New Right, trying to synchronise with the New Left – approximately in the 1980s [Outhwaite 2003:434–435].

Admittedly, nowadays both the New Left and the New Right tend to be descriptive terms that can be easily applied to political doctrines and social movements; they encompass a broad spectrum of ideas, and very often it is not possible to draw clear boundaries between them.

Nevertheless, both the right and the left have not lost the imprints of meanings obtained in the course of their long life – they accompany us every day.

²⁵ It is interesting that the word “balance” has been chosen for it, from Vulgar Latin *ballāre* – to dance, which is a more defiant technique of balancing; the body compared to walking step by step practiced in the ancient world. (Latin *ballāre* borrowed from, or related to, Ancient Greek βαλλίζω (*ballízō*), from Proto-Indo-European **bal-* “to shake, to dance” [Indo-European Lexicon.]

²⁶ The ideals of balance manifest themselves in new metaphors, such as the *balance of power* in politics, *equality*, *equal rights*, *equal worth*, etc.

Works Cited

- Apustuļa Pāvila 1. vēstule korintiešiem. *Bībele*. Rīga: Bībeles sabiedrība, b.g., 1149.–1163.
- Apustuļa Pāvila vēstules efeziešiem. *Bībele*. Rīga: Bībeles sabiedrība, b.g., 1177.–1182.
- Barnhart, Robert K. (Ed.) *Chambers Dictionary of Etymology*. Edinburgh: Chambers, 2008.
- Beauvoir, Simone de. *El pensamiento político de la derecha*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Bouissac, Paul. *Encyclopedia of Semiotics*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Buck, Carl Darling. *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. A Contribution to the History of Ideas*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1949.
- Diccionario UNESCO de ciencias sociales*. Vol. II. Barcelona: Planeta Agostini, 1987.
- Eberhard, Wolfram. *Lexikon chinesischer Symbole*. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1983.
- Gougenheim, Georges. *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*. Paris: Éditions A & J. Picard, 2008.
- Grandsaignes d'Hauterive, Robert. *Dictionnaire d'ancien français. Moyen age et renaissance*. Paris: Librairie Larousse, 1947.
- Indo-European Lexicon*. Pieejams: <http://www.utexas.edu/cola/centers/lrc/ielex/X/P1354.html>
- Laponce, Jean. *Left and Right: The Topography of Political Perceptions*. Toronto: University of Toronto Press, 1981.
- Mīlenbahs, Kārlis. *Latviešu valodas vārdnīca* (redīgējis, papildinājis un turpinājis J. Endzelīns). 2. sējums, Rīga: Kultūras fonds, 1925–1927.
- Nora, Pierre, Kritzman, Lawrence D. (Eds.) *Realms of Memory: Conflicts and Divisions*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Outhwaite, William (Ed.) *The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Pokorny, Julius. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1994.
- Shipley, Joseph Twadell. *Dictionary of Word Origins*. New York: Philosophical Library, 1945.
- Teters, Daina. Lenin. Das Gestenrepertoire eines "ewig lebenden" Körpers. In: *Nöth, Winfried/Hertling, Anke (Hg.) Intervalle 9: Schriften zur Kulturforschung./Körper-Verkörperung-Entkörperung*. Kassel: Kassel University Press, 2005, 197–227.

- Teters, Daina. Some Peculiarities of Verbalising the Concepts of Centre and Periphery in the Strategies of the Avant-garde. In: *Bäckström, Per & Benedikt Hjartarson. Decentering the Avant-garde. (Avant-Garde Critical Studies 30)* Amsterdam&New York: Rodopi, 2014.
- Theimer, Walter. *Diccionario de política mundial*. Buenos Aires: Miguel A. Colli Editorial Bs. As., 1958.
- Veitmane, Klāra, Čerfase, Lija, Novackis, Henriks, Apinis, Aleksejs (sast.). *Latīņu–latviešu vārdnīca*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955.
- Ware, Alan. *Parties and Party Systems*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Вейсман, А. *Греческо–русский словарь*. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. Шичалина, 1991 (1899).

THE SEMANTIC PECULIARITIES OF THE ENTRANCE OF LEFTISM ON THE STAGE OF HISTORY

Abstract

The notions “the right side”, “on the right”, “the Right” and “the left side”, “on the left”, “the Left”, as well as the variations associated with them in the thinking spaces of all cultures initially indicate links to the functioning of the body and hands, establishing an aspect of their orientation and system of values. In one instance these systems may demonstrate absolute features, in another – relative; however, their common trend is assumed semantic stability. The paper outlines the formation of a new historical reality and presents modifications in the meanings of the ancient notions, which are required in its staging.

Keywords: *leftism, right-left division, politics, new left, political bi-polarisation.*

Susan Ingram, Ph.D., York University (Canada)

ANNA/ASJA LACIS AND THE MULTILINGUALITY OF THE OTHER

The study of nationally defined contexts has tended to undermine attention to multilingual realities, something that has long been a rallying cry of sociolinguists and translation studies scholars, among others [cf. Blommaert et al. 2012; Simon 2012]. While it may have become something of a truism that “there are no monolingual cities” [Simon 2012:2], it is also true that the range of multilingual realities that have existed in and beyond Europe poses challenges to nationally oriented scholarship both at the level of writing and critical practice. In terms of writing, Gramling has helpfully established monolingualism to be “an unmarked critical category, as whiteness, maleness, and heteronormativity once were” by discerning a similar aesthetics in a group of twentieth-century multilingual authors writing in dominant languages, namely, Franz Kafka, Primo Levi, Emine Sevgi Özdamar, and Orhan Pamuk, that demonstrates their common double-bind with monolingualism and how they translate their multilingual dilemma into spatial figurations [Gramling 2008]. In terms of criticism, Kuzniar’s study of Croatian-German Irena Vrkljan shows how the bilingual Vrkljan, who has lived in Berlin since 1966, composed an intriguingly bilingual oeuvre and continues to split her time between Berlin and Zagreb, has been turned, in both the Croatian and German (*Germanistik*) reception of her work, into a monolingual Croatian writer [Kuzniar 2013:262]. Even the transnational vein of German Studies, such as the work of Azade Seyhan [Seyhan 2001] and Leslie Adelson [Adelson 2005] supports the notion of a monolingual rather than a translanguaging subject, for, as Kuzniar points out, “only the dominant, official language of the written word (*Literatursprache*) bestows recognized authorship” [Kuzniar 2013:263]. Multilingualism continues to be dangerous, as the title of the 2012 edited volume *Dangerous Multilingualism: Northern Perspectives on Order, Purity and Normality* draws attention to, because it calls into question the ethnolinguistic assumption that “aligns language use and ethnic or cultural group identity in a linear and one-to-one relationship and in which the modern subject is defined as monolingual



Māra Ķimele unveiling the plaque to Walter Benjamin.
Photo: Susan Ingram.

and monocultural” [Blommaert, Leppänen and Spotti 2012:3]. Despite the fact that this view has been regularly debunked since Edward Sapir’s 1921 critique of it, the ethnolinguistic assumption continues to persist and remains a stubborn, entrenched aspect of modernity.

Anna/Asja Lacis’s multilingual memoirs draw graphic attention to the shifting language dynamics over the course of the twentieth century and issues that have arisen in the wake of the rise of global English that communication technologies have served to accelerate. That her memoirs have failed to receive the academic attention they deserve can be attributed to their crossing a number of academic and geopolitical fault lines that are underpinned by ethnolinguistic assumptions. While the politics of language relations is more pronounced in places colonized by English speakers, the complexities of which Gayatri Spivak’s translation work was done to demonstrate [Debī and Spivak 1995], they have also had an impact on the cultural and academic production in the new Europe. The “Parole – Asja / Password – Asja” conference on which this publication is based was a significant marker of these new language realities. Having attended conferences

in neighboring countries whose languages I have not studied, where the program was almost entirely in English and yet mine was one of the only papers actually given in English and all I could understand was, as the Germans say, *Bahnhof* (train station, i. e., practically nothing), the simultaneous translation that took place during the “Parole – Asja” conference and the intended bilingual nature of this volume are striking.²⁷ They are also in keeping with the anti-monolingual character of Laci’s autobiographical production, the nature of which this contribution seeks to determine by analyzing the shifting language politics of the various linguistically specific terrains with which Laci’s multilinguality has had to contend. While it might initially appear that English has simply taken the place of Russian, examination of Laci’s autobiographical oeuvre, its Latvian context, and the cultural and scholarly work it has motivated demonstrate that the situation is rather more nuanced. That nuance, it should be noted, while inherent in the situation, is a matter of method and not mere hermeneutics. Specifically, it is about trying to respect what Spivak has termed the “ethical singularity” of the text [Debī and Spivak 1995:xxiv]. Spivak has made clear that she chose to translate Devi “because she is unlike her scene” and that there are ethical implications to working with writers “who are against the current, against the mainstream” [Spivak 1993:189]. This contribution tries to determine in how far these ethics, what one might see as a multilinguality of the other, are related to the idea of leftism in culture.

Laci is by no means the only woman to have written multiple memoirs, with one of the most prolific being Catherine the Great. The versions Catherine produced “in 1756, 1762, 1771, 1791, and 1794 do differ markedly from one another, even though they tell and retell the same stretch of time”; however, they were all written in the same “swift and stylish French,” and all “stop... short of the ‘originary crime’ of her own reign, the assassination of her husband Peter III” [Greenleaf 2004: 409]. Laci, in contrast, may have “only” written three versions of her life story, but they were all written towards the end of her life, and they were all in different languages for different audiences.

The impetus for Laci’s life-writing came from abroad, namely in the person of Hildegarde Brenner, a West German literary scholar born in 1928 and still alive at the time of writing. Having in 1952 graduated from the FU Berlin with a dissertation on Hölderlin’s poetic theory and having in 1964 taken on the editorship of *Alternative*, the literary journal of the West German new left, Brenner was primed to track down the references she kept coming across to “Asja Laci”. As she

²⁷ Unfortunately, the organizers did not receive enough financing to ensure translation of all the papers so that they could be included in both English and Latvian, as was their original plan. However, the volume is still bilingual, with contributions in both English and Latvian.

notes in her afterword to *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* (A Revolutionary by Profession: Reports on Proletarian Theater, on Meyerhold, Brecht, Benjamin, and Piscator): “Only when the social conflicts set in motion by the period of reconstruction once again brought the tradition of the workers’ movement to the attention of the West German public’s conscience and political interest turned to the class conflicts in the Weimar Republic; only when organizations such as the revolutionary proletarian writers’ union and the workers’ theater union were rediscovered; only when progressive bourgeois intellectuals inquired into the state of political affairs back then and freed activities from bourgeois historical constraints, only then did one repeatedly stumble over the name of Asja Laciš.”²⁸

It is therefore somewhat misleading to suggest that Laciš “wrote” her German memoir. As Brenner enumerates in her afterword, the volume was assembled from nine German-language sources, including “freely told reminiscences, which [Brenner] recorded in February, 1968; selections were broadcast in 1969 on the West-German Rundfunk, Cologne... and additions to her memoirs, which Asja Laciš wrote in 1971” [Laciš and Brenner 1976]. Brenner stresses that “All texts were written by the author in German. Where the text of the memoirs published here goes beyond or differs from the publications in *Alternative* and *Sinn und Form*, it follows the recordings and the passages written in 1971.” Publication of the German volume on the occasion of Laciš’s 80th birthday, on 19 October 1971, motivated Laciš to prepare a volume in Latvian [Laciš 1973]. As Paškevica documents in *In der Stadt der Parolen: Asja Laciš, Walter Benjamin und Bertolt Brecht* (In the City of Words: Asja Laciš, Walter Benjamin and Bertolt Brecht), Laciš’s simply titled Latvian memoir *Anna Laciš* appeared with the Riga-based publisher Liesma in 1973 and is “understandably” (“*Verständlicherweise*,” as Paškevica puts it) more oriented towards a Latvian readership. It contains reports about her theatrical activities in Latvia, and “the important German contacts are dealt with very briefly” [Paškevica 2006:14]. The last version of her life that Laciš compiled was the posthumously published Russian-language *Красная гвоздика. Воспоминания* (*Krasnaya Gvozdika*; Red Carnation: Memoirs), which was also published in Riga by Liesma [Лацис] and which included an introduction provided by Arvīds Grigulis, a prominent writer of the Soviet Latvian literary establishment who gives as his title “National Writer of the Latvian SSR.”

Laciš’s three memoirs draw attention to the shifting linguistic valences of a constellation of key urban locations, with Riga as their centre. As we know from *In der Stadt der Parolen*, Laciš’s early schooling at an elite private school

²⁸ Unless otherwise indicated, all translations are mine.

for girls in Riga, run by the Keninshes, was primarily in Russian because until 1905 Latvian was only permitted to be used as the language of instruction for a limited number of subjects [Paškevica 2006:20]. Whether German was part of the school's curriculum is not mentioned; however, some of Laci's key early theatrical experiences were in German: a performance of Wagner's *Tristan und Isolde* in particular [ibid 21]. There were both Russian- and German-language stages in Riga, as well as guest performances by German troupes, such as from Berlin's Ibsen Theatre, and while her German was supposedly not very advanced at the time of her first visit to Berlin in 1922, it was apparently sufficient to allow her to participate in discussions that involved Kant and Nietzsche [ibid 23]. One can imagine that two years later, when Benjamin came to her aid in that shop in Capri where she was trying to buy almonds, how happy she was to be addressed as "Gnädige Frau" and to be able to converse in German [ibid 171].

Rather than analyzing Laci's erotic libinal economies, which, as I have established elsewhere, is what scholarship has generally tended to concentrate on [Ingram 2002], what I am drawing attention to here are the circuits of her linguistic desire as well as those in which her work has been taken up in, or not, since. The fact that Laci became known in German and Anglo-American scholarship as 'Asja', whereas her Latvian and Russian memoirs were published under the name 'Anna' is indicative of her own relationship to these languages as well as the type of character she has been treated as. 'Anna' was the official party functionary, the esteemed artist of the Latvian SSR, whereas the diminutive 'Asja' indicates that it is Laci's relational identity that is of interest. It is the name her daughter chose for her own memoir, the name that Paškevica uses in her German-language monograph, and the password, the *Parole*, for the conference on which this publication is based. Many participants at the conference, however, referred to 'Anna Laci' in their papers, including me, signaling a desire to treat Laci more formally and in keeping with the feminist injunction to call a woman as one would a man, that is, by her last name not her first or, even worse, a diminutive form of her first name.²⁹

What I am attempting here is, then, an initial stab at mapping out the relations of the linguistic permutations of the ménage à trois that Laci and her work have been involved in, whether Latvian-Russian-German or some variation of German-English-Italian, Russian, Portuguese, and/or French.³⁰ In doing so, I would like to reiterate the caution that both Daina Teters and I have shown is warranted when

²⁹ This point came up repeatedly in the Rigoberta Menchú controversy, cf. Arias and Stoll.

³⁰ A more in-depth study would take into consideration the work of her partner, Bernhard Reich, and the languages of his professional and autobiographical production as well as the translations of Laci's memoirs.

dealing with relational spatial concepts like centre and periphery [Teters 2014 and Ingram 2014]. These terms may indeed have initially proven useful in the early days of postcolonial scholarship, but one does need to attend to their homogenizing, stabilizing, a-historicizing tendencies, as well as the way that they draw attention to the positionality of those who use them. Berlin, Riga and Moscow, not to mention Naples and Capri, have all served as centres and peripheries. If one posits them as centres, as Teters has established in the case of the historical avant-garde, that means one also needs to look at the peripheries that have played an active role in shaping them [Teters 2014]. From that perspective, Lacis was able to mobilize Riga's and the Latvian language's peripherality in order to actively participate in the shaping of two distinctive national cultural centres, Berlin and Moscow, at key periods in their development. Adroitly drawing on German and Russian to propel herself along, Lacis positioned herself as "*Informantin aus dem Land der Revolution*" [Paškevica 2006:12] for the leftist Germans who arrived in Soviet Russia, just as she proved a source on Soviet Russia during her sojourns in Berlin. In doing so, however, as Paškevica points out, she became much more, namely, a mediator among cultures, "who made a substantial contribution to the theater of the Germans, the Russians, and *especially* the Latvians" [ibid 13, italics added].

The linguistic discreteness of these three groups is strikingly reflected in Lacis's three memoirs. If one takes Benjamin's translation essay as an example, multilinguality usually manifests itself in the mixing of languages, the insertion of "foreign" languages into a main text to draw attention to the fact that they come from elsewhere, such as Mallarmé's French, which Benjamin expected his readers to be able to read in the original and so did not provide a translation of. The conference at which Derrida first presented the ideas that became *Le monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine* (Monolingualism of the Other: The Prosthetics of Origin) was called *Renvois d'ailleurs* (Echoes from Elsewhere) in an attempt to complicate and thereby mitigate the sense of a colonial male penetration of a female-coded, ethnically pure originary culture with a mother tongue, etc., which was inherent in the early German Romantics' cultivation of a national culture. It is noteworthy that Lacis and much of the work that has been done on her (that is, work that takes her as its focus and shows what stories relate to her, rather than what stories she fits into) does not tend to fit this pattern, but rather works to disrupt it by working in and across a number of languages. That, I think, is one of the significant contributions of the Latvian parts of Lacis's oeuvre that are now, thanks especially to Beata Paškevica's book, the "Parole – Asja" conference, and this volume, starting to come to light outside of Latvia. They do not presume a monolingual reader but rather one whose multilinguality does not include Latvian.

The fate of Russian in this context would seem to be the crux of the matter. *Krasnaya Gvozdika* was not only Laci's final memoir but, as Paškevica puts it, the "offenste" [Paškevica 2006: 14], or most forthcoming, yet there was no palpable Russian presence at the "Parole – Asja" conference, by which I mean that there were papers by participants coming from Germany, Italy, Poland, Brazil, and Canada, but none from Russia and none who identified as Russian ethnic nationals. On the basis of Evgenii Bershtein's article "The Withering of Private Life: Walter Benjamin in Moscow," which appeared in the 2006 edited volume *Everyday Life in Early Soviet Russia*, one cannot help but wonder what that presence might have been, had there been one [Bershtein 2006].³¹ Bershtein is an Associate Professor in the Russian Language and Literature Department at Reed College, an elite institution in Portland, Oregon. According to his website, he grew up in Leningrad and received a PhD in Slavics in 1998 from Berkeley, and his position at Reed the following year. His publications indicate an interest in sexuality studies and fin-de-siècle decadence; he has examined, for example, the cult of Otto Weininger in Russia and Oscar Wilde in Russian modernism. In "The Withering of Private Life: Walter Benjamin in Moscow," Bershtein sets out to provide "new *factual* information about the circumstances and characters of Benjamin's journey (to Moscow) and address the question of how these influenced Benjamin's conceptualization of early Soviet 'private life'" [Bershtein 2006:218, italics added], and he situates "the mix of the erotic and the political" that one finds in *Moscow Diary* against the trip's discursive background, namely the "leftist intellectual's trip to Soviet Russia" [ibid 219]. It is in the footnotes, specifically footnote six, that we discover where Bershtein has his "new factual information" from: "the main source of biographical information on Asja Laci is an interview that I conducted in August 1993 with her daughter Dagmāra Ķimele," and he thanks "both her and Yuri Tsivian, who helped [him] arrange the meeting." Bershtein was motivated to conduct the interview because, as he further notes, "the two published autobiographies of Asja Laci... unfortunately do not furnish reliable *historical data*" [ibid 228, italics added]. I think it bears questioning why a theoretically informed scholar as steeped in Foucault as Bershtein would presume that an interview with a 74 year-old (Ķimele was born in 1919 and the interview took place in 1993) who had made her own subject position very clear in her own memoirs, which she titled with the diminutive of her mother's name, that is, with

³¹ A shorter version of this essay was first published in Russian: Е. Берштейн. "Отмирание частной жизни": Вальтер Беньямин в Москве. С. 284–296. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV*: "Свое" и "чужое" в литературе и культуре. Ред. Р. Лейбов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1995. С. 330.

the name Lacis became known outside of Latvia on account of her famous connections, would provide more reliable historical *data* than Lacis's own memoirs [Ķimele and Strautmane 1996]. My point is not to discredit Dagmāra Ķimele's recollections in any way, but rather to draw attention to Bershtein's presumption of their reliability, their trust-worthiness, something Benjamin had addressed, and implicitly warned against, both in his "Moskau" essay ("*Doch wer 'an Hand der Fakten' sich entscheiden will, dem werden diese Fakten ihre Hand nicht bieten!*") However, one who wants to decide 'on the basis of the facts', will not be spoken to by those facts or won't receive them), as well as in his *Einbahnstrasse* (One-Way Street): "Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen / the construction of life lies at the moment far more in the force of facts than in convictions" [cited in Paškevica 2006:230]. The force of these facts is that Bershtein attends to the discursive background of the trip understood singularly as the "leftist intellectual's trip to Soviet Russia," which is shorthand for European male leftist intellectuals, so that the imaginaries surrounding those trips tended to turn the guides they met there into Pocahontas figures. Nor are the various layers of mediation that affected either that trip or the interview he conducted with Dagmāra Ķimele addressed, beginning with the fact that it was presumably held in Russian.³²

This brings me to the idea of leftism in culture, and the question of the languages of its transmission and how they have been affected by globalization and the growth of global English. The linguistic logic of the "Parole – Asja" conference and the presence of several non-Latvian speakers whose only common language was English dictated that German and Russian could not be more than non-official presences. However, it was certainly the case that German and Russian, as well as Italian and Portuguese facilitated communication for attendees whose knowledge of those languages was stronger than their knowledge of English. It is here that the trap of ethnolinguistic assumptions arises. While the conference taught us not assume that the person attending from Poland would be an ethnic Pole or that Brazilians always travel directly from Brazil and only speak Portuguese, Latvians per se present a particularly forceful challenge to this assumption: "Latvia differs from other east and central European states in the demographic position of the titular nationality; in 1997, Latvians constituted just over 56 percent of the population, a lower proportion than in all former Bloc states and most states of the former USSR" [Stukuls 1999:538]. However, the nature of that challenge

³² In personal communication, Bershtein confirmed that he "conducted this interview in Riga, in Dagmāra's place, in Russian, over tea with cookies and chocolates" (e-mail of 17 April 2015).

has begun to shift under capitalism. A recent study found that ethnic Russians in Latvia have adopted various strategies in the face of an increasing emphasis on Latvian and devaluation of Russian in light of shifting geopolitical realities, something Putin's move into, first, Georgia and, now, the Crimea has done nothing to alleviate [Tughushi and Gogolashvili 2015]. Cheskin has shown how: "...in order to marginalise the Latvian hegemonic position, 'We', for Russian-speakers, embraces the 'civilised' nations of old Europe. By linking their own discourses with European discourses of equality, racial and cultural tolerance (which are in fact Russian-speaking discourses as much as they are somehow 'European facts'), we can see a shift in the relational nodal network that Russian-speakers are attempting to operate within. On the other hand, Russian-speaking elites have carefully been crafting out a space for themselves within the narratives of an independent, post-Soviet Latvia. In order to find such a place, however, they have been forced to adopt many positions congruent with Latvian discourses. In so doing they have moved away from wholesale 'pro-Russian' and '*homo Sovieticus*' identities and instead have sought a meaningful role as Latvian Russian-speakers. Increasingly, it would seem, it is this dual, or 'bridge' identity which Russian-speaking elites are attempting to promote" [Cheskin 2012:347].

These tensions correspond to the ones Blommaert et al identified in Finland between "a late-modern sociolinguistic phenomenology and a high-modern ideological instrumentarium... (which) yields a wide variety of concrete problems, ranging from language-political anomalies, through inefficient and discriminating systems of 'integration' and education, to uncertainty and unease about language and language use" [Blommaert, Leppänen, and Spotti 2012:9]. In Latvia, as in Finland, "English has rapidly acquired the status of an international vernacular" and Russian cannot be ruled out as "a language of importance for the future generation," [ibid 11] despite its being "an actively disfavoured language" [ibid 15]. Moreover, both Latvia and Finland are members of the EU, whose translation policies foster national identities and for whom the presence of both Russian and multilinguality are "a disruptive, impure and abnormal state of affairs" [ibid 11].

Work on *Lacis*, and the "Parole – Asja" conference in particular, draws into stark relief the "moving away from wholesale 'pro-Russian' and '*homo Sovieticus*' identities" that Cheskin found Russian-speaking elites in Latvia are attempting to promote, and encourages this tendency to be seen in tandem with the problems of intellectual elites elsewhere. At least since the rise of Thatcherism and Reaganomics in the 1980s, there has been a mournful lament in Anglo-American English about the failures of the left to be able to appeal to the people, something that has been no less true in Europe with the rise of populist far-right parties. When and why leftist culture lost its "rousing-ness", its ability to rouse, or even speak to, the

masses in terms of culture – and, more to the point, *shto delat?* – are questions that the “Parole – Asja” conference and this volume amply demonstrate. Lacis’s scholarship is well positioned to answer. Just as Lacis herself served as a conduit that connected leftist cultural, and specifically theatrical, developments in Weimar Germany and early Soviet Russia, with proletarian realities in places like Naples and Riga, so too are multilingual Latvian knowledge and cultural workers well positioned to translate that history so that it can make its way into the global academic English that has replaced Russian as the language of the left in order to initiate and facilitate conversations with knowledge and cultural workers located in places like Germany, Italy, Poland, and Brazil, not to mention Canada.

As Birgit Wagner reminds us in her work on Gramsci’s views on translation, the translation of leftist thought into capitalist structures will never be easy, and she draws attention to a passage from the *Prison Notebooks* that is seldom analyzed to make this point. In the 11th notebook, called *Introduction to the Study of Philosophy* (“*Introduzione allo studio della filosofia*”), she notes that: “Gramsci remembers a remark made by Lenin where the Soviet leader mourns a lost occasion in international politics. Lenin actually talks about the Third International Congress of Communists (1921), and he criticizes the fact that the final resolution paper ‘did not succeed to ‘translate’ our [Russian, B.W.] language in the other European languages” (Gramsci 1975a, p. 1468 – “*non aveva saputo tradurre nelle lingue europee la nostra lingua*”)” [Wagner 2012:58].

Wagner quotes this sentence “in the form Gramsci remembered and wrote down without having Lenin’s text at his disposal” and asks “Why did he remember exactly this passage, why was it important to him?”, something she answers by showing how remembering Lenin’s observation allows Gramsci “to address what he considers the political necessity of cultural translation” [ibid 58]. Gramsci understood, Wagner underscores, that: “Lenin did not wish to question the professionalism of the translators of the resolution; he did not refer to the question of literal translation. Lenin criticized the fact that when the paper was drafted, the question of what we call interdiscursive and/or cultural translation had been neglected: so, a resolution that had been written by the standards of ‘Russian’ Soviet conventions had little chances to be rightly understood by the addressees who would not share this particular mentality, readers to whom the paper, as a matter of fact, had been dedicated [ibid 58–59].

This matters because, as Wagner translates, “Let us put it in other terms: a person, or a political entity, who does not take into account the ‘translatability’ of his or her discourse will not be able to achieve political goals” [ibid 59]. She further attributes Gramsci’s recognition of this problem, namely, “the difficulty to ‘translate’ the language of Marxism to not specially trained auditors”, to “his

experience of a very special relationship, namely that of the Sardinian culture of his time with the ‘national’ Italian culture” [ibid]. In other words, it was on account of Gramsci’s originary bilingual, which was also an anti-monolingual, orientation that he developed a sensitivity towards, or to put it more strongly, an allergy against “‘philosophical and academic Esperanto’ [Gramsci 1975a:1467 – “*Esperanto filosofico e scientifico*”, headline to §45, the one which precedes the section “Translatability of scientific and philosophical languages”], that is, a stereotyped jargon which tends to fossilization and consequently to political inefficiency” [ibid 60].

One immediately notices that this is a rather different orientation to translation and translatability than the one in Benjamin’s translation essay, which has come to be understood as an ode to foreignization. Rather, Gramsci, in Wagner’s reading, emerges as much closer to Spivak, who argues that because “it is not possible for us as ethical agents to imagine otherness or alterity maximally, we have to turn the other into something like the self in order to be ethical” [Spivak 1993:183]. The problem with that position, as I have pointed out elsewhere, is that it reinforces “the way subjectivity continues to be disciplined: namely, the common assumption is that the self can only be understood as separate from an “other,” which inevitably seems to turn out to be marked by difference; even if one “perform[s] the other as self,” both ‘self’ and ‘other’ are still conceived of as separate entities” [Ingram 2015:189], which opens up a space for the insertion of hierarchies. The pluralizing Gramscian approach, on the other hand, which Gramsci has in common with Lacis and which is encapsulated by the dual Anna/Asja form of address, maintains the disruptive, dangerous potential Blommaert et al associate with multilinguality.

To understand why such disruption remains crucial, one only needs to turn to work done on the changing status of women in postcommunist Latvia: “while the end of communism has seen a clear expansion of rights and opportunities, not the least of which are freedoms of speech and of the press and the creation of multiparty democracy and a free market, women have been disproportionately affected by the negative processes engendered by the postcommunist transformation, including the deepening impoverishment of the population, the widespread loss of employment opportunities, the open discrimination against women, and the expanding market in bodies for sexual consumption” [Stukuls 1999:558].

While it may seem a deep irony that the work of someone who became globally known as someone’s “Latvian Bolshevik girlfriend” could make a useful intervention into the re-assertion of the ethno-nationalist forces that demean women in the country of her birth, it is something inherent in the idea of leftism that Lacis worked in service of. Lacis’s lifelong ability to play centres and peripheries

off against one another and find outsides to hegemonic structures, whether those structures were in bourgeois or Soviet Latvia or beyond, make her work a treasure trove of possibility for a gender-aware left. However, we should not underestimate the enormity of the task facing us. A highlight of the program of the “Parole – Asja” conference involved the unveiling of a plaque to Walter Benjamin [see photo] while there are still no physical traces of Lacis in Riga’s cityscape – the site of Lacis’s and Reich’s apartment, for example, which we know from Brenner was “in Riga, 145 Gorky Street” and served as “a meeting place for young, not only Soviet artists”, remains anonymous.

Works Cited

- Adelson, Leslie A. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Arias, Arturo, and David Stoll. *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Bershtein, Evgenii. The Withering of Private Life: Walter Benjamin in Moscow. In: *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution inside*. Eds. Christina Kiaer and Eric Naiman. Bloomington: Indiana University Press, 2006. Pp. 217–229.
- Blommaert, Jan et al. *Dangerous Multilingualism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Cheskin, Ammon. *Synthesis and Conflict: Russian-Speakers’ Discursive Response to Latvia’s Nationalising State*. 64.2 (2012). Pp. 325–347.
- Debi, Mahāśvetā and Gayatri Chakravorty Spivak. *Imaginary Maps: Three Stories*. New York: Routledge, 1995.
- Gramling, David Jennings. *Where Here Begins Monolingualism and the Spatial Imagination*. University of California, Berkeley, 2008.
- Greenleaf, Monika. Performing Autobiography: The Multiple Memoirs of Catherine the Great (1756–1796). In: *Russian Review*, 63.3 (2004). Pp. 407–426.
- Ingram, Susan. Blowing Up Monuments: A Transdisciplinary Perspective. In: *Musik und Erinnern Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*. Eds. Christian Glanz and Anita Mayer-Hirzberger. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015. Pp. 179–191.
- Ingram, Susan. Introduction / Perceived Peripherality and Places Images: The City, the Region, the Border: Imaginations. In: *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies. Revue d’études interculturelles de l’image*, 5.1 (2014).
- Ingram, Susan. The Writing of Asja Lacis. *New German Critique* 86 (2002). Pp. 159–177.

- Ķīmele, Dagmāra, Strautmane, Guna. *Asja: režisores Annas Lāces dēkainā dzīve*. Rīgā: Likteņstāsti, 1996.
- Kuzniar, Alice. Irena Vrkljan's Autobiographical Prose between Zagreb and Berlin: A Critique of a Monolingual Germanistik. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 49.3 (2013). Pp. 261–280.
- Lācis, Anna. *Anna Lācis*. Rīga: Liesma, 1973.
- Lacis, Asja and Hildegard Brenner. *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. München: Rogner & Bernhard, 1976.
- Paškevica, Beata. *In der Stadt der Parolen: Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Essen: Klartext, 2006.
- Seyhan, Azade. *Writing Outside the Nation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.
- Simon, Sherry. *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2012.
- Sirpa Leppänen, and Massimiliano Spotti. *Endangering Multilingualism. Dangerous Multilingualism Northern Perspectives on Order, Purity and Normality*. Ed. Jan Blommaert. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 1–21.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993.
- Stukuls, Daina. *Body of the Nation: Mothering, Prostitution, and Women's Place in Postcommunist Latvia*. *Slavic Review*, 58.3 (1999). Pp. 537–558.
- Teters, Daina. *Peculiarities in the Use of the Concepts Centre and Periphery. Decentring the Avant-Garde*. Eds. Aart Jan Bergshoeff, Per Bäckström, and Benedikt Hjartarson. Amsterdam: Rodopi, 2014. Pp. 75–96.
- Tughushi, Lasha, and Kakha Gogolashvili. *Europe's Eastern Partnership: Why Riga Matters*. *Open Democracy*. N. p., 13, May 2015.
- Wagner, Birgit. Cultural Translation: A Value or a Tool? Let's Start with Gramsci! In: *Translation: Narration, Media, and the Staging of Differences*. Eds. Federico Italiano and Michael Rössner. Bielefeld [Germany]: Transcript, 2012. Pp. 51–67. Print.
- Лацис, Анна. *Красная звезда. Воспоминания*. Рига: Лиесма, 1984.

ANNA/ASJA LACIS AND THE MULTILINGUALITY OF THE OTHER

Abstract

The article discusses the multilingual nature of Anna/Asja Lācis's own works as well as those devoted to her. When Anna Lācis's memoirs were published in German in 1971, the editor Hildegard Brenner pointed out that the name Asja Lācis should appear more often in the research on Walter Benjamin and the cultural scene of Weimar. Asja Lācis did not receive well-deserved acclaim over the subsequent decades either. The conference, which is devoted to Asja Lācis and her work in the context of proletarian theatre and the ideas of leftism, indicates that the situation has changed under the influence of geopolitical and technological circumstances.

The article analyses the influence of changes in the world on approaches to translation in culture and ensures an insight into Walter Benjamin's translation work before meeting Asja Lācis in Capri. The goal of the paper is to analyse the efficiency of such work in order to understand both the difficulties in their relationships and the reception of their literary heritage, which are closely intertwined, as well as to facilitate the dialogue between this reception and leftism, which juxtaposes it to Antonio Gramsci's works about translatability.

Keywords: *multilingual realities, memoirs, linguistic, ethnolinguistic assumption.*

Ojārs Stepens, *Mg.hist.*, Latvijas Kultūras akadēmija

KREISUMA IZPAUSMES LATVIJĀ NACISTU OKUPĀCIJAS LAIKĀ: 1941–1945

20. gadsimta 20.–30. gadi Eiropā iezīmējās ar asu konfliktu starp demokrātiskās un autoritārās attīstības izvēli, ar labējo un kreiso ideoloģiju sadursmi. Autoritārās valstīs par dominējošo kļuva viena no ideoloģijām. Šajā ziņā īpaši jāatzīmē totalitārie režīmi. PSRS totalitārais režīms ieņēma izteikti kreisu ievirzi, bet citi 20. gs. 20.–30. gadu Eiropas nedemokrātiskie režīmi dažādās proporcijās svārstījās starp kreiso un labējo ideoloģiju. Šeit jāatzīmē vispirms totalitārie režīmi Vācijā un Itālijā, kuri savā ideoloģijā centās apvienot gan kreisos, gan labējos elementus. Līdz ar Vācijas ekspansiju Eiropā notika nacisma ideoloģijas izplatīšana. Latvija nacistiskās Vācijas varā nokļuva 1941. gada jūnijā. Līdzīgi citām okupētajām teritorijām arī Latvijā nacistu okupācijas vara izplatīja nacisma ideoloģiju. Raksta mērķis ir aplūkot nacisma ideoloģijas kreisuma izpausmes Latvijā nacistu okupācijas laikā no 1941. līdz 1945. gadam.

Nacisma ideoloģijas introducēšana Vācijas okupētajās Austrumeiropas teritorijās, 1939–1945

Okupējot Austrumeiropas teritorijas, nacistiskā Vācija uzsāka to nacifikācijas procesu. Nacistu ideoloģija ietvēra gan sociālisma kreisos saukļus, gan radikālu vācu nacionālismu un rasismu. Okupētajās Austrumeiropas teritorijās tas radīja vienu no galvenajiem šķēršļiem nacisma ideoloģijas izplatīšanā – nacisti slāvu un baltu tautas atzina par rases ziņā zemākām nekā vācieši. Pēc nacisma ideoloģijas introdukcijas “karstās” fāzes 1941. gada vasarā un rudenī, vēlāk sākās pakāpeniska atkāpšanās no visradikālāko nacisma rasu teoriju izmantošanas praksē. Tādēļ okupētajās zemēs tika aktīvāk uzsvērti un propagandēti citi nacisma ideoloģijas aspekti, tajā skaitā arī kreisās sociālisma idejas.

Sākot ar 1942. un 1943. gadu, pēc vairākām smagām Vācijas karaspēka sakāvēm frontē, nacisti bija spiesti atlikt arī iekaroto zemju kolonizācijas plānu izpildi. Ar 1943. gadu nacistiskā Vācija pastiprināja okupēto zemju iedzīvotāju resursu tiešu iesaisti karā. Tas radīja jaunas ideoloģiskas pretrunas un vēl vairāk vājināja nacistu

ideoloģijas rasistisko sastāvdaļu. Līdz ar to nacistu ideoloģija vēl vairāk sāka orientēties uz citiem aspektiem, tajā skaitā arī uz tās kreisuma elementiem. Ar 1944. gada otro pusi, kad Vācijas sakāve kļuva neizbēgama, arī nacisma ideoloģijas propagandā iestājās sairuma fāze. Kara beigās tas noveda līdz mēģinājumiem piesaistīt vietējo iedzīvotāju atbalstu, pieļaujot prasības pēc neatkarīgas Latvijas valsts atjaunošanas. Šajos apstākļos kļuva neīstenojama arī nacisma ideoloģijas kreisā daļa.

Nacisma ideoloģijas ieviešanā Austrumeiropā bija vērojamas reģionālas atšķirības. Atsevišķu reģionu veidoja Polija, kuru nacistiskā Vācija okupēja jau 1939. gadā. Polija tika pakļauta, iespējams, viskonsekventākajai nacistiskajai. Tas izpaudās pilnīgā poļu valstiskuma sagrāvē, īpaši nežēlīgos holokausta noziegumos un resursu izmantošanā. Polijā nacisti arī uzsāka reālu kolonizācijas politiku. Vietējo iedzīvotāju iesaistīšana karā Vācijas pusē nenotika [Zamoysky 2009]. Atsevišķi jāskata arī situācija Čehijā, kuru nacisti okupēja 1939. gadā. Zināmu valstiskuma atlieku saglabāšana Čehiju ļoti atšķīra no citām Austrumeiropas okupētajām teritorijām. Līdz ar to nacistu ideoloģijas introdukcija šeit nebija tik izteikta kā Polijā. Īpašu reģionu veidoja Baltijas valstis, kurās nacisma ideoloģijas introdukcija norisa visumā pēc iepriekš aprakstītā Latvijas scenārija. Galvenā ideoloģiskā pret-runā, ko nacistu varai vajadzēja pārvarēt, veidojās no Baltijas valstu nonākšanas pēc kārtas divu totalitāru režīmu okupācijā, kādēļ nacistiskās okupācijas procesā okupācijas varai bija jācenšas izvairīties no tā, ka iedzīvotāji salīdzinātu abu varu ideoloģijas [Latvijas suverenitātes ideja likteņgriežos 1990]. Nacistu okupētajos PSRS rietumu apgabalos nacistiskā okupācija bija vidēja, starp Polijas un Baltijas variantu. No vienas puses, nacistu rasisma teorijas atzina okupēto apgabalu iedzīvotājus par rases ziņā zemākiem. No otras puses, nacistiem bija nepieciešams izmantot šo teritoriju resursus karam. Tādēļ pēc “karstās” nacistiskās okupācijas perioda arī šeit okupācijas vara arvien vairāk balstījās uz citiem nacisma ideoloģijas aspektiem, tajā skaitā – uz kreiso ideju propagandas [Ковалев 2004].

Kreisuma izpausmes nacismā

Nacisms reprezentēja vienu no Eiropas 20. gs. pirmās puses totalitārajiem režīmiem. Tajā savijās labējās un kreisās ideoloģijas elementi [Evanss 2006]. Galvenā nacistu ideoloģijas kreisuma sastāvdaļa bija t. s. “vācu sociālisma” ideja. Par vienu no lielākajiem apdraudējumiem Vācijai partijas programma uzskatīja t. s. plutokrātijas varu. Vēl viena nacisma ideoloģijas kreisuma izpausme bija prasība izveidot Vācijā bezšķiru sabiedrību. Nacisma ideologi uzsvēra, ka pēc varas sagrābšanas viņi Vācijā likvidēs atsevišķas iedzīvotāju šķiras – galvenokārt proletariātu un buržuāziju – un visas kārtas sapludinās apvienotā, egalitārā masā – “tautas kopībā”. “Vācu sociālisma” programma paredzēja arī sociālās nevienlīdzības, nabadzības un bezdarba izskaušanu Vācijā. Nozīmīgākā pretruna nacisma kreisajās izpausmēs bija

to līdzība ar sociāldemokrātu un komunistu partijas programmām. Antikomu- nisms kļuva par vadošu nacistu ideoloģijas sastāvdaļu. Iepretim sociāldemokrātu piedāvātajam ceļam sociālas valsts veidošanai nacisti piedāvāja savu “vācu sociālismu” [Tēvija 1943. g. 30. apr.; Daugavas Vēstnesis 1944. g. 30. apr.]. Vācu sociālismu sludināja par vienīgo pareizo, citas kreisās ideoloģijas apvainoja kosmopolitismā, sadarbībā ar ebrejiem un plutokrātijā.

Pēc varas sagrābšanas 1933. gada janvārī nacistiem pavērās iespēja realizēt savu ideoloģiju praksē. Nacisti īstenoja arī savu Vācijas sociālekonomiskās uzbū- ves pārveidošanas projektu. Tieši šeit izpausmi guva nacistu ideoloģijas kreisā sa- stāvdaļa. Nacisti jau 1933. gadā uzsāka plašu programmu bezdarba likvidēšanai Vācijā [Пленков 2004]. Lielā mērā bezdarba likvidēšanu veicināja daudzu valsts finansētu infrastruktūras un industrijas objektu celtniecība. Tie būtiski mazināja privātā sektora ietekmi visās Vācijas tautsaimniecības nozarēs. Tāpat nacisti uzsāka visu svarīgāko ekonomikas nozaru tiešu valstiskošanu. Lai gan formāli nacistiskajā Vācijā saglabājās privātipašums – visās galvenajās nozarēs tika izveidotas valsts un nacistu partijas kontrolētas organizācijas, kas vadīja nozaru attīstību. Nākamais solis “vācu sociālisma” veidošanā bija tieša dažādu uzņēmumu pakļaušana valsts kontrolei. Procesa noslēgums bija īpaša Vācijas ekonomikas attīstības “4 gadu” plānu pieņemšana 1936. gadā. Jau 1930. gadu otrajā pusē valsts kontrolēja vairāk nekā 50% Vācijas ekonomikas [Mazower 1998], sākoties karam, šī kontrole kļuva visaptveroša. Tāpat nacisti uzsāka strādnieku dzīves līmeņa celšanas programmu, būvējot jaunus dzīvokļus, strādnieku atpūtas un izklaides iestādes.

Nacisma kreisuma koncepcijas introducēšana

Vācijas okupētajā Latvijā, 1941–1945

Nacistu ideoloģijas introdukcija Latvijā sākās jau ar pirmajām nacistiskās okupācijas dienām 1941. gada jūnijā. Vēlāk nacistu ideoloģijas introdukcijai tika pakļautas visas dzīves jomas. Jau ar kara pirmajām dienām nacisti Latvijā, balstoties nacisma rasu teorijā, uzsāka holokaustu. Nacisti – atbilstoši savai ideoloģijai – paredzēja Latviju kolonizēt un tās iedzīvotājus daļēji pārvācot. Vienlaikus nacisti uzsāka arī Latvijas sociālekonomiskās iekārtas pārveidošanu. Tieši šeit savu izpausmi guva nacistu ideoloģijas kreisums. Galvenā pretruna, tāpat kā pārējās Baltijas valstīs, bija starp nacifikāciju un iepriekš notikušo sovjetizāciju. Nacifikācijas pro- cesā Latvijā var izdalīt četrus laika posmus:

1) 1941. gads – “karstā” nacifikācijas fāze, raksturīga ar aktīvu holokausta īstenošanu, rasu teorijas pielietošanu, kolonizācijas plānu izstrādi, tāpat arī ar nacisma ideoloģijas kreiso elementu aktīvu introducēšanu Latvijā. Okupācijas vara šajā laikā izvērsā arī plašu ekonomikas valstiskošanu, iekļaujot to vācu kara saimniecībā;

2) 1941. gada beigas – 1942. gads – pārejas fāze, raksturīga ar rasisma dogmu pakāpenisku mīkstināšanu. Tajā pašā laikā aktīvi tiek introducēti nacisma ideoloģijas kreisie elementi un ekonomikas valstiskošana sasniedz maksimumu;

3) 1943.–1944. gads – pragmatiskā fāze. Par galveno nacistu uzdevumu kļūst vietējo iedzīvotāju iesaistīšana karā Vācijas pusē. Lielā mērā tiek atmesta rasisma ideoloģijas propaganda un kolonizācijas projekti. Turpinās nacisma kreiso ideju propaganda. Vienlaikus tiek mazināta ekonomikas valstiskošana, pieļauta ierobežota privātīpašuma restitūcija;

4) 1944. gada beigas – 1945. gads – sairuma fāze. Lai maksimāli iesaistītu Latvijas iedzīvotājus karā, okupācijas vara pakāpeniski atkāpjas no daudzu nacisma dogmu propagandas. Kara beigu posmā tiek pieļautas prasības atjaunot Latvijas valstiskumu.

Kopumā nacifikācijas process okupētajā Latvijā norisa pretrunīgi. To noteica gan ideoloģiski cēloņi (vietējo iedzīvotāju pieskaitīšana zemākai rasei), pretruna starp iepriekš notikušo sovjetizāciju un nacifikāciju, gan praktiskas dabas (kara gaita) cēloņi.

Propaganda

Nacistu propaganda okupētajā Latvijā aktīvi izplatīja nacisma ideoloģijā ietilpstošos kreisos elementus. Šeit var izdalīt vairākus propagandas lokus. Pirmkārt, jāmin tā sauktā *vācu sociālisma* propaganda. Vācija tika pasludināta par valsti, kurā vienīgajā ir izdevies izveidot sociālistisku sabiedrību un novērst sociālo netaisnību. Vienlaikus tika slavināti Vācijas ekonomikas un sociālās attīstības panākumi nacistu varas laikā. Par panākumu cēloni tika atzīti nacistu valdības veiktie pasākumi bezdarba apkarošanā, infrastruktūras attīstības projekti, strādnieku sadzīves apstākļu uzlabošanas programma, nacistu veiktā zemes reforma lauku apvidos. Nacistu propaganda nacistu nākšanu pie varas Vācijā dēvēja par *sociālo revolūciju* vai *nacionālsociālistisko revolūciju* [Tēvija 1943. g. 30. apr.]. Arī Latvijai un tās iedzīvotājiem nacistu propaganda apsolīja iespēju piedalīties *vācu sociālisma* veidošanā, iekļaujoties pēc kara izveidotajā *Eiropas tautu kopībā*. Savukārt okupācijas varas izdots laikraksts “Tēvija” 1943. gadā, gatavojoties atzīmēt Darba svētkus 1. maijā, atzīmēja *vācu sociālisma* galvenos panākumus: “Īsts sociālisms (..) sprauž par mērķi nodrošināt valsts gādību un vajadzības gadījumā palīdzību visiem strādājošajiem” [Tēvija 1943. g. 30. apr.]. Attiecīgu propagandu sludināja arī nacistu okupācijas laikā izdotie propagandas plakāti. Piemēram, 1943. gadā tika izplatīti plakāti ar saukļiem – “Ādolfa Hitlera uzvara garantē sociālo taisnību” un “Tikai uzvara totālajā karā garantē sociālo labklājību”.

Iekļaušanās Vācijas sociālisma sistēmā solīja Latvijas iedzīvotājiem attīstību visās jomās un tautas dzīves līmeņa celšanos. Vācu sociālisma panākumu slavināšana bija cieši saistīta ar nacifikācijas procesa galveno pretrunu – sadursmi ar iepriekš

okupētajā Latvijā sovjetizācijas procesa laikā introducēto padomju kreisumu. Nacistu propaganda uzsāka asu antikomunisma kampaņu. Tika izvēsta padomju valsts un sociālās iekārtas kritika, pasludinot to par ļaunu un prettautisku.

Savukārt *vācu sociālisms* tika atzīts par absolūti pozitīvu, vienīgo īsto un patieso sociālismu, pilnīgu padomju iekārtas pretstatu. Nacistu propaganda asi kritizēja arī Rietumu kapitālistisko iekārtu. “Boļševisms ir aiztriekts tālajos Sarmātijas līdzenumos un tuvojas savai galīgai iznīcināšanai, bet līdz ar viņu drupās grūs arī tā sabiedrotais plutokrātiskais kapitālisms,” rakstīja “Tēvija” 1942. gada 1. maijā. Savukārt Latgales laikraksts “Daugavas Vēstnesis” vēl 1944. gadā atgādināja: “Mums jābūt pateicīgiem Hitleram par atbrīvošanu no boļševisma jūga un iespēju piedalīties Rietumu zemju brīvības cīņā ar nolūku atsvabināt Eiropas tautas no židiski kapitālistiskā un boļševistiskā jūga draudiem” [Daugavas Vēstnesis 1944. g. 30. apr.].

Nacisma kreisuma propagandā par vienu no galvenajām kļuva tēze par bezšķiru sabiedrības veidošanu. Tai vajadzēja atšķirt nacionālsociālistisko sabiedrību gan no kapitālistiskajiem Rietumiem, gan no komunistiskās PSRS. Šās nacistu ideoloģijas nostādnes no 1941. līdz 1945. gadam tika propagandētas arī Latvijā. “Tēvija” 1942. gada 19. aprīlī rakstīja: “Nacionālisms un sociālisms pēc savas būtības nav sveši, bet gan vienādi” (Ā. Hitlers). Savukārt 1943. gada 30. aprīlī, gatavojoties atzīmēt nacistu Darba svētkus, laikraksts publicēja saukli: “Šķiru cīņa ir darba, kā arī paša strādnieka nāvīgākā ienaidniece.”

Līdztekus bezšķiru sabiedrības veidošanai nacistu propaganda okupētajā Latvijā uzmanību pievērta arī sociālā taisnīguma ideju propagandai. Pirmkārt, propaganda attēloja nacistisko Vāciju kā valsti, kur lielā mērā jau ir sasniegts sociālais taisnīgums. Presē bieži publicēja rakstus par strādnieku “laimīgo” dzīvi Vācijā. Piemēram, “Tēvija” 1943. gada 30. aprīlī paziņoja: “Trešā valsts ir īsta sociālās taisnības valsts.” Sociālā taisnīguma sasniegšanas propaganda bija cieši saistīta ar nacionālsociālistiskās valsts kā strādnieku valsts propagandēšanu. Strādnieki tika pasludināti par Vācijas valsts pamatu. Žurnāls “Laikmets” 1943. gada 14. maijā uzsvēra: “Nacionālsociālistiskās Vācijas galvenais uzdevums ir darīt visu, lai atvieglotu un uzlabotu strādnieku dzīvi.” Savukārt “Tēvija” 1943. gada 30. aprīlī rakstīja: “Tagad ir pienākusi strādnieka stunda, labāko strādnieku laikmets.” Līdztekus strādniekiem kā svarīgu “strādājošo” slāņa daļa tika pasludināta arī zemniecība.

Lai veicinātu sabiedrības nacificāciju, nacisti okupētajā Latvijā mēģināja introducēt savas tradīcijas. Kreiso ideju propagandai vissvarīgākie bija no sociālistiem pārņemtie Darba svētki (1. Maijs). Pēc nacistiskās okupācijas svētki pirmo reizi tika plaši svinēti 1942. gadā, un to svinēšana tika turpināta līdz pat kara beigām.

Prakse

Nacisma kreiso ideju introducēšana okupētajā Latvijā līdztekus plašai propagandai no 1941. līdz 1945. gadam guva izpausmi arī okupācijas varas izvērstās praktiskās darbībās. Tas nozīmēja vispārēju ekonomikas valstiskošanu. Vācijas valsts tiešā kontrolē tika pārņemti visi nozīmīgākie rūpniecības un tirdzniecības uzņēmumi. Līdz ar to nacistu okupācijas vara ne tikai atstāja spēkā padomju okupācijas veikto privātuzņēmumu nacionalizāciju, bet pat to paplašināja [Latvija Otrajā pasaules karā 2008]. Arī lauksaimniecībā tika saglabāti padomju varas veiktie nacionalizācijas pasākumi. Jau izveidotos 73 kolhozus un sovhozus nelikvidēja, bet pārņēma Vācijas valsts kontrolē un nodeva īpašas sabiedrības “Ostland” pārziņā.

Nacistu ekonomiskā politika mainījās pēc smagajām sakāvēm frontē 1943. gadā. Okupācijas vara 1943. un 1944. gadā veica vairākas nacionalizētā īpašuma reprivatizācijas akcijas, tā atkāpjoties no nacistu ideoloģijas kreisajām dogmām. Lielāka reprivatizācijas kampaņa tika izvērsta pēc Vācijas armijas sakāves pie Staļingradas 1943. gadā. Privātīpašuma atjaunošana tika paredzēta attiecībā uz namīpašumiem pilsētās, lauksaimniecības zemi, veikaliem, rūpniecības uzņēmumiem. Tomēr tika noteikti daudzi ierobežojumi. Vispirms un plašākos apmēros notika privātīpašuma atjaunošana pilsētu nekustamā īpašuma sektorā un lauksaimniecībā [Tēvija, speciālizdevums 1943. gada 22. febr.]. Līdz ar to jāsecina, ka nacistu režīma kreisuma ideoloģija okupētajā Latvijā realizējās plašā *vācu sociālistiskā* valsts īpašuma sektora izveidē.

Izmantotie avoti un literatūra

Daugavas Vēstnesis, 1944. gada 30. aprīlis.

Tēvija, 1943. gada 30. aprīlis.

Tēvija, speciālizdevums, 1943. gada 22. februāris.

Evanss, R. Dž. *Trešā Reiha tapšana*. Rīga: Atēna, 2006. 179., 204.–207. lpp.

Latvija Otrajā pasaules karā (1939–1945). Rīga: Jumava, 2008. 288.–293. lpp.

Latvijas suverenitātes ideja likteņgriežos. Vācu okupācijas laika dokumenti 1941–1945. Rīga: Zinātne, 1990. 5.–25. lpp.

Mazower, M. *Dark Continent: Europe's Twentieth Century*. London: Penguin books, 1998. P. 135.

Zamoysky, A. *Poland. A History*. London: Harper Press, 2009. Pp. 314–353.

Ковалев, Б. Н. *Нацистская оккупация и коллаборационизм в России 1941–1944*. Москва: Транзиткнига, 2004.

Пленков О. Ю. *Путь НСДАП. Фюрер и его партия*. Москва: Эксмо. Яуза, 2004. С. 511.

MANIFESTATIONS OF LEFTISM IN LATVIA DURING THE NAZI OCCUPATION: 1941–1945

Abstract

During the Nazi occupation (1941–1945), Latvia was subject to nazification. In the course of this process, the left wing elements of the Nazi ideology were actively introduced into Latvia. The process manifested itself in two ways: firstly, in the propaganda of the postulates of the Nazi ideology and, secondly, in a series of practical political activities. The main themes of the Nazi left wing propaganda were as follows: propaganda of the so-called *German socialism* and its achievements; criticism of the soviet socialism and the political system of the USSR; propaganda of the formation of classless society; propaganda of eradicating social injustice; singing praise to the prevalence of the workers in the social organism and introducing the left wing Nazi traditions into the occupied Latvia.

However, the propaganda of the Nazi ideology in Latvia was introduced unevenly and ambiguously. Several phases of its implementation can be singled out: the Hot Phase (1941), the Transitional Phase (1941–1942), the Pragmatic Phase (1943–1944) and the Disintegration Phase (1944–1945). The general trend was from propagating the ideas which maximally complied with the Nazi ideology towards gradual mitigation of the propaganda in order to achieve support from the local population for the occupation power and their involvement in the war.

In practice, the Nazi occupation power, according to the common position of the left wing Nazi ideology, carried out the nationalisation of all the sectors of the economy of Latvia. This policy reached its peak in the autumn of 1941, when the German state took control of the great part of the Latvian enterprises. In 1942–1944, as the war developed unfavourably for Germany, re-privatisation of the property was permitted in order to achieve the support of the population and their active involvement in the war.

Keywords: *culture management, the Nazi occupation, cultural politics, Latvia.*

Haralds Matulis, Mg.phil., Latvijas Kultūras akadēmija

KREISĀS IDEJAS MŪSDIENU LATVIJĀ

Manas agrīnākās atmiņas par kreisajām idejām nāk no 20. gs. 90. gadu sākuma. Hokeja treneris izdalīja visiem lapiņas un aicināja sarakstīt inventāra priekšmetus, kas būtu nepieciešami. Vēl arvien valdīja padomju deficīta ekonomika.³³ Labs inventārs nebija nopērkams, un ārzemju mantas maksāja nenormāli dārgi. Kāds komandas biedrs uzrakstīja uz lapiņas “nūjas, kreisās”. Kad citi to ieraudzīja, tas kļuva par lielas jautrības avotu. Tagad, pēc gadiem, grūti precīzi noformulēt, kas visvairāk izraisīja šo jautrību.

Vārdam *kreisās* ir dažādas nozīmes. Tas nozīmē gan *kreiso preci* – kaut ko, kas tiek realizēts ārpus taisnā ceļa – vai nu nelegāli iegūts, vai pārdevēja atlikts, brāķēts, legalizēts; iespējams, par zemāku cenu, iespējams, zemākas kvalitātes, taču, iespējams, kā tirgū, ar meklēšanu atrodama tieši īstā un labas kvalitātes specifiskā manta, kas oficiālajā tirdzniecībā neparādās.

Visdrīzāk viņš ar *kreiso* bija domājis ko vienkāršāku. Hokejā visas nūjas ir ar ieliekumu uz kreiso vai ar ieliekumu uz labo pusi. Katram ir sava, ērtā puse, spēlēt ar otras puses ieliekumu nav iespējams, un saņemt nūju ar nepiemērotās puses ieliekumu ir tas pats, kā nopirkt divus vienas kājas zābakus – zābaki ir, bet staigāt īsti nevar. Un gluži nepamatotas šīs norādes par kreisumu nebija. Reizēm, kad nūjas bija dabūtas, bet ne uz īsto pusi, treneris izdalīja, kādas nu bija. Tāda bija deficīta un bartera ekonomika pārmaiņu laikos.

Nūju rakstīšana vajadzību sarakstā bija sāpīgi praktiska. Bija jāspēlē ar vecām, novazātām, ielauztām nūjām. Nūjas bija vismainīgākā ekipējuma daļa, tu tās dabūji, apēvelēji, ielocīji lāpstiņū, notini, sāki spēlēt, un tad – neizbēgamais ceļš uz

³³ Janoša Kornai (*János Kornai*) 1980. gada grāmata “Deficīta ekonomika” (*Economics of Shortage*) traktē deficītu nevis kā plānveida ekonomikas blakni, bet kā sistēmisku likumsakarību. Deficītu savukārt varēja apiet ar blata sistēmu, par kuru arī pieejami interesanti antropoloģiski pētījumi, piemēram, Aļonas Ļedenevas (*Alena Ledeneva*) grāmata “*Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange*” (1998).

sabrukumu un nolietošanos. Ierakstīt nūjas vajadzīgo priekšmetu sarakstā bija vienkārši nepiedienīgi. Jo nūju nekad nepietika. Visiem tās bija nepieciešamas, un visiem tas bija labi zināms. Tāpēc tā bija kreisa ideja.

Deviņdesmitie gadi Latvijā atnāca ar labējo domāšanu. Tirdzniecība. Liberālā demokrātija. Atvērtā sabiedrība. Ārvalstu investīcijas. Privatizācija. Konkurence. Tie bija jēdzieni, kas solīja augšupeju un ekonomisku labklājību.

Šobrīd, pagātnē raugoties, varam sacīt, ka ātra un totāla pāreja uz brīvā tirgus ekonomiku nebija visticamākais un arī ne visefektīvākais risinājums.³⁴ Pirmais pēcpadomju Latvijas valdības vadītājs Ivars Godmanis nesenās intervijās sācis atzīt³⁵, ka varbūt viss, ko darīja deviņdesmito gadu sākumā nebija gluži pareizi, ka varbūt vajadzēja lēnāk, pakāpeniskāk, citādāk. Nevaram izslēgt starptautiskā kapitāla ieinteresētību un arī konkrētu cilvēku savtīgu rīcību, taču kopumā Latvijas ekonomikas pārbūvi šajā laikā lietderīgi skatīt tieši šādā, labēju un kreisu ideoloģiju sadursmē, un defektīva privatizācija un valsts nozagšana ir tikai blaknes, bet ne ekonomisko reformu slēptais mērķis.

Otrs Atmodas laika varonis, pirmais Latvijas Bankas prezidents pēcpadomju periodā, Einārs Repše, ir aizrautīgs tečerisma pārstāvis vēl šobaltdien. Repšem Latvijas politikā nozīmīga loma bijusi trīsreiz. Deviņdesmitajos gados, būdams Latvijas Bankas vadītājs, viņš turēja *stingru latu*, bet otrā gadu tūkstoša sākumā dibināja *Jauno laiku, premjerēja* un *apgrieza* valsts tēriņus “nevajadzīgām”, “neraksturīgām” un “neekonomiskām” izdevumu pozīcijām. 2008. gada ekonomiskā krīze finanšu ministram Repšem deva iespēju *konsolidēt* arī to, kas vēl bija palicis.

Protams, *veiksmes stāsta* mitoloģijai piemīt zināma priekšvēlēšanu retorika³⁶, un ieskanas arī pa atvainošanās notij, ka, protams, šis bijis ļoti grūts laiks valstij un cilvēkiem un ka ir bijuši arī smagi zaudējumi. Taču cauri tam visam dzirdama patiesa lepošanās ar paveiktajām *strukturālajām reformām*. Labējiem krīze bija svētība, kas ļāva reformēt neefektīvo valsts pārvaldi, atsakoties no *neraksturīgām*

³⁴ Ķīnas īstenotā pāreja no sociālisma uz kapitālismu, pakāpeniska tirgus atvēršana un savas ekonomikas aizsargāšana ir pierādījusi savu ekonomisko efektivitāti valstiskā mērogā. Savukārt straujā pāreja uz kapitālismu jeb t. s. “šoka terapija” deviņdesmito gadu sākumā lielu daļu Latvijas sabiedrības iedzina nabadzībā, kas nebija saistīta ar viņu darba kvalitātes trūkumu.

³⁵ Tā Ivars Godmanis 2014. gada Saeimas priekšvēlēšanu debatēs. Šeit daži no pārmetumiem Godmanim kā neatkarīgās Latvijas pirmajam valdības vadītājam: <http://www.tvnet.lv/zinas/viedokli/390400-grutups-godmanis-pielava-vesturisku-kludu> Arī: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/latvija/zinas/kalvins-latvijas-zinatnes-sagrausanas-pamatlicejs-bija-godmanis.a132861/>

³⁶ *Veiksmes stāsta* retorika masīvā formā parādās pirms 2011. gada Saeimas vēlēšanām un tiek asociēta ar Valda Dombrovska valdību: <http://vienotiba.lv/jaunumi/zinas/igaunijas-un-somijas-premjeri-latvija-ir-apbrinojams-veiksmes-stasts/>

funkcijām. Krīzē tika ielikti ilgtermiņa pamati Latvijas ekonomiskai nākotnei. Simtiem tūkstošu cilvēku emigrācija ir skumja blakne, bet nav nekas tāds, par ko vajadzētu uzņemties personīgu atbildību, jo globālie ekonomikas procesi to būtu izraisījuši agrāk vai vēlāk. Tā pasauli redz labējie.

Kreisie pārmet labējiem netaisnīgumu līdzekļu sadalē. Labējie pārmet kreisajiem neefektivitāti līdzekļu sadalē. Abas ir vērtību iekrāsotas pozīcijas, un tādā ziņā asimetriskas arī mērķu izvirzīšanā un sasniegumu novērtēšanā. Demokrātiskās valdošo partiju maiņas, kas notiek daudzās valstīs, ļauj fluktuēt reālpolitikai starp labējo un kreiso. Padomju laiks kultivēja tādas vērtības kā humānisms, solidaritāte, dalīšanās, biedriskums. Šo vērtību zudums deviņdesmitajos tika apraudāts, un ne tikai nabadzības dēļ.

Latvijā bija viens neveiksmīgs mēģinājums uzticēt valdīšanu kreisajiem, kad otrā gadu tūkstoša sākumā lielāko mandātu skaitu un koalīcijas vadību Rīgas domē ieguva Latvijas Sociāldemokrātiskā strādnieku partija (LSDSP). Taču vēlētajū vilšanās bija strauja, un nākamajās Saeimas vēlēšanās LSDSP pat nesasniedza minimālo procentu barjeru, sabiedrībai atgriežoties pie vecā un drošā etniskā balsojuma principa: latvieši par latviešiem, krievi par krieviem.

Tiktāl redzams: pie varas Latvijā ir labējie, bet, no otras puses, Latvijas Valsts īstenotā politika daudzās nozarēs ir visai kreisa, ja paraugāmies uz klasisko nošķirumu par valsts intervences pakāpi līdzekļu pārdalē, kas kreisā pārvaldībā ir liels, bet labēja pārvaldībā – salīdzinoši mazāks. Latvijā, lai arī ierobežotā apmērā, tomēr ar likumu ir valsts nodrošināta bezmaksas veselības aprūpe, bezmaksas izglītības sistēma. Mūzikas un mākslas skolu tīkls, kas pārmantots no padomju laikiem, ir valsts (un pašvaldību) finansēts – tā nav pat lielākajā daļā Rietumeiropas pārtikušo, kreiso demokrātiju.³⁷

Secinājums – lai arī valdošās partijas kopš deviņdesmitajiem gadiem bijušas ideoloģiski labējas, faktiskā politika Latvijas Republikā kopsummā bijusi centriskā – sastāvējusi no labējas uzņēmējdarbību veicinošas politikas, un pārmantotas kreisās sociālās aizsardzības sistēmas.

Politiku un partiju teiktais bieži ir vien retoriska virsbūve, kas ļauj saglabāt “seju”. Radošās inteliģences un kultūras darbinieku publiskā retorika parasti pauž viņu uzskatus. Radošā inteliģence Latvijā ir bijuši valdošās varas kritiķi. Astoņdesmito gadu beigās radošā inteliģence, mākslinieki un zinātnieki, aktīvi piedalījās Atmodas procesa uzsākšanā un virzīšanā. Mūsdienās radošās inteliģences loma sabiedriskajos procesos ir mainījusies. Tiesa, nevar novērot, ka radošā inteliģence sevi apzinātos skaidri šķiriskās pozīcijās nedz astoņdesmitajos gados, nedz postpadomju Latvijā.

³⁷ Latvijas valsts budžets ieskatam, 3. pielikums “Valsts pamatbudžeta un valsts speciālā budžeta kopsavilkums” http://www.fm.gov.lv/lv/sadalas/valsts_budzets/2015_gada_budzets/

Astoņdesmito gadu beigās dominēja nacionālas atbrīvošanās kustība, un sociālā taisnīguma jautājumi nebija darba kārtībā. Savukārt pēc neatkarības atgūšanas politika profesionalizējās, par galveno nodarbi kļuva likumdošanas un izpildvaras sakārtošana; publiski mītiņi un kaismīgas runas par ētiku un mērķiem palika pie aizgājušā Atmosdas repertuāra. Šobrīd Latvijā pilsoniski aktīvie radošās inteliģences pārstāvji ir integrējušies pastāvošajā publiskajā diskursā un mediju telpā, lielākoties uztverot to par pašsaprotamu. Gan politiskais fons, gan ideoloģiskā vide, gan pieejamie mediji Latvijā veicina labējā diskursa atražošanu, uztverot to kā dabisku, nereflektējamu analītisko ietvaru, kā to iezīmējis Luijs Altišers [Althusser 1971]. Nav iespējams identificēt organizētu kreiso domu un kreisu varas kritiku Latvijā.

Radošās inteliģences pārstāvju politiskās aktivitātes individuālajā evolūcijā tomēr novērojams kāds izplatīts vektors. Sākumā apolitiska nostāja – sava mākslas darba darīšana un nelikšanās zinis par politiku un varas cīņām. Šo varētu uzskatīt par pasīvu labēju pozīciju. Ietekmei pieaugot un pieaugot interesei par procesiem sabiedrībā, radošās inteliģences pārstāvja pozīcija kļūst aktīvāka un kreisāka, pat ja neapzināti – argumentācijā izskan atsaukšanās uz kopējo labumu, sabiedrības interesēm u. tml. Sasniedzot vēl augstāku prominenci un sabiedrisku atzīšanu, atkal notiek distancēšanās no masām un kopus lietas. Ja radošās inteliģences pārstāvis, nu jau viedokļa līderis, vēl pauž aktīvu politisku pozīciju, tad runā tikai pats savā vārdā un pauž savu viedokli – tā atkal jau ir labēji nošķirta pozīcija.

Varētu izvirzīt vairākas hipotēzes par to, kas izraisa šādu politiskās nobriešanas kustību “labējs–kreiss–labējs”. Varam uz to skatīties individuāli psiholoģiskā un ekonomiskā rakursā – iegūstot sabiedrisko statusu, turpmākā individuālā stratēģija ir kļūt mazāk revolucionāram un aizstāvēt pastāvošo lietu kārtību, kas nodrošina materiālā un sociālā statusa (pieauguma) saglabāšanos. Šī pozīcijas maiņa var būt arī ļoti pakāpeniska un neapzināta.

Otrs skaidrojums varētu būt apzināta viedokļa maiņa. Antonio Gramši jau atjautīgi atzīmēja, ka, jo ilgāk arodbiedrības vadītājs pārstāv darbaļaužu intereses, sanāksmēs tiekoties ar banku un kapitālistu pārstāvjiem, jo vairāk viņa dzīvesveids un dzīves izpratne tuvinās kapitālistu un īpašnieku dzīves izjūtai [Gramsci 1919].³⁸ Šādam cilvēkam atliek kļūt par ciniķi savas lomas atveidojumā [Goffman 1956: 10]³⁹ vai arī godīgi izstāties no kreisajām aprindām un pāriet pie bijušajiem

³⁸ Gramši par nepieciešamību revolucionizēt un modernizēt strādnieku pārstāvniecības modeli: <https://www.marxists.org/archive/gramsci/1919/10/unions-councils.htm>

³⁹ Erving Goffman. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh, 1956. P. 10: “When the individual has no belief in his own act and no ultimate concern with the beliefs of his audience, we may call him cynical, reserving the term sincere for individuals who believe in the impression fostered by their own performance.”

pretiniekiem. Kreisā doma zināmā mērā paredz cilvēku dabisku solidaritāti un biedriskumu, bet labējā doma to uzskata par sevis mānīšanu; tā Jozefs Šumpēters par Marksa postulēto proletariāta šķiras apziņu saka: "...attiecinot uz masām – gluži nereālistiski – savu iemīļoto "šķiras apziņas" jēdzienu, viņš neapšaubāmi falsificēja strādājošā cilvēka patieso psiholoģiju (kas centrējas vēlmē pašam kļūt par sīkburžuā un cerībā, ka politiskie spēki to sekmēs)" [Schumpeter 1943:7].

Trešais skaidrojums Latvijā balstās konkrētajā sociālpolitiskajā situācijā (postpadomju stāvoklis) un sociālā kapitāla daudzumā/trūkumā.⁴⁰ Labējā ideoloģija savā struktūrā ir vienkāršāka – tā iestājas par indivīda interesēm un ir pārstāvama un aizstāvama individuālā līmenī – katrs cīnās par savām tiesībām un interesēm. Ja apvienošanās kopējai interešu pārstāvībai notiek, tad visi iesaistītie atzīst, ka tā ir situatīva, pragmatisku apsvērumu raisīta solidaritāte. Kreisā ideoloģija savukārt vairāk darbojas jābūtības kategorijās. Daudzi pamatpieņēmumi ietver idejas, ka cilvēks būtībā ir labs, ka pastāv ne tikai līdzīgas individuālas intereses, bet ir arī kopīgs sabiedrisks labums, kura dēļ dažkārt vērts ierobežot atsevišķo cilvēku egoistisku rīcību u. tml.

Lai arī daudzi tic labajam, tomēr vairākums darbībā ir spējīgs uz tiešu īstermiņa rīcību, kas nes konkrētu labumu pašiem, nevis ieguldījumu kopējos projektos, kuru iznākums ir neskaidrs. To, ka rezultāts visu cīņai pret visiem ir suboptimāls, saprot arī lielākā daļa individuālistu. Taču pastāvošais uzticēšanās līdzsvars neļauj efektīvi rīkoties citādāk.⁴¹

Un visbeidzot – arī pašas kreisās masas Latvijā nav diez cik organizētas un patiecināms subjekts to interešu aizstāvībai – jebkurā brīdī kreisā masa draud sabrukt individuālistisku labēju monāžu miriādē vai arī apšaubīt kreisās politikas efektivitāti, taktisko risinājumu piemērotību utt. Kritiskā doma, vai drīzāk to varētu saukt par komentējošo domu, Latvijā aizvien prevalē pār aktīvismu un rīcību.

Ja paraugāmies uz kultūru šaurākā izpratnē, kā uz mākslu, tad Latvijas kultūrpolitika balstīta divos kreisos pieņēmumos. Šie divi pieņēmumi ir: kultūras pieejamība sabiedrībai un kultūras nepieciešamība sabiedrībai.⁴² Kultūras pieejamības nodrošināšana sabiedrībai pati par sevi ir kreiss skatījums – sabiedrībai ir

⁴⁰ Sociālā kapitāla jēdzienu ievieš Pjērs Burdjē grāmatā "Prakses loģika" (1972). Roberts Patnems (*Putnam*) grāmatā "*Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*" (1994) sasaista sociālo kapitālu ar veiksmīgu pilsonisko sabiedrību, kas savukārt ir pamats ekonomiskai labklājībai; šis Patnema un līdzīgas liberāli demokrātiskas idejas bija pamatā Rietumvalstu vēlmē atbalstīt postpadomju blokā *pilsoniskās sabiedrības* veidošanos.

⁴¹ Interesantus spēļu teorijas skatījumus uz dažādām sociālām problēmām sk., piemēram: Bruce Wydick. "*Games in Economic Development*" (2008).

⁴² Latvijas kultūrpolitikas vadlīnijas 2006–2015 <http://www.km.gov.lv/lv/ministrija/vadlinijas.html>

tiesības saņemt kultūru, līdzīgi kā gaisu, dzīves telpu un izglītību. Izteikti labējā politiskajā iekārtā kultūras produkti *spēlē* uz līdzīgas skatuves ar popkultūras un izklaides industrijas produktiem, un, ja ir grūti lielu sabiedrības daļai pārliecināt, ka visiem nepieciešams garantēt pamata medicīnisko aprūpi, tad vēl grūtāk ir argumentēt, ka valsts pienākums ir nodrošināt kultūras pieejamību.

Otrs moments, kur atšķiras labējā un kreisā pieeja, ir attiecībā uz kultūras nepieciešamību sabiedrībai. Labējā pasaules ainā kultūras un profesionālās mākslas izvēle ir katra indivīda paša izvēle – vēl viena no patēriņa izvēlēm, vēl viena no brīva cilvēka eksistenciālām izvēlēm.

Politika, kas uzstāj uz kultūras (profesionālās mākslas) produktu *nepieciešamību* sabiedrībai, ir visai kreisa. Profesionālā māksla – kā specifisks ideoloģijas paveids – un tās produkti – specifiski estētiski un metafiziski objekti tiek postulēti kā sabiedrībai nepieciešami, kā sabiedrības centienu un mērķu augstākais sasniegums.

Kultūras nepieciešamības pieņēmums realitātē saduras ar vienu iebildumu – liela daļa sabiedrības nebūt neizvēlas tiekties pēc kultūras produktiem, pat ja tiek nodrošināta to pieejamība. Šo situāciju kultūras nepieciešamības idejas aizstāvji skaidro ar “makdonaldizācijas” argumentu⁴³ – sak, dziļi savā cilvēciskajā būtībā ikvienam ir nepieciešama kultūra un profesionālā māksla, taču apkārtējās vides nelabvēlīgā ietekme liek cilvēkiem gravitēt prom no patiesi nepieciešamā un tiem labā uz subproduktiem – populāro kultūru, izklaidi, patēriņu.

Tā tas viss arī varētu būt. Tomēr ievērosim, ka šis skatījums uz cilvēku ir ļoti kreiss un pat kaut kādā ziņā totalitārs – ka mēs zinām, kas cilvēkam ir labs un dabiski atbilstošs, un novirzes no tā mēs uzlūkojam ar nožēlu un iecietību, taču cenšamies nokļīdušos vest atpakaļ uz kultūras ceļa. Ja ne ar piespiedu līdzekļiem, tad ar moralizēšanu, publisku kaunināšanu un – pieejamības radīšanu.

Paplašinot kreisuma analīzi no kultūras jomas atpakaļ līdz Latvijas sabiedrībai kopumā, noslēgumā ir jāatzīmē vēl daži iemesli, kas Latvijā padara identifikāciju ar kreisiem uzskatiem visai apgrūtinātu. Vispirmām kārtām jau padomju perioda pieredze un piedzīvotā vilšanās praktiskajā sociālismā, kas tika īstenots PSRS. Otrkārt, pēc LSDSP fiasko otrā gadu tūkstoša sākumā, kreiso politiku programmatiski pārstāv tikai “Saskaņa”, kas daudziem asociējas ar krievisko elektorātu un krievisko interešu pārstāvēšanu. Tā sekas ir situācija, kad tipiski kreisas politiskās iniciatīvas – bērnu dārzu būvēšana, skolu renovācija u. tml. – tiek kritizētas kā

⁴³ Makss Horkheimers un Teodors Adorno “*Apgaismības dialektikā*” (1943) uzsāk domas tradīciju, kurā tiek kritizēta kultūrindustrija. Džordžs Ricers (*Ritzer*) grāmatā “*The McDonaldization of Society*” (1993) attiecina makdonaldizācijas argumentu uz standartizāciju visa veida ražošanā un patēriņā, ko pamatā izraisa ekonomisks izdevīgums.

populisms, kas neesot ekonomiski lietderīgs, – faktiski pat neesot iedzīvotājiem nepieciešams un ilgtspējīgs solis –, kura galvenais mērķis esot popularitātes iegūšana.⁴⁴

Iespējams, vēl nav pagājis pietiekami ilgs laiks kopš PSRS sabrukuma, lai kreisās idejas Latvijā gūtu sabiedrības atbalstu. Taču iespējams, ka divdesmit pirmajā gadsimtā mēs esam nokļuvuši jaunā politiskā stāvoklī, kur konfrontācija starp kreisajām un labējām idejām vairs nenotiek politiskās pārvaldes laukā, bet asimetriski – labējās idejas ir iedzīvinātas pastāvošajā tirgus kapitalismā un liberālajā demokrātijā, kas ir pakļauti kreiso ideju kritikai, tomēr nekad nenonāk līdz reālai kreiso ideju ieviešanai dzīvē. Labējais izpaužas kā iniciatīva, darbība, pastāvošais. Kreisais – kā labējā atmakošana, kritika un humānistiski ideāli.

Izmantotie avoti un literatūra

- Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatus*. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977 [1972].
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.
- Gramsci, Antonio. Sindacati e Consigli. *L'Ordine Nuovo*, 11.10.1919. Angliski pieejams: <https://www.marxists.org/archive/gramsci/1919/10/unions-councils.htm>
- Horkheimers, Makss un Teodors Adorno. *Apgaismības dialektika*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2009 [1943].
- Kornai, János. *Economics of Shortage*. Amsterdam: North Holland, 1980.
- Ledeneva, Alena. *Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Putnam, Robert. *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Ritzer, George. *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2000 [1993].

⁴⁴ Savukārt masu medijos, analizējot socioloģiskās aptaujas, sabiedrības vēlme pēc lielākām “sociālām garantijām” no valsts bieži tiek pielīdzināta parazitismam – vēlmei “sēdēt rokas klēpī salikušam”, neuzņemties iniciatīvu, “gaidīt, kad valsts iedos”. Lai gan faktiski tas ir vispārīgs jautājums par vērtībām, tam nav nekāda sakara ar slinkumu, un šādu atbildi varētu traktēt kā vēlmi dzīvot solidārā, kreisākā sabiedrībā.

- Schumpeter, Joseph. *Capitalism, Socialism and Democracy*. London: Routledge, 2003 [1943].
- Wydick, Bruce. *Games in Economic Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Interneta resursi

- Latvijas kultūrpolitikas vadlīnijas 2006–2015 Pieejams: <http://www.km.gov.lv/lv/ministrija/vadlinijas.html> [skatīts 17.06.2015].
- Latvijas Valsts pamatbudžeta un valsts speciālā budžeta kopsavilkums. Pieejams: http://www.fm.gov.lv/lv/sadalas/valsts_budzets/2015_gada_budzets/ [skatīts 17.06.2015.]
- Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/latvija/zinas/kalvins-latvijas-zinatnes-sagrausanas-pamatlicejs-bija-godmanis.a132861/> [skatīts 17.06.2015.]
- Pieejams: http://www.tvnet.lv/zinas/viedokli/390400-grutups_godmanis_pielava_vestu_risku_kludu [skatīts 17.06.2015].
- Pieejams: <http://vienotiba.lv/jaunumi/zinas/igaunijas-un-somijas-premjeri-latvija-ir-apbrinojams-veiksmes-stasts/> [skatīts 17.06.2015.]

LEFT-WING IDEAS IN CONTEMPORARY LATVIA

Abstract

The word *left* has different meanings in Latvian. Alongside with one side of your body it also means social democratic and socialist-communist political orientation. In its turn *kreisā prece* (the left goods) means something illegal, and an inadequate idea is sometimes also called *kreisa ideja* (a left idea). In Latvia the 1990s came with the rightist thinking and its notions: market economy, liberal democracy, open society, and competition. Since then the rightist ideas have dominated Latvian political ideology. Even the 2008 economic crisis was *the success story* in the opinion of the right-wing politicians because the crisis helped to cut the *unnecessary, non-characteristic* and *non-economical* positions of government spending. At the same time the policies implemented by the state of Latvia were rather left-wing in many sectors if we look at the level of state intervention in the distribution of funding. Latvia provides state maintained free healthcare, tuition-free system of education, and the availability of culture to society is state subsidised.

It allows me to draw a speculative hypothesis that the rightist and leftist ideas are in a mutually complementary dialectic struggle in Latvia. The leftist ideas are not implemented, and there is no need to fully put them into practice. The best possible world is the one in which there is rightist market capitalism and liberal democracy which undergo constant criticism by the leftist ideas, however, never to the extent that the leftist ideas should be put into effect.

Keywords: *left goods, left ideas, cultural policy, right ideas, leftism in cultural policy.*

Liena Galeja, *Mg.art.*, Latvian Academy of Culture

**THE LEFTISM IDEOLOGY OR NOSTALGIA
FOR THE SOCIALIST PAST?
SEARCHING FOR *LIEUX DE MÉMOIRE* IN THE POST-SOVIET
CULTURAL SPACES**

The research paper contributes to the experiences and memories dated back to the Soviet occupation period in Latvia in respect to their thematisation in the post-Soviet Latvia. The research paper focuses on the socialist past discourse in the public space, consequently the predominant data sources and the research methodology are based on the media content analysis, interviews and studies of the cultural spaces of Latvia. The main research question is rooted into the growing interest regarding the inherited experience accumulated during the Soviet occupation period and its consequences as well as into the actualization of the discussion of the thematisation of the socialist past in the post-socialist era within the context of the aggressive tendencies of the foreign policy of the Russian Federation during the second decade of the 21st century. According to the mentioned tendencies, the research paper is discussing the issue whether the rehabilitation of the Soviet experience is related to the nostalgia for leftism ideology within the actual socio-political context or to the urge of restoring the lost evidences of a certain past period.

The research practice referring to the dynamics of the post-Soviet condition has been expanding proportionally to the growing time distance since the collapse of the Soviet Union. A great deal of the post-Soviet condition research presents a specified emphasis on diverse aspects of the post-Soviet nostalgia (in several sources referred to as Soviet nostalgia). There can be distinguished three mainstream research focuses: the phenomenon of so-called *Ostalgie* in the former GDR [Berdahl, Bunzl 2010], *Yugonostalgia* in the former Federal Republic of Yugoslavia [Djokić, Ker-Lindsay 2010] and the impact of the post-Soviet nostalgia onto the socio-political and cultural actualities in Russia [Kalinina 2014]. Meanwhile, the research practice of Latvia mainly focuses on the analysis of different aspects of the Soviet occupation period, neglecting the thematisation of the period in the

post-Soviet era. As an exception the research practice carried out by the Social Memory Research Centre at the Faculty of Social Science of the University of Latvia can be mentioned. Still both in the academy and public discourse in Latvia the Soviet occupation period is overwhelmingly related to negative connotations. The predominant research topics are related to the reconstruction of the traumatic experiences dating back to the Stalinist era, the restrictions upon human rights and personal freedoms under Soviet authorities and the negative socio-political aspects of the so-called Soviet heritage [Kaprāns, Zelče 2010]. The public discourse shows even more explicit tendencies of semantic negativity in thematisation of the Soviet past. Thus, the public description of the mission and exposition of the Museum of the Occupation of Latvia offers to characterize the period by the following keywords: *terror, colonization, mass murder, crimes, suffering, grave consequences, the burden of memories* [Latvijas Okupācijas muzejs 2015], while the keywords characterising the period within the framework of the project *The Virtual School* featuring the topic *Latvia in the Soviet Union* addressed to the 15–16 year old pupils are as followed: *control, repressions, particularly severe, pursuit, fear, violence, forced, distortion, falsifications, forbidden* [Virtuālā skola 2015]. The negative thematisation of the Soviet period is widespread also in everyday conversations, as can be observed from the interviews with the interviewees of the research:

Reinis (42 y/o): *My Grandfather was a Red Army Soldier. Recently my son arrived home from school and declared that Granddad has belonged to the “Russian swine” killing the Latvian people and raping women. I remember myself playing war games with neighbouring boys: “ours” were “the Red Army”, “the others” were “the fascists”. So I realized I cannot share this part of my childhood stories – not to make my son to believe his Dad belonged to the “Russian swine” too* [Interview with Reinis Bērziņš 2015].

It is well known that the bloodsucking bolsheviks deprived the hardworking peasants of the land by handing all the private property to the slum parasites. (..) The workers of the collective farms were massively prepared for attacking the capitalist countries. (..) The suspected peasants were sent into concentration camps masked under innocent euphemisms, such as agar plants [Šausmas padomju kolhozu laikos 2015].

Velta (21 y/o): *My mum got rid of all the Russian books at home since they contain “the Soviet influence”, including Pushkin and Tolstoy. We use to throw out everything reminding of the Soviet era* [Interview with Velta Gūtmane 2015].

Barbara (10 y/o): *We do not talk about the Soviet times at home. But they told us at school that people were starving then and that they were killed for going abroad* [Interview with Barbara Daļeckā 2015].

Alongside with the negative thematisation of the Soviet period there can be traced a growing interest in the Soviet past and a tendency of balancing the negative

dominant with subjective memories focusing on positive or neutral aspects of the socialist reality. In several cases the interviews reveal the insecurity and confusion of the interviewees when contrasting personal experiences and the official public discourse:

Ilze (51 y/o): *My father was the chairperson of a kolkhoz. I was a secretary at the Youth Comsomol organisation of the school. None of us was highly ideological though, we were just hardworking and responsible by nature. Perhaps I should condemn both my parents and my Comsomol activities, but it feels strange without any inner need* [Interview with Ilze Pomere 2015].

Kristīne (23 y/o): *My Mom and Dad are totally grateful to the Soviet authorities. Dad was an orphan; Mom was coming from a poor family. The Soviets helped them with education, working position, place for living. But I would not inform my friends about that, because it sounds somehow wrong* [Interview with Kristīne Muižniece 2015].

Gita (30 y/o): *I was at school in times when the Russian language was a total no-go. Everything Russian was associated with the Soviet, namely, the disgusting. But we had many kids of the soldiers in the yard, we were playing together. I was ashamed to be fluent in Russian. Only now, particularly when talking to foreigners, I realize it is a benefit to know an extra language* [Interview with Gita Dumpe 2015].

Mareks (12 y/o): *My Dad was a Soviet militia man. He uses to tell about them pursuing criminals. I think that is supercool. But everyone says that the Soviet militia was bad. I would like to pursue criminals, too, but I do not want to be called bad if the times change* [Interview with Mareks Jāņkalns 2015].

To sum up the main tendencies of the thematisation of the Soviet past, there can be distinguished four predominant approaches:

1. Conscious and deliberate ostracism, often related to the stigmatization of the Soviet past, represented as a sense of feeling ashamed or guilty for the Soviet experiences;
2. Disassociation from the Soviet past as a *non-existent* period of time in personal or family history;
3. Longing or nostalgia for the “lost Soviet paradise”;
4. Exotization of the Soviet past, often used as a marketing strategy.

One must state, though, that these tendencies are not exclusive and that they are more characteristic to the general public discourse than to the academic research. Generally they coincide with the general feeling of the loss of balance after the collapse of the Soviet Union, when, quoting the Hungarian historian Istvan Rev: “Gone were the certainties, the pillars of one’s life: the recurrent family events, the rhythm of life, the week-days and the holidays, the well-known street names, the social significance of neighbourhoods, the meaning of the photographs

in the family album, the social capital, the knowledge of Russian as a usable foreign language, the value of the sociometric network of one's private and professional world, the stability of memories, the comprehension of private and public history. What remained was unknown" [Rev 2005:9].

In 1990s, directly after the collapse of the Soviet Union, the predominating reference to the Soviet past was intentional ostracism both affecting the individual and group memory. The tendency of stigmatization of the past was related both to the fact that the active population was still closely related to their socialist past and instead of mere forgetting had to use much more radical methods of getting rid of the Soviet heritage [Kaprāns, 2011]. In late 1990s – early 2000s the tendency of ostracism and stigmatization was replaced by milder tendency of forgetting the Soviet past, related to questioning the so-called European identity of the first post-Soviet generation born in 1970s and 1980s, who were embraced both by general changes related to Latvia's joining the international institutions and by individual identity shaping encountering the international market of education and labour. Maria Mälksoo discusses the identity question in the Baltic States in early 2000s, asking if the focus should be put on belonging to, returning to, joining to Europe or just *behaving like a European* [Mälksoo, 2006]. The critique directed from *the West* towards *the East*, combined with remnants of ostracism and stigmatization of the Soviet past, creates the sense of embarrassment, shame and traumatized identity [Ilves 2004] particularly characteristic to the first post-Soviet generation. In the middle of the decade this uncertainty serves as a trigger for increasing awareness of the Soviet past.

The economic crisis of 2008–2012 marks a shift regarding the thematisation of the Soviet past. The illusions of the mightiness of the neoliberalist economy are gone, accompanied by fierce migration towards the West and the raise of neonationalist and neoconservativist tendencies at home. These changes trigger a strong tendency towards the feeling of the post-Soviet nostalgia. It can be manifested, following the nostalgia theory by Svetlana Boym, both as restorative and reflective nostalgia: the first refers back to the *nostos* or home component of the Greek origin word and tends to restore the lost place, while the second concentrates on *algia* or the longing component and finds reflecting upon the lost past more attractive than restoring it. Both types of nostalgia use to intertwine [Boym 2001/2007]. Still, expanding the above mentioned theory, I would like to argue that the restorative nostalgia tends to predominate the public discourse since it is related to the tangible manifestations and repeatable – restorable – artefacts located in a particular space giving the sense of security to the involved. Analysing the phenomenon of the post-Soviet nostalgia (here and furthermore the more popular term is used compared to the other option: Soviet nostalgia) within

the framework of Boym's theory, the undeniable destination of the nostalgic restoration is the Soviet component, lost after the post-time has been established. According to the Encyclopaedia of Law provided by the Academy of Science of the Russian Federation, soviets are the collegial representative bodies of the public authority in the Russian Empire, the Russian Soviet Federative Socialist Republic and the Union of Soviet Socialist Republics, elected by the general population for a certain period of time [Энциклопедия юриста 2005]. In this respect, the concept of soviets refers to an ideological model characterized by equality and social justice, thus following the main ideological conditions of leftism [Fiala 2015]. Consequently, the restorative nostalgia for the soviet past can be regarded as a struggle for restoring the lost leftist or, more specified, socialist ideals. Often the loss of these ideals is associated to the *shock therapy* of the neoliberalist economy within the transitory conditions of the post-socialist societies [Wacquant 2012]. Due to the developmental tradition, neoliberalism serves as a welcoming background for neoconservativist outbursts directed towards several minority groups like homosexuals [Spektrs 2015] and neonationalism which is severely affecting the balance of the society claiming for hatred towards immigrants and traditional national minorities [Feldman 2012]. Neoliberalism can be blamed also for its impact on so called new leftist radicalist groups and Muslim terrorist groupings.

Above mentioned conditions easily explain the activating of nostalgia for the lost paradise of leftist ideals. Here should be mentioned firstly the idealistic – or idealized but still powerful – slogans declared to the young Soviet citizens since early childhood, which claimed for moral virtues like friendliness, respecting others, efficiency, honesty, sincerity, helpfulness and selflessness [Ločmele 2010], followed by the directions to young communists focusing on the involvement into the maintaining the progress of the whole community by means of personal development and social responsibility [Graiska 2015].

In a community longing for lost ideals and finding itself on a seemingly never-ending route of redefining identity and protecting its uniqueness against merging with the mainstream Western tradition which is actually not very welcoming in respect to cultural differences based on the heritage rooted in the experiences sampled on the Eastern side of the Iron Curtain, certain benchmarks are intrinsically necessary in order to find the lost connection with the past. The French historian Pierre Nora offers his concept of the simulacra of remembrance or *lieux de mémoire* as a tool designed by the community in cases its identity is in question due to some past event or period endangered to be erased from the collective memory. *Lieux de mémoire* is a term attributed to any meaningful entity, whether material or non-material, which has become a symbolic element of the memorial heritage

of some community by purposeful human performance or the work of time. *Lieux de mémoire* functions as an array of mnemonic techniques which is set into action when the “real”, “true” memory (Nora refers to it as *milieux de mémoire*) dies out, and a necessity arises for constructing a network structure of referring back to past, thus sustaining the actual identity of a community and laying a solid foundation for developing the existing identity or re-shaping it [Nora 1996]. Certain *lieux de mémoire* recognized within the group can serve as a tool for building identity and communication via both actual remembering and delivering knowledge to the further generations, and embracing ideals of the *lost past paradise*. A characteristic example of *lieux de mémoire* referring back to the Soviet past is activities related to the Victory Day, celebrating the end of the WWII in the former Soviet Union on May 9. Since the number of the witnesses of the war is diminishing year by year, the Victory Day celebration joins the representatives of different ages and social groups in a meeting point inviting to remember and share not only memories about the actual event, but to communicate values on a larger scale, mostly referring back to socialist past and ideals in general (within the framework of this research paper the aspect of propaganda is excluded since it would extend the author’s purpose to trace the relations between the post-Soviet nostalgia and leftism ideology without discussing the different impacts). Similarly, countless cultural projects serve as *lieux de mémoire* referring back to the Soviet past, such as post-Soviet history expositions in Liepāja Karosta prison or the secret bunker in Līgatne, recent theatre productions such as “Revidents” by N. Gogol directed by Alvis Hermanis or “Five Evenings” (“*Pieci vakari*”) by A. Volodin directed by Māra Ķimele in the New Riga Theatre, movies like “The People Out There” (“*Cilvēki tur*”) by the young director Aiks Karapetjans or Soviet-style setting in public places such as the club “The Eastern Border” (“*Austrumu robeža*”). Post-Soviet nostalgia manifests itself also in the social networking space as, for instance, shared series of photographed artefacts dating back to the Soviet period.

In all the above mentioned cases the identity building of the group and the mutual communication of the leftism ideals through certain *lieux de mémoire* is located within a definite space, whether it would be a museum, memorial, theatre space, public eating place, diegetic space of a film or a social networking site location. Respectively, the restorative nostalgia tends to perceive time spatially – like a defined period which represents itself as a segment of space. Entering this secluded segment of space of certain *lieux de mémoire*, the insiders hope to reach the lost time of ideals, in this case – to create an illusion of restoring the simulacrum of the virtues of the socialist past. Even in cases of the negative thematisation of the socialist past or exoticization it to serve a marketing strategy the restorative nostalgia with its spatialized time concept is present: on both occasions the Soviet

era is regarded as a defined period of time which can be either discarded as a discrete unit or offered as a product for sale for the lucky outsiders.

In this respect it is also interesting to turn attention, even though shortly, to the other type of nostalgia mentioned by Svetlana Boym. Reflective nostalgia, the eternal longing [Boym 2007] provides keeping distance from the object of nostalgia, regarding the past time only as one of the potentially merging time modes and optional experiences. The reflective nostalgia embodies the potential of intellectual playfulness. Thus, in case of the post-Soviet reflective nostalgia, the Soviet past and its heritage is considered to be an array of certain knowledge, namely, the ability to recognize and interpret the cultural symbols and sign systems referring to the Soviet period. The approach of the reflective nostalgia allows dissolve the concept of the post-Soviet nostalgia through dismantling the spatialized predominance of the *post-Soviet-ness*. Consequently, the longing for the ideals associated to the leftism ideology can be disentangled from the historically determined cohabitation with the negative thematisation of the socialist past embodied by the official public and partially academic discourse in Latvia. Moreover, through emphasizing nostalgia as the eternal longing, the leftism ideals can be enriched with new possibilities of interpretation.

Conclusion

Following the analysis of the thematisation of the Soviet experience in the public discourse of the post-Soviet Latvia, the main observed tendencies can be generalized according to the approaching the Soviet occupation period as a spatially defined unit of time, manifesting itself through certain artefacts, respectively *lieux de mémoire*. Although a great part of the community regards the Soviet period and the *lieux de mémoire* representing it as unwelcome negativity, a shift of views can be observed to occur since the economic crisis of 2008–2012 which caused a major disillusionment towards the values and goals of neoliberalism. The shift marks a renewed interest into the socialist past alongside with the restorative nostalgia approach towards the Soviet *lieux de mémoire* expecting to re-establish also the lost ideals of the leftism ideology claiming for social justice and equality. It must though be admitted that similar tendencies can act destructively and lead to extreme chauvinism. As an optional alternative could be provided the analytical approach towards the socialist past characteristic to the reflective nostalgia. Thus, without an urge to restore the *lieux de mémoire* reflecting backwards to the Soviet past, the successful aspects of the socialist experience can be discussed and revalued.

Works Cited

- Berdahl, Daphne, Bunzl, Matti. *On the Social Life of Postsocialism: Memory, Consumption, Germany*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- Boym, Svetlana. *Nostalgia and Its Discontents*. *Hedgehog Review*. Vol. 9, Issue 2. Summer 2007.
- Djokić, Dejan, Ker-Lindsay, James. *New Perspectives on Yugoslavia: Key Issues and Controversies*. London: Routledge, 2010.
- Feldman, Gregory. *The Migration Apparatus: Security, Labor, and Policymaking in the European Union*. Stanford: The Stanford University Press, 2012.
- Fiala, Andrew. *The Bloomsbury Companion to Political Philosophy*. London, New York: Bloomsbury, 2015.
- Ilves, Toomas Hendrik. *Meie rikkus on ajud, mitte maksusüsteem* [Our Wealth Is Brains, Not the Tax System]. *Äripäev*, 12.04.2004.
- Kalinina, Ekaterina. *Mediated Post-Soviet Nostalgia*. Södertörn Doctoral Dissertations. Stockholm: Södertörn University, 2014.
- Kaprans, Mārtiņš. *Padomju laika sociālās reprezentācijas latviešu pēcpadomju biogrāfiskajā diskursā*. Promocijas darbs komunikācijas zinātnē. Latvijas Universitāte, Sociālo zinātņu fakultāte, Komunikācijas studiju nodaļa. Rīga, 2011.
- Kaprans, Mārtiņš, Zelče, Vita (red.). *Pēdējais karš: Atmiņa un traumas komunikācija*. Rīga: LU SZF SPPI, 2010.
- Ločmele, Klinta. *Darbs – oktobrēnu noteikums un cilvēciska vērtība žurnālā "Zilīte" (1958. gada augusts – 1963. gada augusts)*. *Laiku atšalkas: žurnālistika, kino, politika*. Latvijas Universitātes Sociālo un politisko pētījumu institūts, 2010.
- Mälksoo, Maria. *From Existential Politics Towards Normal Politics? The Baltic States in the Enlarged Europe*. *Security Dialogue*. Vol. 37, no. 3, September 2006.
- Nora, Pierre, Kritzman, Lawrence D. (Eds). *Realms of memory: rethinking the French past*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Rev, Istvan. *Retroactive Justice: Pre-history of Post-Communism*. Stanford: The Stanford University Press, 2005.
- Wacquant, Loic. *Three steps to a historical anthropology of actually existing neoliberalism*, *Social Anthropology*. Vol. 20, no. 1, 2012. Pp. 66–79.

Online resources

Graiska, Galina. *Kommunističeskii Ideal Novogo Čeloveka*. Available: <http://www.proza.ru/2015/03/10/17> [viewed 16.04.2015.]

Latvijas Okupācijas muzejs. The official website of the Museum of Occupation of Latvia. Available: <http://okupacijasmuzejs.lv/> [viewed 03.03.2015.]

Konservatīvisms un liberālisms, morāle un tikumība – Latvijas nākotnes perspektīvā. Intervija ar Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieku Jāni Rožkalnu. *Spektrs*. Available: <http://spektrs.com/zurnals/konservativisms-un-liberalisms-morale-un-tikumiba-latvijas-nakotnes-perspektiva/> [viewed 03.03.2015.]

Šausmas padomju kolhozu laikos. Online blog *T830x.lv*, published 23.02.2015. [viewed 01.03.2015.]

Virtuālā skola. The official project website. Available: <http://www.uzdevumi.lv/p/latvijas-vesture/9-klase/otra-padomju-okupacija-7241/> [viewed 03.03.2015.]

Советы. Энциклопедия юриста. Online Encyclopaedia, Eds. Akadēmija Nauk Rosijskoj Federacii, Akademik-Proekt. Published 2005. Available: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_law/ [viewed 28.02.2015.]

Interviews

Interview with Reinis Bērziņš. Author's private archive, recorded 12.01.2015.

Interview with Barbara Daļeckā. Author's private archive, recorded 14.02.2015.

Interview with Gita Dumpe. Author's private archive, recorded 11.03.2015.

Interview with Velta Gūtmane. Author's private archive, recorded 03.03.2015.

Interview with Mareks Jāņkalns. Author's private archive, recorded 17.02.2015.

Interview with Kristīne Muižniece. Author's private archive, recorded 03.03.2015.

Interview with Ilze Pomere. Author's private archive, recorded 12.01.2015.

THE LEFTISM IDEOLOGY OR NOSTALGIA FOR THE SOCIALIST PAST? SEARCHING FOR LIEUX DE MÉMOIRE IN THE POST-SOVIET CULTURAL SPACES

Abstract

The concept *lieu de mémoire* (site of memory) was developed by the French historian Pierre Nora in the 1970–90s, who suggests to use the term to refer to “any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community” [Nora, Kritzman 1996:18]. *Lieux de mémoire* function as an array of mnemonic techniques, which are necessary when the real memory

(*milieux de mémoire*) fades. *Lieux de mémoire* are repeatedly employed in referring back to the past, thus sustaining the actual identity of a community and laying a solid foundation for developing the existing identity or re-shaping it. In the Post-Soviet cultural space of Latvia *lieux de mémoire*, which are associated with the Soviet past, can be encountered everywhere, from the “The Government Inspector”, staged by Alvis Hermanis and performed during the 2010s, to the nostalgic interior objects in cafés, the hullabaloo stirred by the contest New Wave, the popularity of Karosta Prison in Liepāja, and social media users’ commentaries on the Internet about the topical events in contemporary society. The article discusses the potential links of these phenomena to contemporary socio-political events and attempts to establish if they hide any efforts to restore collective and individual memory, which were split alongside the so-called rewriting of history that took place as a result of the collapse of the Soviet Union, or indications of flaws in Western neoliberalism and neoconservatism while seeking opportunities for renewal of society by way of indirect leftist ideological implications.

Keywords: *post-soviet cultural spaces, leftism ideology, socialism, site of memory.*

Beata Paškevica, *Dr.phil.*, Latvijas Nacionālā bibliotēka

ANNA (ASJA) LĀCIS KULTŪRU UN IDEOLOĢIJU KRUSTPUNKTĀ

Latviešu režisore Anna Lācis, ar pieņemto vārdu Asja Lācis, pasaulē šobrīd ir daudz plašāk pazīstama nekā Latvijā. Savu dzīvi viņa veltījusi teātrim, bijusi avangarda estētiku dzimšanas vērotāja un dedzīga īstenotāja, pateicoties savai latviešu izcelsmei, atradusies 20. gadsimta noteicošo kultūru un ideoloģiju krustpunktā.

Kā 20. gadsimta intelektuālei viņai bija svarīga domu un ideju apmaiņa ar lielajām Eiropas kultūras personībām, kuras viņai liktenis bija lēmis satikt, visplašāk pazīstamās no tām ir Bertolts Brehts un Valters Benjamins, bet viņi nebūt nav vienīgie. Tikpat nozīmīga viņai bija saskare ar neviena nepieskatītiem, kara jukās pa Krievijas ielām klaiņojošiem, jebkādu orientēšanos dzīvē zaudējušiem bērniem, bāreņiem, strādnieku bērniem Rīgā un Neapolē.

Vācijas intelektuāļiem viņa bija vēstnese no tobrīd tik ļoti interesantās, mākslas un sociālo pārmaiņu avangardā esošās Krievijas. Krievijā, savukārt, viņa bija tā, kas stāstīja par savu teātra un dzīves pieredzi Vācijā un citur Eiropā. Tikko dzimušajā Latvijas Republikā viņa bija neērta personība kreiso uzskatu dēļ, vēlāk par neērtu viņa kļuva arī staļinisma pārņemtajā Krievijā. Izejas nebija, jo kā Rietumos, tā Austrumos izveidojās diktatūras, nebija iespējama arī atrašanās vietas maiņa, un pēc desmit Butirku cietumā un vēlāk Kazahstānas darba nometnēs pavadītiem gadiem, joprojām teātra mīlestību saglabājusi, tomēr arī no dzīves nogurusi, viņa atgriezās dzimtenē, nu jau Latvijas PSR, ap 110 km no Rīgas attāļajā Valmierā. Ne velti es šeit pieminu attālumu no Rīgas līdz Valmierai, jo arī uz Annu Lācis attiecās tā dēvētais 101 kilometra ierobežojums. 101. kilometrs bija neoficiāls nosaukums tiesību ierobežojumam, kas pastāvēja Padomju Savienībā atsevišķām iepriekš sodītu un no padomju viedokļa sabiedrībai nevēlamu personu kategorijām. Ierobežojums paredzēja aizliegumu apmesties tuvāk par 100 kilometriem no divām lielākajām Padomju Savienības pilsētām – Maskavas un Ļeņingradas un republiku galvaspilsētām, kā arī no “slēgtajām” pilsētām, kur atradās armijas garnizoni, stratēģiski svarīgi objekti, piemēram, Liepājas.

Dzīve, par kuru viņa kopš jaunības bija iestājusies – padomju vienlīdzība, brālība – bija nolaidusies kā paradīze zemes virsū, tomēr brīvības nebija. Atlika ziedošanās darbam un atmiņas. Maz kas bija palicis no tā noskaņojuma, kāds valdīja Maskavā 1917. gada martā, kad Annas Lācis kolēģis latviešu bēgļu skolā, vēlākais LR izglītības ministrs Aleksandrs Dauge, sūtīja viņai uz Orlu apsveikuma kartīti: “Kā Jums ap dūšu pa visu šito revolūcijas laiku? Es visas šīs dienas dzīvoju septītās debesīs. Ticu pilnīgi, ka viss nokārtosies un iesakņosies. Skolā manas divas klases noturēja savu pirmo mītiņu, pilnā ideālā kārtībā. Ne iekš kā nepārspilē, uzvedas pilnīgi korekti. Visi priecājas. Svaigs gaiss ieplūda. (..) Sūtu Jums simts labdienu un laimes vēlējumu uz jauno dzīvi” [Paškevica 2006:43].

Anna Lācis (dzim. Liepiņa) dzimusi 1891. gada 19. oktobrī Ķempjos pie Līgatnes. Pirmās bērnības atmiņas viņai saistās ar fantāzijām par leduspuķēm Ķempju istabiņas logā. Savā vaļsirdīgākajā atmiņu grāmatā “Красная гвоздика” (latviski: “Sarkanā neļķe”) viņa gan atzīst, ka, iespējams, tā iedomājusies, jo ietekmējusies no Nikolaja Jevreinova izpratnes par “teātri – dzīvi”. Lasījusi Nikolaja Jevreinova grāmatā “Театр для себя” (latviski: “Teātris sev pašam”) nodaļu par *piecu pirkstiņu teātri*, kur Jevreinovs apraksta meiteni Veriņu, kura no nekā uzbūvē sev teatrālu vidi un ienirst teātra spēlēšanā, būdama gan dažādu lomu tēlotāja, gan arī skatītāja: “Viņa kā mazs dieviņš no nekā uztaisa visu, kas vien viņai ienāk prātā. Nosēdiniet viņu tālu prom no bērnistabas, viņas lellēm, viņas spēļmantām, un jūs redzēsiet, ka viņa nebūt nav viena! Jūs redzēsiet, cik gudri viņa, piemēram, spēlējas ar visiem savas kreisās rociņas pirkstiņiem” [Еврейнов 2002: 290].

Nikolajs Jevreinovs ir viens no visvairāk lasītajiem un atzītajiem Asjas Lācis skolotājiem. Viņš bija saistīts arī ar tiešo Annas Lācis pedagogu Fjodoru Komisarževski un, protams, ar Veru Komisarževsku. Jevreinova monodramā, kā viņš nosauca lugas žanru, kuras darbība notiek cilvēka ķermeņa iekšienē, “Dvēseles aizkulises” Asja 1923. gadā, savā pirmajā Berlīnes periodā, spēlēja šansonetes lomu. Šķiet, ka pat par savas dzīves vadmotīvu Anna Lācis izvēlējusies Jevreinova “dzīves teatralizācijas” koncepciju.

Septiņu gadu vecumā kopā ar vecākiem, tēvu Ernestu Liepiņu un māti Trīni Liepiņu, Anna Lācis pārceļas uz Rīgu. Tas ir tipisks 19. gadsimta beigu latviešu stāsts. Tēvs strādā Krievijas–Baltijas vagonu rūpnīcā par vagonu tapsētāju. Viņš piedalās arī vairākos strādnieku streikos. Tādējādi komunistiskās partijas kandidāta anketā 1956. gadā viņa var atzīmēt: “izcelsme – proletāriešu”.

Anna Liepiņa mācās slavenajā Ķeniņu ģimnāzijā (no 1900. līdz 1912. gadam). Asjas teātra mīlestības sākums varētu būt Riharda Vāgnera operas “Tristāns un Izolde” noskatīšanās Rīgas Vācu teātrī (tagadējā Latvijas Nacionālajā Operā un baletā) un sakari ar Apollo teātri.

Apollo teātrī aizsākās arī Marijas Leiko karjera, pie kuras kādu laiku dzīvoja Asja, kad bija tikko ieradusies Berlīnē. Ar Leiko un viņas vīra – režisora Jāņa Gūtera – palīdzību Asja tika iepazīstināta ar Berlīnes kino un teātra aprindām un vēlāk arī pati nedaudz iesaistījās Bābelsbergas (jeb vācu Holivudas) pasaulē [Zeltiņa, Uzulniece 1989; Paškevica 2006]. Jau savas pirmās uzturēšanās laikā Berlīnē viņa, vēl slikti prazdama vācu valodu, paspīd ar Frīdriha Ničes citātiem. Aizvesta uz vācu Holivudu – Bābelsbergu, viņa, ja ticam 1922. gadā no Berlīnes sūtītai vēstulei Jūlijam Lācim (1922), raksta, ka aktieri Bābelsbergā viņai vaicājuši, no kurienes viņa esot. Asja nav apjukusi un atbildējusi, ka māte ir japāniete un tēvs krievs. Tālāk viņa raksta: “Ja viņi notura mani par mežoni – bet, kad es sāku runāt par Kantu un Niči, tad viņi pat pārbijās, – un vairs nekā nevar saprast” [RMM 278371].

Ķeniņu ģimnāzijas laikā viņai īpaši patika Ibsens, jo sevišķi “Heda Gablere”, luga, kas tika uzvesta Jaunajā Rīgas teātrī Pētera Rudziša režijā 1909. gadā. Rietumvācijā izdotajā atmiņu grāmatā “*Revolutionär im Beruf*” (latviski: “Profesija – revolucionāre”) viņa raksta: “Es biju par dionīsisko mākslā, jau ģimnāzijā man patika Heda Gableres vīnstīgas matos. Es bieži šaubījos, bet, jo vairāk šaubījos, jo dedzīgāk aizstāvēju dionīsisko” [Lācis 1976: 16]. Šajā izteikumā savukārt jūtama Vsevoloda Meierholda ietekme, kurš arī iestājies par dionīsisko principu mākslā.

Aizbraucot mācīties uz Pēterburgu 1912. gadā, Asja jau ir inficējusies ar teātri. Viņa pusotru gadu mācās privātajā Behtereva institūtā Sanktpēterburgā. “Heda Gableres”, Hauptmaņa drāmu, “Tristāna un Izoldes” estētiku nomaina tikko dzimstošais krievu avangards. Tas bija Meierholda teātra eksperimentu laiks, 1913. gadā tika uzvesta Alekseja Kručeniha, Velimira Hļebņikova, Mihaila Matjušina opera ar Kazimira Maļeviča dekorācijām “Uzvara pār sauli” (“*Победа над солнцем*”). Tās bija priekšdarbs slavenajam Maļeviča “Melnajam kvadrātam”. Asja piedzīvoja Vladimira Majakovska traģēdijas “Vladimirs Majakovskis” monoizrādi. Marijas un Aleksandra teātrī darbojas Vsevolods Meierholds, Borodinas ielas teātra studijā viņš ar studentiem ir doktors Dapertuto. Asja ļoti gaida un aizrautīgi lasa viņa kopš 1914. gada izdoto žurnālu “Mīlestība uz trim apelsīniem”.

Kara juku laikā Anna Lācis mācās Fjodora Komisarževska teātra studijā. Vētrajā revolūcijas laikā viņa ar sajūsmu ienirst nākotnes gaidu estētikas stihijā, seko avangarda virzienu attīstībai, līdz 1920. gada vasarā, atgriezusies Rīgā, kļūst par Meierholda “Teātra oktobra” adepti. Proletkulta teorētiķu Alekseja Gasteva, Aleksandra Bogdanova un Platona Kerženceva idejas kļūst par vadošajām viņas teatrālajā darbībā. Viņa atrod domubiedrus latviešu vidū – Leonu Paegli, Linardu Laicenu, Andreju Kurciju u. c. Anna Lācis iesaistās Rīgas Tautas augstskolas, kas dibināta 1920. gada janvārī, drāmas sekcijas darbā, pēc tam tā dēvēto kreiso arodnieku kustībā Rīgas Arodbiedrību Centrālbiroja paspārnē, organizējot bērnu

un strādnieku pašdarbības izrādes proletkulta garā. Paskaidrojumam jāmin, ka 1921. gadā, neatkarīgās Latvijas Arodbiedrību 1. kongresa laikā, notika arodbiedrību šķelšanās – sociāldemokrātu vadītās arodbiedrības apvienojās Latvijas Arodbiedrību centrālbirojā, bet komunistiskās bija Rīgas Arodbiedrību centrālbiroja paspārnē. 1928. gadā kreisās arodbiedrības tika slēgtas, bet tad Anna Lācis jau bija Maskavā un vēlāk Berlīnē [Gavars 2014].

1921. gada vasarā Anna Lācis ir režisore masu izrādei – Leona Paegles “Gadsimtu sejas”, kas, atbilstoši Platona Kerženceva programmai, ir konspektīvs vēsturisks pārskats marksistiskā skatījumā ar teātra līdzekļiem. Izrāde nonāk Latvijas slepenpolīcijas redzeslokā. LVVA saglabājis kāda P. Kļaviņa ziņojums: “Saules dārzā 12. jūn. sarīkotos ‘Bērnu svētkos’ tika uzvesta Paegļa luga “Gadsimtu sejas”, kura nedēļu atpakaļ kultūras svētkos neatstāja, lietus dēļ, vēlamo iespaidu. Interesants sākums lugā bija tas, ka pirmā cēlienā vienam no ēģiptiešu priesteriem ap vidu bija josta Latvijas karoga krāsās. Pēc lugas beigām aktieri vēl reizi uznāca uz skatuves, divi no tiem sauca tautā “mūsu cīņa vēl nav galā”, vēl pēc tam nodziedāja Internacionāli. Tas bija ‘Bērnu svētku’ galapunkts un paskaidrojums visai lugai, ja tā vēl kādam nebija skaidra. Panākums bija arī tāds, kā to vēlējās Lācis un citi rīkotāji – “lugai vajaga būt aģitatoriski musinošai”, kā Lācis ne vienu reizi vien teica. Tautā tika dzirdams viens otrs sauciens – “jā, mūsu cīņa vēl nav galā” [LVVA, fonds 3235, nr. 1/6:72; Paškevica 2006:110]. (“Internacionāles” dziedāšana Latvijas Republikā bija aizliegta. Anna Lācis bija sajūsmā, kad dzirdēja to dziedam Berlīnes teātrī *Volksbuehne*, Ervina Piskatora režisētajā izrādē.)

1921. gada Kreiso arodbiedrību kultūras svētku biļetenā Anna Lācis raksta: “Uzreiz mums nevar būt teātris – dzīve, teātris – ekstāze, priekš tam vajaga sociālas vienības. Bet mums vajag savu darba metodi virzīt uz nākotni, bet nevis dibināties uz pagājušo. Strādāt pie proletāriska teātra celšanas mēs varam, teātra darbnīcās saucot talkā ļaudis no pašu strādnieku vides. (..) Galveno vērību vajag piegriezt kolektīvai darbībai, lai varētu nodibināt ciešu kontaktu, kurš kalpotu kopējam mērķim – ierosināt skolniekā pašdarbību. (..) Strādāt vajag neieslēgtās laboratorijās un ļaut masām piedalīties, kaut vai arī tikai ar kritiku. Arī tagad teatrs reizēm ir tikai atpūta un bauda, dažreiz tas pamāca, moralizē, ir kā staigājošs feļetons. Pa to ceļu nevar iet revolucionārs teatrs. Kā revolucionārs politiķis protestē pret veco ekonomisko un politisko iekārtu un veco morāli, kura nokauj brīvu cilvēces garu, kā revolucionārs mākslinieks protestē pret vecām akadēmiskām, sastingušām formām, kuras izaugušas no kapitālisma iekārtas, un iet pretim jaunām, svaigām mākslas formām. Naturālais teatrs ir par šauru, par sastingušu priekš degošām meklējošām idejām un centieniem. Jaunais teatrs tiecas pēc simboliem, stilizēta reālisma un vienkāršības – ar maz līdzekļiem koncentrētā veidā izteikt visvairāk domu un darbības. Revolucionārs saturs meklē revolucionāru formu! Kā gleznie-

cībā visi šie ‘ismi’ – kubisms, ekspresionisms, suprematisms – ir devuši jaunas patiesības glezniecības būtības izpratnei, (..) tāpat teatrim arī jāiet caur šīm šķīstīšanās ugunīm, lai varētu iegūt tradīcijas, bez kurām nevar būt neviena mākslas nozare. (..) Jaunā teātrī vajag pie darba saukt svaigus, pirmatnīgus spēkus, kuri vēl būs, ieraut viņus pašdarbībā un kolektīvā radīšanā. (..) teatrim vajag būt tai zelta rādītājai zvaigznei, kura ved uz dzīvi – mākslu” [cit. Paškevica 2006: 113].

Visintensīvākais izrāžu iestudēšanas laiks Annai Lācis bija no 1925. gada rudens līdz 1926. gada pavasarim. Tieši tad pie viņas negaidīti atbrauca Valters Benjamins. Šajā pusgadā viņa iestudēja Oktava Mirbo (*Octave Mirbeau*) “Epidēmiju”, Leona Paegles Šarādes nr. 5, 7 un 8, atklāja bērnu dramatisko klubu ar Linarda Laicena lugu “Šujmašīna un vējdzirnavas”, L. Paegles lugu “Āzis un maskas”, L. Paegles “Zemes sāls”, L. Laicena šarādi “Berlīne”, Ernsta Tollera “Klibais cilvēks” (“*Hinkemann*”), fragmentus no “Masa Cilvēks” (“*Masse Mensch*”), “Mašīnu grāvēji” (“*Maschinenstürmer*”).

1925. gada arodbiedrību izdevumā “Arodnieciskā vienība” dokumentēta Annas Lācis pozīcija un estētiskā programma ziņojumā “Disputi par Strādnieku teātri”: “Svētdien, 1. novembrī, A.A.B. Centrālbiroja zāle atkal bija pārpildīta ar strādniekiem. Disputu ievadīja sabiedriski revolucionārā temperamenta pilnā Anna Lācis. Referentes galvenās domas: Strādnieku teātrim jābūt politiski aģitatoriskam ar noteikti izstrādātu sistemu. Viņam jāatsvabinās no katra pilsoniska teātra paņēmienu. “Katrs Strādnieku teātris, kas darbojas ar pilsonisko teātru līdzekļiem, ir nodevējs.” Strādnieku teātra konstrukcijas šema: 1) likums; 2) mēģinājums; 3) kolektīva kontrole. Kritizē tagadējos Strādnieku teātra pasākumus, aizrādot, ka tie ved aģitāciju buržuāzijas labā, un liek priekšā kluba dramatiskās sekcijas galīgu reorganizāciju, aizrādot, ka T. A. dram. studija, līdzīgi darbojoties, izaudzējusi pilsoniskus diletantus. Ieteic visu vērību griezt uz pašdarbību. Nevar iesaistīties ar lielām lūgām – jāķeras kolektīvi pie improvizācijas un šarādēm. Skatuves ietērpam jābūt bez kulisēm un dekorācijām. Driest būt tikai rekvizītes, kuras pagatavo paši sekcijas darbinieki. Strādnieka – aktiera kostīms lai ir strādnieka blūze. Kad jātēlo kas cits, piem., pilsonis – tas jāizceļ tikai ar viņa raksturīgajām īpašībām. Šinī gadījumā – cilindri, pliku pauri un ordeņiem. Tāpat grimā strādniekiem jāatsvabinās no liekās smiņķa kārtas, bet jādod tikai raksturīgā iezīme. Strādnieku teātrī nedrīkst būt arī tagadējā mūzika – tā ir nespēcīga izteikt strādnieku cīņu trokšņu un nākotnes jauno dienu zvanu. Tās vietā strādnieku skatuvei jālieto svilpes, bungas, sirenes un mālu pilītes. Tāpat jāatmet arī no pilsoņiem patapinātā plastika. Pēdējiem tā pamatā: 1) tāpēc, ka ar to viņi grib izbēgt šķiru naida un 2) ar plastiku viņi aģitē caur miesu agrākās gara aģitācijas vietā. Strādnieku teātra repertuāra pamatā jābūt: 1) statistiskiem materiāliem; 2) šarādēm, kuras arī konstruētas uz statistiku; 3) politiskiem *revue* – Marksa likumi izrādāmi statistiski. Nobeidz: “Tiešamību

realizēt”. Debatēs vārdu ņem vairāki *dramsekcijnieki* (Kaužens, Kohs, Priednieks). Viņi visi izsakās atzinīgi referentei un papildina viņas domas ar piemēriem iz T. A. un kluba dr. sekcijas dzīves. Izņēmums ir tikai dramsekcijnieks Siliņš, kurš nevar un nevar atsvabināties no buržuāziska teātra iemidzinoši plastiskiem apkampieniem⁴⁵ [Arodnieciskā vienība 11 (1925):5].

Liekot ideoloģisko “vienvirzienu” pie malas, nav šaubu, ka šāda teātra izpratne, piedzīvojot visdažādākās attīstības variācijas, veidojusi sociālo teātri, bērnu teātri, ļoti daudzas mūsdienu teātra koncepcijas. Tāda Anna Lācis nostājas viņas dzīves lielo vīriešu priekšā – Bernharda Reiha, Valtera Benjamina un Bertolta Brehta, kā arī savas turpmākās sarežģītās radošās dzīves priekšā, kļūstot neērta, kreisa un nākotnē vērsta teātra estētikas ziņā.

Izmantotie avoti un literatūra

LVVA (Latvijas Valsts vēstures arhīvs), 3235. fonds, nr. 1/6.

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs), 278. fonds.

Arodnieciskā vienība. Rīgas Arodu biedrību centrālbiroja izdevums. Rīga, 1925, nr. 11.

Gavars, Paulis. Sociāldemokrātu un komunistu kopdarbība un savstarpēja politiska cīņa Rīgas Tautas augstskolā (1920–1934). *LZA vēstis, A daļa*. Nr. 3/4. Rīga, 2014.

Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. (2., durchgesehene und erweiterte Auflage). München, 1976.

Paškevica, Beata. *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Schriften des Fritz-Hüser Instituts 14*. Essen: Klartext, 2006.

Zeltiņa, Guna, Uzulniece, Anita. *Marija Leiko*. Rīga: Liesma, 1989.

Евреинов, Николай. *Демон театральности*. М., СПб.: Летний сад, 2002.

Лацис, Анна. *Красная звезда. Воспоминания*. Рига: Лиесма, 1984.

⁴⁵ Saglabāta oriģināla rakstība.

ANNA (ASJA) LĀCIS AT THE CROSSROADS OF CULTURES AND IDEOLOGIES

Abstract

The article explores the course of formation of the positions of Asja Lācis's theatre aesthetics in the early period of her activity, mainly in Riga during the 1920s. The article takes a chronological look at the first theatre impressions of German and Latvian theatres in Riga. Special attention is paid to Asja Lācis's change of aesthetic views under the influence of the Russian avant-garde. In contrast to the exuberance of Hedda Gabler and the existential loneliness in Ibsen's psychological theatre, the new Russian avant-garde theatrical search stressed the biomechanical conception and the role of the actor as a player in a theatre company. The key position in Asja Lācis's personal work of directing in Riga amateur theatre of the leftist trade unions was the aesthetic requirements of the proletarian cult and the theatre of October. She tried to create a radical avant-garde theatre and expressed her aesthetic views in a number of articles in the Latvian leftist press. Anna Lācis's experiments in Oryol and the Riga theatres, which were based on her acquired experience of the Russian avant-garde, served as a catalyst for her further cooperation with Walter Benjamin and Bertolt Brecht; it also influenced the development of different contemporary theatre trends.

Keywords: *Asja Lācis, the theatre of October, the amateur theatre of leftist trade unions, children's theatre, proletarian cult.*

ANNAS (ASJAS) LĀCIS LOMA VALTERA BENJAMINA FILOZOFISKĀS DOMAS ĢENĒZĒ

Biogrāfiskajā aprakstā “Berlīnes hronika” (*Berliner Chronik*) Valters Benjamins piemin kādu dienu Parīzē zīmētu savas dzīves *grafisko shēmu*, “kaut ko līdzīgu ciltskokam”⁴⁶ [Benjamin 1972–1999, 6. sēj.:491]. Kuru cilvēku vārdus tajā iekļaut, viņam nācis prātā bez apdomāšanās, bet bijis jāuzdod kāds pavisam vienkāršs jautājums par savu pagātņi, “un atbildes gluži nevilšus parādījušās uz papīra”. Šie ciltskoka zīmējumi nav saglabājušies [sk. teksta komentārus “Berlīnes hronikai”; Benjamin 1972–1999, 6. sēj.:804], tomēr pēc tāda paša parauga “Berlīnes hronikā” ciltskoka shēmas vietā nācis labirints ar vairākām ieejām. Katras ieejas priekšā atrodas Benjaminam nozīmīgs *pirmsākuma paziņa (Urbekanntschaft)*. Tie ir “cilvēki, ar kuriem viņš iepazinies bez citu cilvēku starpniecības – kaimiņattiecību, radniecības, kopīgu skolas gaitu, nejaušas pārskatīšanās, kopīga ceļa dēļ – dzīvē jau neesot nemaz tik daudz gadījumu, kuros tā mēdz atgadīties” [Benjamin 1972–1999, 6. sēj.:491].

Pirm paziņas savukārt iepazīstina tālāk: “Vairums tādu tikšanos – vismaz tās, kas mums paliek atmiņā, paver jaunas iepazīšanās iespējas, tā šīs labirinta ejas aizvien vairāk sazarojas (pa labi var iezīmēt vīriešu kārtas paziņas, pa kreisi – sieviešu kārtas paziņas)” [ibid 491].

Pirm paziņa Asja (īstajā vārdā Anna) Lācis – estētiskā un politiskā krievu (vēlāk padomju) avangarda ideju paudēja, teātra režisore – aizved Valteru Benjaminu pie Bertolta Brehta, kuru Lācis iepazīsusi Minhenē aptuveni gadu pirms tikšanās ar Benjaminu, pie Annas Lācis *dzīves vīrieša*, tobrīd jauna eksperimentētāja, režisora Bernharda Reiha, ar kuru Benjamins pārspriež teātra estētikas jautājumus un kopīgā autorībā top raksts “Rēvija jeb teātris” (*Revue oder Theater*), kā arī pie daudzajiem kontaktiem Maskavā, par kuriem pētniekiem ir tikai fragmentārs priekšstats. Tā kā Asja Lācis Valtera Benjamina shēmā ierindojama kreisajā pusē – pie sieviešu kārtas paziņām, viņa nav tikai Benjamina estētisko un politisko ieskatu

⁴⁶ Ja nav norādīts citādi, tekstus no vācu valodas tulkojusi Beata Paškevica.

ietekmētāja, bet arī “viens no trim lielajiem mīlestības notikumiem” Benjamina dzīvē. 1931. gada 6. maija dienasgrāmatas ieraksts liecina: “Būtībā trīs lielle mīlestības piedzīvojumi manu dzīvi nosaka ne tikai biogrāfiski, notikumu laicīgajā secībā, bet arī pēc tā, kā es tos esmu piedzīvojis. Esmu iepazinis trīs dažādas sievietes un trīs dažādus vīriešus manī. Rakstīt manas dzīves stāstu nozīmētu attēlot šo trīs vīriešu veidošanos un sabrukšanu, un kompromisu viņu starpā, – varētu arī apgalvot, ka izveidojies triumvirāts, kas ir mana dzīve” [ibid 427].

Īpaša saplūde notikusi attiecībās ar Asju: “...vienmēr, kad pakļāvos lielas mīlestības varai, es mainījos tik pamatīgi, ka man pašam bija jābrīnās un jāsaka: tas vīrietis, kurš sacīja tik nepieredzētas lietas un tik pārsteidzoši izturējās, esmu es pats. Bet tas izskaidrojams ar to, ka katra patiesa mīlestība mani padara līdzīgu mīlotajai sievietei; īsi un skaidri – visspēcīgāk to piedzīvoju savienībā ar Asju, tā, ka es daudz ko sevī atklāju pirmo reizi” [ibid 427].

Benjamina draugs, jūdaisma pētnieks, cionists Geršoms Šolems (*Gershom Scholem*) atzīst, ka Asja Lācis bija “...trešā sieviete, kurai Benjamina dzīvē bija centrāla loma. Līdzās erotiskajai pievilcībai viņai bija spēcīga intelektuāla ietekme, par ko liecina grāmatas “Vienvirziena iela” veltījums viņai” [Scholem 1983:199].

Geršoms Šolems un Asja Lācis gan nevilšus kļūst par sāncensiem Benjamina dzīvē, jo abi vēlas ietekmēt Benjamina garīgo un arī fizisko eksistenci. Šolems aicina Benjaminu uz Palestīnu un vēlas viņa intensīvāku iesaisti jūdaisma pētniecībā, Asja uzbur krievu revolucionārās mākslas, komunistiskās ideoloģijas pievilcību.

Hanna Ārente (*Hannah Arendt*) vispārīna Benjamina dilemmu, formulējot to kā ebreju izcelsmes 20. gadsimta intelektuālim raksturīgu, pat neizbēgamu: “Cionisms un komunisms šīs paaudzes ebrejiem bija neizbēgamas nepakļāvības formas. Tie abi deva iespēju no nereālā iekļūt reālajā pasaulē, no melīguma un pašapmāna izlauzties līdz godīgai eksistencei. Bet šādi tas izskatās tikai no laika atstatuma. Laikā, kad Benjamins mēģināja, lai gan bez īpašas degsmes, pieslieties cionismam un nedaudz vēlāk komunismam, abu ideoloģiju piekritēji bija viens pret otru kareivīgi noskaņoti: komunisti sauca cionismu par ebreju fašismu, un cionisti savukārt komunismu ebreju jaunatnes vidū dēvēja par “sarkano asimilāciju”. Ir vairāk nekā zīmīgi, ka Benjamins gadiem ilgi turēja sev atvērtas abas iespējas, aizvien domāja par ceļu uz Palestīnu, arī tad, kad jau labu laiku bija kļuvis par marksistu (...). Tas tikai ļoti skaidri parāda, ka abi – “ismi” kā “pozitīva ideoloģija” viņu neinteresēja, viņš bija kritiski noskaņots pret abiem, viņš tikai pozicionēja sevi kā izejas meklētājs no nereālā, no melīguma, kā tāds, kurš ir ārpus literārās vai akadēmiskās mašīnērijas” [Arendt 1971:43].

Tātad ne cionisms, ne arī komunisms negūst skaidru uzvaru Benjamina domāšanā ilgākā laika posmā. Intensīvo attiecību laikā ar Asju viņa ir tā, kas atved Benjaminu uz Rīgu un Maskavu, tomēr, lasot pēc Benjamina nāves izdoto

“Maskavas dienasgrāmatu” (*Moskauer Tagebuch*), autorā ieraugām ļoti kritisku un gandrīz vai gaišredzīgu padomju dzīves ēnas pušu un dīvainību atklājēju.

Draugs Geršoms Šolems drīzāk brīnās par Benjaminu aizraušanos ar šo sievieti, jo “viņai trūkst jebkādas kaut cik pārliecinošas intelektuālas stājas”, tādēļ šī aizraušānās, kā viņš izsakās, tam ir “divkārt neskaidra” [Scholem 1983:200]. Šī pretruna un zināma jutība Asjas lomas sakarā caurvij visu Benjaminu, mazākā mērā arī Brehta, pētniecību. Izveidojies priekšstats, ka Asja Lācis kādā gandrīz vai mistiskā veidā iniciējusi Benjaminu pievēršanos marksismam (burtiski: “pagriezienu uz marksismu” (*marxistische Wende*). Šādi argumentē arī Benjaminu daiļrades pētniece Sjuzena Bak-Morsa (*Susan Buck-Morris*), interpretējot Annas Lācis parādīšanos Kapri salā 1924. gadā kā izeju no intelektuālas krīzes domātāja dzīvē: “Te uzradās mūza, kas bija pār viņa stāvokli nomodā. Kā mītiskā Ariadne viņa apsolījās parādīt ceļu no aklās ielas, kuras galā viņš stāvēja. Lai gan viņas uzdevums bija gluži tāds pats kā antīkās Vidusjūras pasaulē mītošai būtnei, viņas lietotie paņēmieni bija izteikti moderni. Viņa bija boļševike no Latvijas un darbojās padomju kultūras jomā kā aktrise un režisore (..)” [Buck-Morris 1993:7].

Tomēr, iepazīstot un sastatot Valtera Benjaminu un Annas Lācis publikācijas 20. gados, jāsecina, ka Annas Lācis ietekme uz Valtera Benjaminu domas attīstību nav saistāma tik lielā mērā ar politisku priekšstatu veidošanos, tā dēvēto “pagriezienu uz marksismu” (*marxistische Wende*) Benjaminu filozofijā, bet gan ar Benjaminam neierastas jaunas estētikas apguvi. Ne velti divas vienā – 1928. – gadā iznākušas Benjaminu grāmatas – “Vācu traģēdijas sākotne” (*Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*), pie kuras Benjaminus strādāja 1924. gadā Kapri salā, kad tikko iepazinās ar Asju Lācis, veltīta viņa sievai Dorai Benjaminai, bet otra – eseju un skiču krājums “Vienvirziena iela” (*Die Einbahnstraße*) – Asjai Lācis, kurā, starp citu, rodami Rīgas atmosfēras inspirēti tēlojumi, fragmentāra, ekspresīva grāmatas iekšējā struktūra, konstruktīvisma metaforika nosaukumā un veltījuma tekstā Asjai Lācis – būvzinieci.

Neiedziļinoties biogrāfiskās detaļās, tajā skaitā Asjas Lācis un Valtera Benjaminu satikšanās apstākļos Kapri 1924. gada pavasarī, par kuriem, balstoties uz pašas Annas Lācis memuāriem, stāsta arī viņas meita Dagmāra Ķīmele atmiņu grāmatā “Asja” [Ķīmele, Strautmane 1997], mans uzdevums būs runāt par šo divu cilvēku attiecību intelektuālo saikni – un visspēcīgākā tā, protams, bija mīlestībā uz teātri. Arī spriežot pēc Dagmāras Ķīmeles vēstījuma, Annas Lācis dzīves eliksīrs bija teātris, un uz Valtera Benjaminu dzīves skatuves viņas tēls parādās “nejaušas satikšanās” veidā, kad viņš raksta “Vācu traģēdijas sākotni”. Viņa nāk no citas pasaules un uzdod jautājumus uz papīra liekamā teksta sakarā no “āģitpropa” un strādnieku teātra pozīcijām, piemēram, “vai viņš saskatot sakarību baroka autoru un ekspresionistu uzskatos, un kuras šķīras intereses viņi pārstāvo” [Lācis 1976:48].

Jautājumi ir neierasti, pirmajā acumirkļī šķietami absurdi, tomēr domu rosinoši. Literāras un sociālas paralēles starp baroka un ekspresionisma laikmetu Benjamins vēlāk skicēja vairākos darbos, t. sk. arī darbā “Politisks krievu rakstnieku grupējums” (*Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller*), kur aplūkota varas un mākslas mijiedarbe: “Politisko saukļu un problēmu iztirzāšanai jābūt gana intensīvai. Kā jebkurš partijas lēmums kļūst par vistiešāko rakstnieku uzdevumu, tā arī romāni un stāsti tādā pašā veidā attiecināmi pret valsti, kā pirms daudziem gadsimtiem autoru produkcija pret viņu dižciltīgo mecenātu uzskatiem” [Benjamin 1972–1999, 2. sēj.:743].

Teātra estētikas jautājumi, bez šaubām, bija galvenā kopīgā abu personību saikne, abi arī sekoja kinomākslas attīstībai. Saglabājušās Asjas Lācis piezīmes rokrakstā par kino un teātra salīdzinājumu, kā arī viņas raksts “Bērni un kino” (*Дети и кино*). Valtera Benjamina programmatiskā eseja par kino estētiku “Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) lasāma arī latviešu valodā.

Asjas Lācis ietekmē Valters Benjamins pārdomāja jautājumus par šķiriskas bērnu audzināšanas problēmām. Benjaminu saista Asjas pieredze darbā ar bezpajumtnieku bērniem Orlā un Rīgas Strādnieku teātrī, kā rezultātā top Benjamina raksts “Proletāriska bērnu teātra programma” (*Programm eines proletarischen Kindertheater’s*). Sarunas ar Valteru Benjaminu droši vien ietekmējušas Annas Lācis rakstu “Inteliģences dalījums Vācijā” (*Дифференция интеллигенции в Германии*). Asja Lācis Valteram Benjaminam stāstīja par jaunākajiem virzieniem krievu teātrī – Vsevolodu Meierholdu un Krievijas *teātra oktobri*, Nikolaju Jevreinovu, Aleksandra Bogdanova un Platona Kerženceva programmu proletkulta strādnieku teātrim, par krievu rakstniekiem. Valters Benjamins viņu iepazīstināja ar daudziem vācu un franču autoriem [sk. Lācis 1976:46].

Anna Lācis – krievu avangardiskās teātra estētikas adepte – labi saklausāma tekstā “Jaunie virzieni teātra mākslā”, kurš izdots 1921. gada Rīgā rīkoto Kreiso arodbiedrību kultūras svētku sakarā: “Pašreiz teātris ir savā ziņā eksperimentu kabinets, kurš izstrādā jaunas teātra tradīcijas. Šis kabinets arī atzīst kolektīvismu par vajadzīgu, jo viņa jaunākie iestudējumi ir improvizācijas, kuras iestudē viss personāls. Otrs – ne kabineta, bet dzīvību nesošs virziens iziet uz ielas un izpaužas ļaužu gājienos, tautas svētkos un masu improvizācijās. Galvenais pamats te ir kolektīvisms un pašdarbība. Te jau teātris mēģina saplūst ar dzīvi. Šo jauno teātru propagandētājs ir Keržencevs un Meijerholds” [Lācis 1921:3].

Apoteoza *teātra* – dzīves slavināšana gadsimtu mijas dzīves filozofijas priekšstatu, visu vērtību pārvērtēšanas programmatiskajā uzstādījumā, vēlme ieviest *teātra oktobri* arī dzimtenē, proti, jaunizveidotajā Latvijas Republikā, ir Annas Lācis estētiski ideoloģiskā bagāža, kura tika nodota arī ceļā sastaptajiem Rietumu

intelektuāļiem.⁴⁷ Ne velti Anna Lācis, iepazīstoties ar Bertoltu Brehtu, kļūst par pirmo Brehta kontaktu ar revolucionārās Krievijas teātra aprindām, un Brehts viņu iesaista sava pirmā patstāvīgā režijas darba komandā, kur viņa veido masu skatus [Paškevica 2006:239–259].

Krievu avangarda politiskā novirziena ideju pasaules atklāsme liek Kapri sastaptajam ebreju cilmes vācu domātājam pārlūkot savu iepriekšējo estētisko pieredzi. 1924. gada septembra vēstulē Geršomam Šolemam Valters Benjamins raksta: “Kopš manas uzturēšanās šeit (Kapri – *B. P.* piezīme) politiskā komunisma prakse (ne kā teorētiska problēma, bet gan kā nostāja) man parādījusies pavisam citā gaismā nekā agrāk” [Benjamin 1995–2000, 2. sēj.:483].

Valters Benjamins un Asja Lācis ir arī vērīgi topologi – urbānisti, pilsētas ielas tēlotāji. Annai Lācis iela ir teatrālas darbības, masu teātra, aktieru laju spēles vieta. Benjamina pilsētfilozofiskie teksti ir viņa domas mantojuma ļoti būtiska sastāvdaļa, teksti, kurus viņš veido, pārdomā no jauna, interpretē visu mūžu. Kopīgi braucieni uz tuvējo Neapoli atspoguļojas rakstā “Neapole” (“*Neapel*”), kurš tiek publicēts pēc gada – 1925. gada augusta “*Frankfurter Zeitung*” numurā, Lācis un Benjamina kopīgā autorībā. Ceļojuma apraksts “Neapole” ir viens no Benjamina mūža darba – “Parīzes pasāžu” apraksta, kurš paliek nepabeigts, pirmtekstiem. Sjūzena Bak-Morsa secina: “Rietumos ir Parīze, pilsoniskās sabiedrības sākotne politiski revolucionārā nozīmē, austrumos esošā Maskava ir tās bojāejas zīme. Dienvidos atrodas Neapole, kura pieder Vidusjūras mītu apvītās rietumu civilizācijas bērnības sākotnei, bet Berlīne ziemeļos ir paša autora bērnības aizsākums” [Buck-Morris 1993:41].

Sava vieta Benjamina mentālajā topoloģijā ir arī Rīgai. Ceru to ieskicēt nedaudz vēlāk. Bet tagad Neapole. Pirmie iespaidi pilsētas ielās. Asja Lācis tos mēģina ietērt vārdos 1924. gada 8. maija vēstulē draudzenei aktrisei Elvīrai Brambergai: “Neapole man ļoti patika – traka pilsēta: mūžīga kustība, asi griezīgi trokšņi no ielu pārdevējiem, ēzeļiem un bērniem. Ielu muzikanti spēlē uz ielas nakti un dzied – pilnīgi austrumnieciski – apkārt simtiem bērnu melnām mutēm un pirkstiem mutēs –, bet lielās melnās acīs spīd prieks par dzirdētām skaņām. Visa dzīve uz ielas – šauras ielas, istabu durvis uz ielas atvērtas – tratorijās redz milzīgas vīna mucas ar saldo “*frascati*” sulu. Dzeru daudz vīna. Ir liela piekrišana pie itāliešiem, domāju kā jau ziemeļnieciskam, bet man itālieši nepatīk. Tev te patiktu. (..) Tagad esmu uz Capri salas. Jūra – tādu zilumu vēl neesmu redzējusi. Klintis – tādu augstumu vēl neesmu redzējusi. Manai istabai pretī – Vezuvs, kurš vienmēr kūp. Pa labi – Sorento un pa kreisi – Neapoli uguns strīpas un zvaigznes – tik tuvu, ka

⁴⁷ Vairāk sk. šajā krājumā.: Paškevica, Beata. *Anna (Asja) Lācis kultūru un ideoloģiju krustpunktā*.

krīt gandrīz uz galvas. Rozēm apaugušas mājas, un oranži un citroni karājas dārzos lieliem ķekariem. Oranžu ziedi smaržo neprātīgi dulli” [RTMM 322744].

Vēl viens vēstules fragments, rakstīts Elvīrai Brambergai tā paša gada jūnija beigās: “Esmu vienmēr vēl Capri. Pašlaik rakstu Tev uz balkona – Vezuvs kūp pretī – un Neapeles siluets redzams pār jūru.⁴⁸ Šo nedēļu beigās gribu braukt uz vienu dienu uz Neapeli – mani pievelk šī trakā pilsēta ar savu ārprātīgo tempu un dulliem orientu trokšņiem. Iela ir brīnīšķa – ielai ir lielāks spēks, ne mājai. Viņa ir arī nozīmīgāka un vajadzīgāka priekš tautas. (..) Bet tik skaudri nebiju izjutusi kā tagad” [RTMM 322745].

Ielu atmosfēra tiek tvērtā teātra metaforiskajā vispārinājumā. Pilsētas ēku ģeogrāfiski determinētais izvietojums pelēkajās klintīs rakstā par Neapoli tiek salīdzināts ar milzīgu skatuvi ar daudzām spēles virsmām, kur Neapoles dzīves ainas skatāmas simultāni. Neapoles klinšu iespaidā radies arī tēlainais porainības jēdziens, kuram tiek piešķirta liela nozīme Valtera Benjamina apraksta manierē, ar šo jēdzienu raksturojot tā dēvēto “atklāto filozofēšanas un realitātes uztveres formu”, kā norāda viņa biogrāfs Momme Brodersens [Brodersen 1995:159].

Ernsts Blohs, kurš, tāpat kā Asja Lācis, bija biežs Valtera Benjamina ceļabiedrs Neapoles apmeklējumos, “Neapoles” raksta iespaidā 1926. gadā žurnālā “*Weltbühne*” publicējis arī savu nelielu apcerējumu “Itālija un porainība” (“*Italien und Porosität*”), kurā viņš dod savu porainības jēdziena skaidrojumu: “Valters Benjamins arī raksturojis Itāliju kā ‘porainu’; un patiesi ar to ir domāta tāda kā barokāla forma pāreja no vienas otrā, kura gan ir mainīga, tomēr nav haotiska” [Bloch 1965:508].

Ar kuru ceļabiedru sarunājoties porainības jēdziens radies, nav noskaidrots. Anna Lācis to retrospektīvā vēlas piedēvēt sev. Lācis stāstījuma toņa līdzība sarakstē ar Elvīru Brambergu un kopīgā autorībā tapušo rakstu “Neapole” ir neapstrīdama, 1924. gada 19. augusta vēstulē viņa min, ka “vāc materiālu par Neapoli” [RTMM 322746]. 1924. gada oktobra vēstulē Valters Benjamins min Asjas Lācis nodomu tulkot šo rakstu arī latviski, tomēr acīm redzami tas nav īstenots [Benjamin 1995–2000, 2. sēj.:486].

Neapoles un pirmā kopīgi pavadītā laika iespaids paliek abu atmiņā, Anna Lācis to aizvien piesauc vēlējās 30. gadu vēstulēs Benjaminam no Maskavas. 1925. gada pavasarī Anna Lācis cer uz kādu kopīgu plānu piepildīšanos nākamajā vasarā un martā raksta Elvīrai Brambergai: “Tad vēl dabūju no vienas izdevniecības uz-
aicinājumu braukt uz Spāniju un rakstīt ceļojuma iespaidus, jo es uzrakstīju “Neapeli” un tas ļoti patika. Kopā ar vienu filozofu. Redzēs, vai varēšu braukt” [vēstule 20.03.1925, RTMM 322748].

⁴⁸ Vēstulē pieminētais balkons, ļoti iespējams, bijis Benjamina dzīvokļa balkons, kuru viņš piemin arī vairākās vēstulēs draugiem. – B. P.

Tomēr Benjamins uz Spāniju un arī vēlreiz uz Kapri un Neapoli aizbrauc viens, Anna Lācis dodas atpakaļ uz Rīgu. Bet jau 2. decembrī Geršoms Šolems Palestīnā saņem no drauga atklātņi ar Rīgas Doma attēlu, kuras otrajā pusē rakstīts: “Miļo Gerhard, mani ceļi no attāluma grūti izsekojami: šis attēls īsti pēc Āfrikas vis neizskatās. Pašam negaidot un daudzējādā ziņā mainot plānoto ceļojuma maršrutu, es izšķiros – īsi pēc tam, kad biju pārvarējis visas grūtības, saistītas ar plānoto ceļojumu uz Āfriku, braukt uz šejieni, lai vēl satiktu kādu paziņu pirms viņas došanās uz Krieviju. Ka no Tripoles nekas nesanāca, tam bija vairāki iemesli. Pilsētu esmu ļoti iemīlojis: šeit varētu būt patīkami dzīvot. Redzēju arī dažus austrumebrejus. Šeit es biju lielā mērā ļoti čakls un pievārēju aptuveni pusi no milzīgā Prusta tulkojuma” [Benjamin 1995–2000, 3. sēj.:103].

Valters Benjamins Rīgā uzturējās apmēram mēnesi, 1925. gada novembrī. Viņš guva iespaidu par Annas Lācis teātra aktivitātēm, kuras tobrīd bija ļoti intensīvas, tāpēc jaunajai režisorei neatliek laika viesu izklaidēšanai.⁴⁹

Viņa būtiskākie apciemojuma iespaidi saistīti ar klaiņošanu pa Rīgas ielām – veco tirgus laukumu, Vecrīgu un Dzirnauvu ielas apkaimi. Nelielajā rakstiņā “Es izsaiņoju savu bibliotēku” (*Ich packe meine Bibliothek aus*) Valters Benjamins Rīgu pieskaita tām pilsētām, kurās “viņš tik daudz atradis” [Benjamin 1972–1999, 4. sēj.:396].

Rīgas ielās tvertām emocijām, tēliem ir radniecība ar vēlākajiem Maskavas aprakstiem. Tas nav dīvaini, ņemot vērā viņa mīlotās Asjas klātbūtni abās pilsētās. Tomēr, ja Maskavas apraksts var šķist saldsērīgi nostalgisks, “Vienvirziena ielas” teksti ir ekspresīvi, avangarda estētikas iedvesmoti. Rīgas skices zīmīgais nosaukums “Stereoskops” interpretē Benjaminam arī vēlākajos aprakstos tik raksturīgu telpisko vizualitāti, viņa skatījuma “porainību”, kura šeit atklājas vecā Rīgas tirgus aprakstā. Acs tverto priekšmetu pārbagātība šajā tekstā liek autoram izdarīt secinājumu: “Ar šādiem tēliem ir piepildīta pilsēta: kā salikta no atvilktnēm. Un tomēr starp tiem rēgojas arī daudz staltu, cietokšņiem līdzīgu, nāveskumju celtnu, kas atmodina carisma šausmas” [Benjamin 1972–1999, 4. sēj.:129; Arta Ostupa tulkojums].

Stereoskopiskais redzējums tematizē 20. gadsimta estētikai piemītošo vizualitātes dominanci, kuras tehniskais priekšvēstnesis neilgi pirms fototehnikas attīstības sākuma ir tieši stereoskopa pielietojums un pētījumi par telpisku, dimensioņālu attēlu.

Padomju konstruktīvisma gars jaušams veltījuma tekstā Asjai Lācis, kurš tulkojumā skan: “Šī iela nodēvēta par Asjas Lācis ielu, kuru viņa kā inženieris autorā izlauzusi.” (*Diese Straße heißt Asja-Lacis-Straße nach der die sie als Ingenieur im Autor durchgebrochen hat*). Saglabājusies Lācis vēstule Brambergai: “Es nesen

⁴⁹ Vairāk sk. šajā krājumā.: Paškēvica, Beata. *Anna (Asja) Lācis kultūru un ideoloģiju krustpunktā*.

dabūju grāmatu no Berlīnes – *Einbahnstraße* – Walter Benjamin. Kur stāv uzdrūkātš “*Diese Straße heißt Asja–Lācis–Straße nach der die sie als Ingenieurin im Autor durchgebrochen hat*”. Atradu asprātību tanī uzrakstā. Tu? Nu redzi – uz vecuma dienām. Tai grāmatai diezgan liela piekrišana Berlīnē, un laikam tulkos franciski” [RTMM 322753].

Veltījuma formulējums vācu valodā ir barokāli sarežģīts, tā centrālais vārds ‘inženieris’ savukārt ir industriālā laikmeta sākumposma izgudrojums. Inženiera profesija radusies militāru aizsargbūvju tehnisko konstrukciju projektēšanas vajadzībām 17. gadsimta Francijā. Ja pirms tam par būvi kopumā atbildīgs bija arhitekts, tagad ēkas tehniskās sistēmas nonāca inženiera kompetencē. Inženieris kļūst arī par 20. gadsimta avangarda, jo īpaši – konstruktīvistu un futūristu iemīļotu tēlu. Mākslas strādnieks ir *psīho–inženieris–konstruktors*, kurš zīmē mākslas darbu – konstrukciju, kā, piemēram, tas izskan Lācis un Brehta vēlākā drauga Sergeja Tretjakova rakstā “Futūrisma perspektīvas” (“*Perspektivy futurizma*”) [Groys et al. 2005:270]. Inženiera un inženierbūvju tēmai Valters Benjamins pievērsies arī rakstā “Parīze, 19. gadsimta galvaspilsēta” (“*Paris, Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*”), kā arī nodaļā par dzelzs konstrukcijām darbā “Pasāžas”.

Inženiere Asja Lācis, kas burtiski un pat vardarbīgi autorā “izlauž ceļu” kādā jaunā virzienā, ir to estētiski politiskās uztveres pārmaiņu metafora Benjamina domāšanā, kura liek viņam ieraudzīt “komunistisko praksi (..) pavisam citā gaismā nekā agrāk” [Benjamin 1995–2000, 2. sēj.:483].

Izmantotie avoti un literatūra

- RTMM (Annas Lācis un Bernharda Reiha fonds Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā).
- Ahrendt, H. *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*. München, 1971.
- Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bd., 3 Supplementbde. Frankfurt a. M., 1972–1999.
- Benjamin, W. *Gesammelte Briefe*. Hg. v. Christoph Göbde u. Henri Loritz. Bd. 6. Frankfurt a. M., 1995–2000.
- Bloch, E. *Gesamtausgabe. Literarische Aufsätze*. Bd. 9. Frankfurt a. M., 1965.
- Brodersen, M. *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*. Bühl-Moos, 1995.
- Buck-Morris, S. *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M., 1993.

- Ķimele, Dagmāra, Strautmane, Gunta. *Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.
- Lacis, A. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Hg. v. Hildegard Brenner. München (2., durchgesehene und erweiterte Auflage), 1976.
- Lācis, A. Jaunie virzieni teātra mākslā. *Kultūras svētki 1921*. Rīga, 1921.
- Paškevica, B. *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Essen: Klartext, 2006.
- Scholem, G. *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., 1983.
- Tretjakov, S. Perspektiven des Futurismus. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*. Hg. v. Boris Groys et al. Frankfurt a. M. 2005, 267.–276. lpp.

THE ROLE OF ANNA (ASJA) LĀCIS IN THE GENESIS OF WALTER BENJAMIN'S PHILOSOPHICAL THOUGHT

Abstract

Walter Benjamin's collection of articles, *Passagenwerk* (The Arcades Project), is regarded as the quintessence of his philosophical thought and aesthetical beliefs. A forerunner of this monumental work is the travel description entitled "Napoli", written in co-authorship with Anna Lācis, where the keyword is porosity, which is a metaphor for the specific way of thinking for Walter Benjamin. The collection of literary sketches "One Way Street" and "Moscow Diary", created in cooperation with Anna Lācis, are also important records of the 20th century aesthetical perceptions and ideological considerations. There exists an interesting intertextual link between the images of cities in various Benjamin's works – Naples, Rīga, Moscow. The article is an attempt to discover the "unclear" influence of Asja Lācis on the philosophical thought of Walter Benjamin and is based on Beata Paškevica's monograph "*In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*" published in Germany in 2006. The conclusion is that Asja Lācis has not had a great influence on Benjamin's political views but on his aesthetical views. This has been metaphorically formulated by Benjamin himself in the dedication text of his book "One Way Street".

Keywords: *theory of film art, theatre under the influence of Russian avant-garde, W. Benjamin's mental topology, Naples, engineer.*

Martin Mittelmeier, *Dr.phil.*, Freie Universität Berlin (Deutschland)

ASJA LACIS IN NEAPEL. WIE DAS KONZEPT DER POROSITÄT DEN STIL DER TEXTE WALTER BENJAMINS UND THEODOR W. ADORNOS BEEINFLUSST

Im September 1924 reist ein junger, philosophisch informierter und interessierter Kompositionsschüler an den Golf von Neapel. Sein Name: Theodor Wiesengrund-Adorno. Sein Freund Siegfried Kracauer, der zu dieser Zeit bei der Frankfurter Zeitung arbeitet, reist mit ihm. Sie werden in Neapel Walter Benjamin treffen, den Adorno voller Respekt bewundert. Auf dem Weg lesen sie, sozusagen als Vorbereitung ihres Aufenthalts einen kurzen von Benjamin verfassten Text, "Neapel" betitelt, den Kracauer auf der ersten Seite der Frankfurter Zeitung veröffentlicht hat. Aber Benjamin ist nicht der alleinige Autor von "Neapel", ein Fakt, mit dem Adorno nicht zurande kommt. "Benjamins Neapel-Aufsatz ist außerordentlich, Borchardt könnte es nicht besser, und wer ist Asja Lacis? Die Schwester des Theodor Däubler oder ein kabbalistischer Ibbur aus der Schizophrenie des Waltenden?" [Adorno, Kracauer 2008:111]. Adorno wird auch später noch die Mitautorschaft von Lacis durchweg bestreiten [Adorno 1966:174], bei der von ihm mitverantworteten Herausgabe von Benjamins Schriften ist Benjamins Widmung an Lacis in der "Einbahnstraße" und ihr Autorenname bei "Neapel" gestrichen [Brenner 1971:133]. Ich möchte im Folgenden zeigen, wie sehr dieser Leugnung zum Trotz, Benjamins und Adornos so einfluss- und folgenreiche Texte von der Mitautorschaft Lacis' an "Neapel" profitieren.

Der Text "Neapel" ist eine dichte, atmosphärische Beschreibung der oftmals wunderlichen Phänomene des neapolitanischen Alltags – auf den ersten Blick wirkt es, als würde sich Benjamin mit diesem Text von der theoretisch anspruchsvollen Arbeit an seiner Habilitation über das barocke Trauerspiel erholen. Beim genaueren Hinsehen entdeckt man aber doch ein theoretisches Konzept, das den Text durchwirkt. Die sogenannte Porosität dient als Charakterisierung für die chaotische Vielfalt Neapels: Nichts ist festgefügt, alles darf sich in improvisierten und überraschenden Wendungen vermischen, der gefallene Priester darf wieder segnen, Feiertage schieben sich in die profanen Wochentage hinein, privates und

öffentliches Leben verwirren sich. "Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr, 'so und nicht anders' [Benjamin, Lacis 1925:309]. Dass nichts es selbst bleiben darf, führt zu einem riesigen "Durchdringungsprozess (..) "[Benjamin, Lacis 1925:316], eine Kategorie des Mangels wird zum Garanten von Fülle. "Porosität ist das unerschöpflich neu zu entdeckende Gesetz dieses Lebens" [Benjamin, Lacis 1925:311], und diesem Gesetz spüren Lacis und Benjamin bis ins kleinste Detail nach, selbst die Schalheit der eisgekühlten aromatisierten Säfte reichert das detailverliebte Bild noch um die Geschmacksnote an.

Ihren Ursprung hat die Porosität aber in etwas gänzlich Realem. Es ist das Tuffgestein, der besondere Baustoff Neapels. Bei einem Vulkanausbruch wird Magma in die Luft geschleudert, wo es zu Gestein erkaltet. Wasserdampf und andere Gase entweichen und hinterlassen Hohlräume im Stein, machen ihn porös. Wegen seiner Porosität ist Tuff leichter als andere Stoffe und weist eine höhere Dämmung auf. Zudem lässt er sich durch seine geringe Festigkeit ideal als Baumaterial ausheben und in die gewünschte Form bringen.

Die Löchrigkeit ist eine Eigenschaft des Baustoffes. Aber von dort springt sie über auf all das, was mit diesem Baustoff angefangen wird. Lacis und Benjamin vollziehen diesen Übergang von naturhafter Form zu Kultur in maximaler Rasanz: "Porös wie dieses Gestein ist die Architektur" [Benjamin, Lacis 1925:309], heißt es in "Neapel". Doch damit nicht genug. In den beiden folgenden Sätzen wird die Porosität zudem auf das in diesen Bauten stattfindende soziale Leben ausgeweitet: "Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahrt man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden" [Benjamin, Lacis 1925:309].

Das Löchrige ist hochansteckend. Als Natureigenschaft beobachtet, springt es über die Architektur auf alle von Benjamin und Lacis beobachteten Alltagsphänomene über, jede beschreibende Szene im Neapel-Text ist vom Prinzip der Porosität durchwirkt.

Wer hat aber nun die Porosität entdeckt? War Lacis nur Begleitung für Benjamins theoretische Erkundigungen, wie es wohl Adorno behaupten würde? Oder stammt der Begriff von Lacis, wie sie in ihren Erinnerungen erzählt? Ich denke, es gibt zahlreiche Hinweise dafür, dass dieser "Fund" aus einem idealen Zusammentreffen zweier Denktraditionen und – erwartungen entsteht.

Benjamins Interesse ist durch die Beschäftigung mit den barocken Trauerspielen ein ganz und gar theatrales. Aber es geht eben um ein "richtiges" Theater und noch dazu um eines aus längst vergangener Zeit. Hochreizvoll muss es für ihn sein, das Theatrale auch als soziale Struktur in seiner unmittelbaren Umgebung zu entdecken. Als Praktikerin ist Lacis dafür eine ideale Augenöffnerin.

Die theatrale Praxis, von der Lacis gelernt hat, ist eine revolutionäre. Sie will das Theater von einer elitären Kunstveranstaltung wieder zu einer selbstverständlichen, gesellschaftlich relevanten und aktuellen Ausdrucksform machen. Das Bespielen der Stadt als Bühne etwa ist für Lacis etwas bereits Eingeübtes, in Riga führte sie eine historische Revue, die den Kampf zwischen Herrscher und Unterdrückten zur Darstellung bringt, als “großen Zug der Schauspieler und Mitwirkenden durch die ganze Stadt” [Lacis 1971:33].

Aber der russische Theateroktober hat nicht nur die Gegenstände der Darstellung zu revolutionären gemacht, sondern auch die Art und Weise der Darstellung selbst. Meyerhold, dem Lacis als einem der wichtigsten Protagonisten der revolutionären Theateravantgarde Russlands in den 1920er-Jahren ihre prägendsten Erfahrungen verdankt, ging in vielerlei Hinsicht gegen das naturalistische Theater vor. “Der Schauspieler müsse – wie in den Blütezeiten volksnahen Theaters – Spieler, Pantomime, Clown, Sänger, Tänzer, Akrobat in einem sein, er dürfe die magische ‘vierte Wand’ zwischen Bühne und Zuschauer nicht anerkennen, er solle weniger der psychologischen Deutung einer Figur Beachtung schenken, sondern seine physischen Darstellungsmittel ausbilden” [Hoffmann, Wardetzky 1972:37], heißt es über Meyerholds Forderungskatalog. Lacis hebt in ihren Erinnerungen einen Aspekt von Meyerholds Arbeit hervor, der die innovative Behandlung des Gesamtensembles betrifft. Sie berichtet: “Außerdem leitete er die Klasse szenische Bewegung in seinem Studio. Das war kein Zufall – er suchte, wie man am besten Gedanken *räumlich* ausdrückt. Das waren die ersten praktischen Vorbereitungen zu seiner berühmt gewordenen Theorie des Arrangements” [Lacis 1971:13]. Meyerhold selbst schreibt: “Gesten, Haltungen, Blicke, Schweigen bestimmen die *wahren* Beziehungen der Menschen. Worte sagen nicht alles. Also ist eine *Struktur der Bewegungen* auf der Bühne unentbehrlich” [Meyerhold 1979:129].

Mit seiner Inszenierung des “Großmütigen Hahnrei” unterzieht Meyerhold diese Struktur einem Praxistest. Auf einer ansonsten kahlen, undekorierten Bühne befindet sich eine Spielflächenkonstruktion, “eine Spiel-Maschine, eine ‘Werkbank’ für die ‘Produktion’ der Schauspieler”: “Die Konstruktion vom HAHNREI mit ihren verschiedenen Ebenen, Schrägen (Rutschen), Treppen, Drehtüren und rotierenden Rädern galt als Musterbeispiel der ‘reinen’ Konstruktion” [Bochow 2010:77] – wahrlich ein Spielraum, der als Schauplatz unvorhergesehene Konstellationen eröffnet. Wenn man auf einem der Fotos der Inszenierung alle Schauspieler auf der “Spiel-Maschine” sieht [Bochow 2010:166], dann wird die Theorie des Arrangements sofort augenfällig: Zwölf Schauspieler formieren sich kreisartig auf der ebenso gebauten Bühnenbild-Konstruktion. “Wenn ich nach Hause fahre, werde ich Dekorationen mit unzähligen Spielflächen bauen lassen” [Lacis 1971:50], schreibt Lacis nach der Entdeckung der porösen Hauswände

Neapels. Die zwölf Schauspieler bilden zusammen eine solche Spielfläche – sie umkreisen eine Lücke, das sie durch ihre Formation erst erzeugen.

Benjamin hat das Potential eines solchen Arrangements, hat ein solches “Gefüge der Beziehungen” [Benjamin 1977:112] schon vor 1924 erkundet, an einem vom neapolitanischem Chaos scheinbar weit entfernten Gegenstand: der Lyrik Hölderlins. Dessen poetische Technik ermöglicht es laut Benjamin, disparate Dinge zu einer freien Assoziation anzuordnen: “So daß hier, um die Mitte des Gedichts, Menschen, Himmlische und Fürsten, gleichsam abstürzend aus ihren alten Ordnungen, zu einander gereiht sind” [Benjamin 1977:112].

Mit diesem Absturz bekommt man eine erste Ahnung von den strukturellen Vorteilen der Porosität, von der revolutionären Technik, die sie auszuprägen imstande ist. Dekontextualisieren von Material heißt in einer hierarchischen Welt auch dehierarchisieren. Hölderlins Reihe ist Gleichmacherei. Und diesen revolutionären Aspekt des Aus-dem-Zusammenhang-Reißens, des Porös-Machens nutzt Benjamin nun auch für das eigene Schreiben. Die Idee der Konstellation aus dekontextualisiertem Material wird zu einer Technik einer nicht nur theatralen, sondern auch schreibenden Darstellung.

Der Text “Neapel” macht seinen Inhalt – die vorgefundene Struktur der Porosität – zu seiner Form. Die, ‘unvorhergesehene Konstellation’ wird von porös gemachten, aus ihren Kontexten gerissenen Dingen gebildet. Will man diese Dinge wirklich gleichwertig anordnen, dann ist nur eine kreisartige Struktur möglich, bei der alles gleichweit von der Mitte entfernt ist. Als Konstellation umkreisen diese Porositäten eine Porosität als ihre leere Mitte. Genau das versuchen Benjamin und Lacis in ihrem Neapel-Text stilistisch umzusetzen. So wie es bei einer Meyerholdschen Aufführung nur ein Ensemble gibt, keinen Hinter- oder Vordergrund, keinen Star, keine Hauptrolle, so wird in einem solchen Denk-Bild kein ordentlicher Fortgang kausaler Argumentation entworfen, kein Hin und Her zwischen These und Exemplifizierung, keine hierarchisierenden Etappen von Einleitung, Fazit, oder Ähnliches. Das Material wird vielmehr einfach nur aneinandergereiht, jedes hat den gleichen Wert, den gleichen Anteil am Gesamtgebilde, das keinen weiteren Rahmen, keine andere Bühne hat als die, die es selbst ausbildet. Am Ende gibt es keine Moral und kein Fazit, zu der oder zu dem sich das Beschriebene zusammenfassen lassen könnte. Man hat sich lediglich einmal um sich selbst gedreht und die einzelnen Stationen dieses Panoramas möglichst genau angesehen.

Benjamin und Lacis machen den inhaltlichen Befund der Porosität zum Strukturprinzip ihres Textes. Das bunte Treiben Neapels wird zum Stilideal des eigenen Schreibens. In einer Gemengelage aus Theater und Poesie schmiegt sich die Form dem Inhalt an. Ein Aspekt des großen Reizes, der von den Schriften

Benjamins ausgeht – das Anti-Systematische, eine Offenheit der Schreibweise, die auch die Interpretationsmöglichkeiten maximal offenhält – hat seinen Ursprung im gemeinsam mit Lacis entdeckten porösen Neapolitanischen Gestein.

Mit dem Begriff der Konstellation wird die Struktur der Porosität ehrgeiziger. Sie bescheidet sich nicht mehr damit, stilistisches Prinzip zu sein. In der "Erkenntniskritischen Vorrede" des Trauerspielbuchs, mit der Benjamin genau zu dem Zeitpunkt ringt, als er Lacis kennenlernt, macht er die Frage nach der Darstellung zum wesentlichen Moment emphatischer Erkenntnis, nämlich der Wahrheit des jeweils untersuchten Gegenstandes: "Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar" [Benjamin 1928:214].

In einer früheren Fassung der Vorrede treibt es Benjamin beim Sich-Annähern an diese Darstellungsform philosophischer Deutung von einer Metapher zur nächsten: Zunächst ist diese Zuordnung ein Mosaik, dann sind es die den Sinai bedeckenden Steine, anschließend bemüht Benjamin dafür die Mutterschaft, einen reißenden Strudel oder die Sonne [Benjamin 1928:934]. Der entscheidende Vergleich aber wird erst in der späteren Fassung eingefügt: "Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich" [Benjamin 1928:215].

Auf diese Weise wandert das neapolitanische Alltagspektakel als theoretische Selbstvergewisserung bereits in die "Erkenntniskritische Vorrede" des Trauerspielbuchs. Denn mit der Konstellation hat Benjamin den zentralen Begriff für eine neuartige Deutungstechnik gefunden und sogleich paradigmatisch auf die aktuelle Untersuchung angewandt. Die Wahrheit über das barocke Trauerspiel ergibt sich nicht in einem argumentativen Nacheinander von Aussagen, die über bestimmte Elemente getroffen werden, sondern im Zugleich einer auch disparate Elemente zusammenzwingenden Konstellation. "Nicht die abschließende 'Station' allein, sondern erst das 'Sternbild' aller bringt die 'Idee' der Trauerspiel-Allegorie zur 'Darstellung', ohne sie in einem Ergebnis-Satz zu 'haben' [Menninghaus 1995:97], schreibt Winfried Menninghaus."

Die Struktur einer derart gestalteten theoretischen Arbeit ist denn auch keine fließende. Das Trauerspielbuch sei "so gebaut, daß jeder der dicht gewobenen und in sich undurchbrochenen Abschnitte gleichsam Atem schöpft, von neuem anhebt, anstatt nach dem Schema des durchlaufenden Gedankengangs in den nächsten zu münden. Dies literarische Kompositionsprinzip vertritt kaum einen geringeren Anspruch als den, Benjamins Vorstellung von der Wahrheit selber auszudrücken" [Adorno 1955:571], schreibt Adorno in der Rückschau. Die offene Struktur der Porosität, die im Neapel-Text die Dichte der Beschreibung ermöglichte, wird als Konstellation nun auch für einen genuin theoretischen Text fruchtbar gemacht.

Auch für Adorno wird die Porosität für seine theoretischen Texte stilprägend. Zwei Monate nach seiner Rückkehr aus Neapel schreibt er einen Essay zur Uraufführung der Oper "Wozzeck" seines Kompositionslehrers Alban Berg, der für Adorno den Beginn seiner eigentlichen schriftstellerischen Entwicklung bedeutet, denn "er ist eigentlich der erste, mit dem ich recht zufrieden bin, und gewiß der erste, der mein neues Stilideal in einiger Reinheit ausprägt" [Adorno, Berg 1997:43]. Er will seinen Aufsatz über eine Komposition von Berg so geschrieben haben, wie Berg komponiert: "Meine geheimste Absicht war, in der sprachlichen Führung des Aufsatzes unmittelbar so zu verfahren, wie Sie, etwa im Quartett, komponieren." [Adorno, Berg 1997:44].

Es ist dieselbe Entsprechung von Gegenstand und Analyse, die schon in Lacis' und Benjamins Neapel-Denkbild am Werk war. Dieses versuchte, die vorgefundene Porosität in einer porösen Form zur Darstellung zu bringen. Adorno strebt eine ebensolche Entsprechung an – zudem ist der Gegenstand strukturell identisch. Denn die Kompositionsart des Quartetts beschreibt Adorno, ohne das Wort zu benutzen, als porös. "Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr, 'so und nicht anders'", hieß es im Neapel-Aufsatz. Die Kompositionsweise, die seiner geistigen Haltung entsprechen soll, löst in Adornos Charakterisierung ebenfalls jegliche Identitäten, jegliches Bei-sich-Sein auf: "Es gibt im Quartett, jedenfalls im zweiten Satz, keine 'Themen' im alten statischen Sinn mehr. Der permanente Übergang weicht jede in sich verfestigte Gestalt auf, öffnet sie zum Voraufgehenden und Folgenden, hält sie im unablässigen Fluß der Varianten" [Adorno 1968: 393]. Diese Formation der musikalischen Porositäten führt wie im Neapel-Denkbild zu einer kreisförmigen Struktur. Der Aufsatz sei, "im Gegensatz zu früheren, nicht nach dem 'Oberflächenzusammenhang' disponiert (..), sondern (hat sein Maß) in der Kontinuität der gedanklichen Führung, der – ideellen – Gleichzeitigkeit und faktischen Gleichwertigkeit der Intentionen" [Adorno/Berg 1997:43], paraphrasiert Adorno das Strukturideal der Konstellation, das in seinen Schriften Karriere machen wird. In "Parataxis", seinem Essay über Hölderlin aus den 1960er-Jahren, wird sich Adorno direkt auf Benjamins Bestimmung der Hölderlinschen Reihe beziehen und unter anderem den parataktischen Satzbau als Frontstellung gegen die "logische (..) Hierarchie subordinierender Syntax" [Adorno 1964:471] starkmachen. In seinem programmatischen Essay über den Essay nimmt er diese Struktur auch für den eigenen Stil in Anspruch. Bestimmend sei für den Essay, dass "gewissermaßen alle Objekte gleich nah zum Zentrum sind" [Adorno 1958:28]: "Seine Übergänge desavouieren die bündige Ableitung zugunsten von Querverbindungen der Elemente, für welche die diskursive Logik keinen Raum hat" [Adorno 1958:31]. Und noch während der Arbeit an der

nicht mehr fertiggestellten *Ästhetischen Theorie* wird dieses Nebeneinander zur Selbstanweisung: “Das Buch muß gleichsam konzentrisch in gleichgewichtigen, parataktischen Teilen geschrieben werden, die um einen Mittelpunkt angeordnet sind, den sie durch ihre Konstellation ausdrücken” [Adorno 1970:541]. Wie sehr er es auch bestreiten würde – das von Lacis’ Theaterarbeit inspirierte Konzept der Porosität wird von Adorno zum Strukturprinzip seiner Texte verwandelt. Die Sublimierung einer revolutionären Praxis in einen Schreib- und Denkstil verleiht seinen Texten die eigentümliche Ambivalenz aus aufrührerischer Energie und meditativem In-Sich-Selbst-Kreisen.

**ASJA LĀCIS IN NAPLES: HOW THE CONCEPT
OF POROSITY INFLUENCED BENJAMIN AND ADORNO’S STYLE
OF PHILOSOPHICAL WRITING**

Abstract

In 1924 Asja Lācis and Walter Benjamin met in Capri and wrote together the short text “Naples” which got famous for its way of pictorial thinking and marked Benjamin’s turn towards the phenomena and politics of actual everyday life. But there is much more. In “Naples”, the authors use the porosity they find in the building material and the social happenings in Naples as a concept of thinking and a new, alternative structure of philosophical writing. I want to show how “Porosity” becomes the nucleus of the concept of constellation, one of the most important notions in the work of Benjamin and, influenced by him, Adorno.

Keywords: *Asja Lācis, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, porosity, Naples.*

Martins Mitelmeiers, Dr.phil., Berlīnes Brīvā universitāte (Vācija)

ASJA LĀCIS NEAPOLĒ. KĀ PORAINĪBAS KONCEPTS IETEKMĒJA VALTERA BENJAMINA UN TEODORA V. ADORNO TEKSTU STILU

1924. gada septembrī kāds jauneklis, kas apgūst kompozīcijas mākslu, interesējas par filozofiju un labi pārzina to, dodas ceļojumā uz Neapoles līci. Viņa vārds ir Teodors Vīzengrunds-Adorno (*Theodor Wiesengrund-Adorno*). Viņš ceļo kopā ar savu draugu Zigfrīdu Krakaueru (*Siegfried Kracauer*), kurš tajā laikā strādā avīzē “*Frankfurter Zeitung*”. Neapolē viņi tiksies ar Valteru Benjaminu (*Walter Benjamin*), pret kuru Adorno izturas ar cieņpilnu apbrīnu. Lai sagatavotos šim notikumam, pa ceļam abi draugi lasa nelielu, Benjaminā sarakstītu tekstu “Neapole”, kuru Krakauers ir publicējis savas avīzes pirmajā lappusē. Taču Benjamins nav vienīgais šā teksta autors, tas ir fakts, par kuru Adorno nevar tikt skaidrībā. “Benjamina apcerējums par Neapoli ir kaut kas sevišķs, Borharts (*Borchardt*) nevarētu uzrakstīt labāk, bet kas ir Asja Lācis? Teodora Deiblera (*Theodor Däubler*) māsa vai kabalas tradīcijā Benjaminā šizofrēnijas radīta lāga dvēsele?” [Adorno, Kracauer 2008:111]. Arī vēlāk Adorno pilnīgi noliegs Asjas Lācis līdzautorību [Adorno 1966:174], Benjaminā rakstos, kuriem viņš bija līdzizdevējs, ir svītrots Benjaminā veltījums Asjai Lācis grāmatā “Vienvirziena iela” (“*Einbahnstraße*”), kā arī viņas kā līdzautorē vārds pie teksta “Neapole” [Brenner 1971:133]. Par spīti šim noliegumam, es vēlētos parādīt, cik ļoti Asja Lācis kā “Neapoles” līdzautore ir ietekmējusi nozīmīgos Benjaminā un Adorno tekstus.

Teiksts “Neapole” ir blīvs, Neapoles ikdienas bieži vien visai dīvaino parādību atmosfēru attēlojošs apraksts – pirmajā mirklī šķiet, ka Benjamins šajā tekstā it kā atpūšas no sava teorētiski sarežģītā habilitācijas darba par baroka laikmeta traģēdiju. Taču, ieskatoties uzmanīgāk, atklājas teorētiskais koncepts, kas caurvij visu tekstu. Tā dēvētā porainība kalpo Neapoles haotiskās daudzveidības raksturojumam, te nav nekā noteikta, viss var sajaukties improvizētos un pārsteidzošos pavērsienos, kritušais priesteris atkal drīkst dot svētību, svētku dienas iejūk starp parastajām nedēļas dienām, privātā un sabiedriskā dzīve samudžinās kopā. “Te izvairās no noteiktības un pabeigtības. Neviena situācija neizskatās tāda, kāda tā ir un kādai

tai būtu jābūt vienmēr, neviens nesaka *tikai tā un ne citādi*” [Benjamin/Lacis 1925:309]. Tas, ka nekas nevar palikt tāds, kāds tas ir, noved pie milzīga “piesātināšanās procesa (...)” [Benjamin/Lacis 1925:316], tas, ka kaut kā pietrūkst, garantē pilnību. “Porainība ir šīs dzīves arvien no jauna atklājamais likums” [Benjamin, Lacis 1925:311], un Lācis un Benjamins izpēta šo likumu līdz vissīkākajai detaļai, piemēram, raksturojot ar ledu atvēsinātās aromatizētās sulas kā novadējušās: detaļām bagātā aina tiek vēl papildināta arī ar garšas niansi.

Taču porainības koncepta izcelsme ir saistīta ar kaut ko pilnīgi reālu. Tas ir *tufs*, pavisam īpašs Neapolē izmantots būvmateriāls. Vulkāna izvirduma laikā gaisā tiek izsviesta magma, kas atdziestot sacietē par vulkānisku iezi. Ūdens tvaiki un citas gāzes izdalās un atstāj akmenī dobumus, padarot to porainu. Porainības dēļ tufs ir vieglāks par citām vielām, un tam piemīt labākas izolācijas īpašības. Tā kā tas ir samērā mīksts, to viegli var izrakt un tam kā būvmateriālam piešķirt vēlamu formu.

Caurumainība ir būvmateriāla īpašība, bet tā pāriet uz visu, kas tiek pasākts ar šo būvmateriālu. Lācis un Benjamins šo pāreju no dabiskas formas uz kultūru paveic maksimālā ātrumā: “Tikpat poraina kā šis akmens ir arhitektūra” [Benjamin, Lacis 1925:309], rakstīts esejā “Neapole”. Taču tas vēl nav viss. Porainība tiek attiecināta arī uz šajās celtnēs notiekošo sociālo dzīvi: “Būves un darbošanās pagalmos, arkādēs un kāpnēs pāriet cita citā. Visur tiek saglabāta brīva telpa, kas var kļūt par jaunu neparedzētu konstelāciju arēnu” [Lacis 1925:309].

Caurumainība ir ārkārtīgi lipīga. Kā dabā novērojama īpašība, tā no arhitektūras pāriet uz visām Benjamina un Asjas Lācis novērotajām ikdienas parādībām, jebkurā Neapoli aprakstošajā ainā izpaužas porainības princips.

Bet kurš atklāja porainību? Vai Lācis bija tikai Benjamina pavadone tā teoretisko pētījumu laikā, kā to būtu apgalvojis Adorno? Vai arī šo jēdzienu radījis Asja Lācis, kā viņa stāsta savās atmiņās? Es uzskatu, ka daudzas norādes liecina par to, ka par šo *atradumu* jāpateicas divu dažādu domāšanas tradīciju un domāšanas iespēju ideālai saskarsmei.

Nodarbojoties ar baroka laikmeta traģēdijām, Benjaminu interesē viscaur teatrālais. Taču tad runa ir par *istu* teātri, turklāt vēl sen aizgājušā pagātnē. Ārkārtīgi pievilcīga viņam varētu šķist teatrālisma kā sociālas struktūras atklāsme vistuvākajā apkārtnē. Lai īstenotu šo mērķi, Asja Lācis, būdama praktiķe, ir ideāla acu atdarītāja.

Teātris, no kura Lācis ir mācījusies, bija revolucionārs teātris. No elitāra mākslas notikuma viņa teātri atkal grib padarīt par pašsaprotamu, sabiedriski nozīmīgu un aktuālu izteiksmes formu. Izmantot pilsētu par skatuvi Asjai Lācis jau ir ierasta lieta, Rīgā viņa ir uzvedusi vēsturisku rēviju, kurā cīņa starp valdnieku un apspiestajiem attēlota kā “liels aktieru un citu dalībnieku gājiens cauri visai pilsētai” [Lacis 1971:33].

Taču Oktobra revolūcija Krievijas teātrī bija ieviesusi ne tikai revolucionāru saturu, bet arī revolucionāru tēlojuma veidu. Meierholds (*Meyerhold*), viens no Krievijas revolucionārā teātra avangarda nozīmīgākajiem protagonistiem, kurš 20. gados bija visvairāk ietekmējis Asju Lācis, daudzējādā ziņā nostājās pret naturālistisku teātri. “Aktierim esot jābūt – kā tas bijis tautai tuva teātra ziedu laikos – spēlmanim, mīmam, klaunam, dziedātājam, dejojotājam, akrobātam vienā personā, tas nedrīkstot atzīt, ka starp skatuvi un skatītājiem eksistē maģiskā *ceturtā siena*, viņam esot jāvelta mazāk uzmanības kāda tēla psiholoģiskajai interpretācijai, bet gan jāattīsta savi fiziskie tēlošanas dotumi” [Hoffmann, Wardetzky 1972:37], tā tiek raksturots Meierholda izvirzīto prasību katalogs. Lācis savās atmiņās izceļ kādu Meierholda darba aspektu, kas attiecas uz inovatīvu pieeju visam aktieru ansamblim. Viņa raksta: “Bez tam viņš savā studijā pasniedza skatuves kustības nodarbības. Tā nebija nejaušība – viņš meklēja veidu, kā domas vislabāk parādīt *telpiski*. Tie bija pirmie praktiskie mēģinājumi ceļā uz vēlāk ievēribu guvušo skatuves iekārtojuma teoriju” [Lācis 1971:13]. Pats Meierholds raksta: “Žesti, pozas, skatieni, klusēšana nosaka *patiesās* attiecības starp cilvēkiem. Vārdi jau visu nepasaka. Tātad uz skatuves ir nepieciešama *kustību struktūra*” [Meyerhold 1979:129].

Lugas “Augstsirdīgais ragnesis” iestudējumā Meierholds šo struktūru pārbauda praksē. Uz skatuves, uz kuras nav nekādu dekorāciju, atrodas spēles virsmu konstrukcija, *spēles mašīna, darbgalds*, ar ko *ražot* aktieriem: “*Augstmaņa* konstrukcija ar tās dažādajiem līmeņiem, slīpām virsmām (slīdnēm), trepēm, virpuļdurvīm un rotējošiem riteņiem tika uzskatīta par spilgtu *tīnās* konstrukcijas paraugu” [Bochow 2010:77] – tas patiešām bija spēles laukums, kas ļāva izspēlēt iepriekš neparedzētas situācijas. Kādā no šā inscenējuma fotogrāfijām uz *spēles mašīnas* redzami visi aktieri [Bochow 2010:166], tā uzskatāmi izskaidro skatuves iekārtojuma teoriju: divpadsmit aktieri aplī izvietojušies uz tāpat aplī būvētas scenogrāfiskas konstrukcijas. “Kad atgriezīšos mājās, likšu uzbūvēt dekorācijas ar neskaitāmiem spēles laukumiem” [Lācis 1971:50], raksta Lācis pēc Neapoles namu poraino sienu atklāšanas. Šie divpadsmit aktieri kopīgi veido tādu spēles laukumu – viņi ielenkuši caurumu, ko rada paši ar savu izkārtojumu.

Šāda izkārtojuma potenciālu, šādu “attiecību struktūru” [Benjamin 1977:112] Benjamins bija pētījis jau agrāk – pirms 1924. gada – Helderlīna (*Hölderlin*) lirikā, kam ar Neapolē valdošo haosu šķietami nav nekā kopīga. Pēc Benjamin domām, šā autora dzejas tehnika ļauj brīvā asociācijā sakārtot nesavienojamas lietas: “Tā, ka šeit, ap dzejoļa vidu, cilvēki, debesu būtnes un firsti, it kā zaudējot savu iepriekšējo statusu, ir nolikti cits citam blakus” [Benjamin 1977:112].

Ar šo tēlu atšķirīgā statusa zaudēšanu pirmoreiz rodas nojausma par porainības strukturālajām priekšrocībām, par revolucionāro tehniku, ko tā spēj izveidot. Materiāla izraušana no konteksta hierarhiski iekārtotā pasaulē nozīmē arī

hierarhijas likvidēšanu. Noliekot visus tēlus vienā rindā, Helderlīns tos nonivelē. Šo kopsakara atcelšanas, porainības revolucionāro aspektu nu Benjamins izmanto, arī sacerot savus tekstus. Ideja par no konteksta izrauta materiāla konstelāciju, kļūst par tehniku, ko var izmantot ne tikai teātrī, bet arī rakstot.

Teksta “Neapole” saturs – pilsētai raksturīgā porainības struktūra – kļūst par tā formu. *Neparedzētā konstelācija* tiek veidota no porainām, ārpus konteksta esošām lietām. Ja šīs lietas grib sakārtot kā tiešām līdzvērtīgas, tad iespējama ir tikai apļveida struktūra, kurā visi elementi atrodas vienādā attālumā no vidus. Šādā konstelācijā porainās lietas izkārtotas ap vienu porainu lietu kā to tukšo centru. Tieši šādu struktūru Benjamins un Lācis mēģina stilistiski realizēt savā Neapoles tekstā. Tāpat kā Meierholda uzvedumā ir tikai ansamblis, nav ne priekšplāna, ne fona, nav nevienas zvaigznes, ne galvenās lomas, tā šādā esejā nav īstas kauzālas argumentācijas, te nemijas tēzes un izklāsts, nav tādu hierarhiski sakārtotu teksta daļu kā ievads, kopsavilkums vai tamlīdzīgi. Materiāls drīzāk tiek vienkārši savirknēts, viss ir vienādi svarīgs, visam ir vienlīdz nozīmīga daļa kopējā veselumā, kam nav cita satvara, citas skatuves, kā tikai tā, ko tas pats rada. Beigās nav nekādas morāles, ne kopsavilkuma, ko varētu veidot par aprakstītajiem vērojumiem. Autori ir tikai it kā apgriezušies sev apkārt un iespējami uzmanīgi apskatījuši šīs panorāmas atsevišķos pieturas punktus.

Benjamins un Lācis saturu, kam raksturīga porainība, padara par sava teksta struktūras veidošanas principu. Neapoles raibā rosība kļūst par viņu tekstveides stilistisko ideālu. Sastopoties teātrim un poēzijai, forma piemērojas saturam. Viens no Benjaminā apcerējumu lielās pievilcības aspektiem – nesistemātiskums, stila atvērtība, kas paver arī maksimālas iespējas interpretācijai, – radies, iedvesmojoties no kopīgi ar Asju Lācis Neapolē atklātā porainā ieža.

Līdz ar konstelācijas jēdziena ieviešanu teksta porainā struktūra kļūst ambiciozāka. Tā vairs nesamierinās tikai ar stila principa lomu. Grāmatas par traģēdijām “Epistemoloģiskajā priekšvārdā”, ar kuru Benjamins nopūlas tieši tajā laikā, kad iepazīstas ar Asju Lācis, viņš izklāsta veidu izvira par dziļas izziņas, proti, attiecīgā pētāmā priekšmeta patiesīguma, būtisku momentu: “Jo idejas neatklājas pašas par sevi, bet gan vienīgi tad, ja konkrēti elementi tiek sakārtoti jēdzienā” [Benjamin 1928:214].

Agrāk sarakstītā priekšvārda versijā, mēģinot tuvoties šai filozofisku skaidrojumu izklāsta formai, Benjamins traucas no vienas metaforas pie citas: vispirms šis izkārtojums ir mozaīka, tad – Sīnaja kalnu klājošie akmeņi, pēc tam Benjamins šim nolūkam izmanto mātes tēlu, strauju virpuli vai sauli [Benjamin 1928:934]. Izšķirošais salīdzinājums tiek iekļauts tikai vēlāk sarakstītajā versijā: “Idejas ir mūžīgas konstelācijas un, uztverot elementus kā punktus šāda veida konstelācijās, fenomenus vienlaicīgi tiek sadalīti un arī saglabāti” [Benjamin 1928:215].

Šādā veidā Neapoles ikdienas ainas kā paštēla teorētiskais apstiprinājums jau iekļūst grāmatas par traģēdijām “Epistemoloģiskajā priekšvārdā”. Konstelācijā Benjamins ir atradis jauna veida interpretācijas tehniku un tūliņ to izmantojis kā paradigmu aktuālajā pētījumā. Patiesība par baroka laikmeta traģēdiju neizriet no secīgi izklāstītiem argumentiem par noteiktiem elementiem, bet gan no vienlaicīgas arī pilnīgi neviendabīgu elementu konstelācijas. “Ne jau nobeiguma *pozīcija* viena pati, bet gan to visu kopējais *zvaigznājs* noved traģēdijas alegorijas *ideju* līdz *priekšstatam*, kurš nav *fiksēts* vienā secinājumā formulējošā teikumā” [Menninghaus 1995:97], tā Vinfrīds Menninghaus.

Šādi veidota teorētiska darba struktūra nav plūstoša. Grāmata par traģēdijām esot “būvēta tā, ka katra no cieši savērtajām un pašas ietvaros nepārtrauktajām sadaļām it kā ievēl elpu un sākas atkal no jauna, nevis pēc caurviju domu gājiena shēmas ieplūst nākamajā. Šis literārās kompozīcijas princips nepretendē ne uz ko mazāku, kā Benjamina priekšstata par patiesību iemiesošanu” [Adorno 1955:571], retrospektīvi raksta Adorno. Porainības atvērtā struktūra, kas esejā par Neapoli padarīja iespējamu apraksta blīvumu, tagad kā konstelācija tiek izmantota arī tīri teorētiska teksta veidošanā.

Porainība kļūst arī par Adorno teorētisko tekstu stila pazīmi. Divus mēnešus pēc atgriešanās no Neapoles viņš raksta eseju par sava kompozīcijas skolotāja Albana Berga operas “Voceks” (“*Wozzeck*”) pasaules pirmizrādi, kas iezīmē Adorno kā rakstnieka attīstības sākumu, jo Bergs uzskatīja: “Viņš īstenībā ir pirmais, ar kuru es esmu visai apmierināts, un noteikti pirmais, kurš samērā tīri pauž manu jauno stila ideālu.” [Adorno, Berg 1997:43]. Adorno uzskata, ka viņš savu rakstu par Bergu ir uzrakstījis tā, kā Bergs komponē. “Mans slepenais nodoms bija, rakstot eseju, ar valodu rīkoties tieši tāpat, kā Jūs to darāt, komponējot, piemēram, kvartetu.” [Adorno, Berg 1997:44].

Tā ir tieši tāda pati priekšmeta un analīzes formas atbilstība, kāda jau bija vērojama Asjas Lācis un Benjamina apcerējumā par Neapoli. Tajā tika mēģināts redzamo porainību attēlot porainā formā. Adorno cenšas panākt tādu pašu atbilstību – turklāt aprakstāmais priekšmets ir strukturāli identisks. Adorno nelieto šo vārdu, taču apraksta kvarteta kompozicionālo struktūru kā porainu. “Neviena situācija neizskatās tāda, kāda tā ir un kādai tai būtu jābūt vienmēr, neviens nesaka *tikai tā un ne citādi*”, bija rakstīts tekstā par Neapoli. Komponēšanas veids, kas atbilst viņa intelektuālajai pārliecībai, Adorno raksturojumā tieši tāpat likvidē jebkuru identitāti, jebkuru sevis saglabāšanu: “Kvartetā, tā otrajā daļā jau nu noteikti, nav vairs *tēmu* agrākajā statistiskajā izpratnē. Pastāvīgas izmaiņas skar katru izveidojušos tēlu, padara to atvērtu attiecībā pret to, kas bijis iepriekš, un to, kas sekos, paturot to nepārtrauktu variantu plūsmā” [Adorno 1968:393]. Poraino mūzikas ainu sakārtojums, tāpat kā esejā par Neapoli, veido apļveida struktūru. Šis apcerējums, “pretēji agrākajiem, neesot plānots kā *ārēji redzamas sakarības* (..),

bet gan (mērojams) ar domas virzības nepārtrauktību, izvirzīto mērķu – iedomātu – vienlaicīgu īstenošanu un faktisku līdzvērtīgumu” [Adorno, Berg 1997:43], tā Adorno pārfrāzē konstelācijas struktūras ideālu, kas vēlāk viņa rakstos tiks bieži izmantots. Esejā par Helderlīnu “*Parataxis*”, ko viņš sarakstis 60. gados, Adorno tieši atsauksies uz Benjaminu formulēto tēlu sakārtojumu vienā rindā un, starp citu, arī aizstāvēs saliktu sakārtotu teikumu pretnostatījumu “pakārtojošās sintakses loģiskajai (..) hierarhijai” [Adorno 1964:471]. Savā programmatiskajā esejā par eseju viņš šo struktūru izmanto teksta stila veidošanai. Noteicošais esejā ir tas, ka “visi objekti atrodas zināmā mērā vienlīdz tuvu centram” [Adorno 1958:28]: “Tajā pāreja uz citu objektu izspiež viena līmeņa elementu sasaisti par labu tādu elementu savstarpējai sasaistei, kura diskursīvajā loģikā nav iespējama” [Adorno 1958:31]. Un, pat vēl strādājot pie nepabeigtās “Estētikas teorijas”, šādu līdzās nostatīšanu Adorno izvirza par ieteikumu pašam sev: “Grāmata jāsaraksta it kā koncentriski vienlīdzīgās, paralēli sakārtotās daļās, kas izvietotas ap viduspunktu, kuru tās izveido ar savu konstelāciju” [Adorno 1970:541]. Lai kā viņš arī to apstrīdētu, Asjas Lācis porainības konceptu, ko radīt iedvesmoja darbs teātrī, Adorno pārvērta par savu tekstu struktūras principu. Revolucionāras prakses iepludināšana domāšanas un rakstības stilā piešķir viņa tekstiem raksturīgo divdabību, kas sastāv no dumpīgas enerģijas un meditatīvas riņķošanas pašam sevī.

Tulkojusi Mudīte Smiltēna, *Dr. philol.*

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1955). Einleitung zu Benjamins ‘Schriften’. In: *Adorno, Theodor W. Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. a. Bd. 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970–1986. S. 567–582.
- Adorno, Theodor W. Der Essay als Form. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 1958. S. 9–33.
- Adorno, Theodor W. Parataxis. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 1964. S. 447–491.
- Adorno, Theodor W. Erinnerungen. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, 1966. S. 173–178.
- Adorno, Theodor W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, 1968. S. 321–494.
- Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, 1970.
- Adorno, Theodor W. *Berg, Alban, Briefwechsel 1925–1935*, hg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

- Adorno, Theodor W., Kracauer, Siegfried. *Der Riß der Welt geht auch durch mich. Briefwechsel 1923–1966*, hg. von Wolfgang Schopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Benjamin, Walter, Lacis, Asja. (1925). Neapel. In: *Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. IV, 1972. S. 307–316.
- Benjamin, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1928. S. 203–430.
- Benjamin, Walter. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1977. S. 105–126.
- Bochow, Jörg. *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin: Alexander, 2010.
- Brenner, Hildegard. Nachwort. In: Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hg. von Hildegard Brenner. München: Rogner & Bernhard, 1971. S. 133–136.
- Hoffmann, Ludwig, Wardetzky, Dieter (Hg.). *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*. Frankfurt am Main: Röderberg, 1972.
- Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hg. von Hildegard Brenner. München: Rogner & Bernhard, 1971.
- Menninghaus, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Meyerhold, Wsewolod. Zur Geschichte und Technik des Theaters. In: *Meyerhold, Wsewolod. Schriften*, Bd.1, Berlin: Henschel, 1979. S. 97–136.

ASJA LĀCIS IN NAPLES: HOW THE CONCEPT OF POROSITY INFLUENCED BENJAMIN AND ADORNO'S STYLE OF PHILOSOPHICAL WRITING

Abstract

In 1924 Asja Lacis and Walter Benjamin meet in Capri and write together the short text “Naples” which got famous for its way of pictorial thinking and marks Benjamin’s turn towards the phenomena and politics of actual everyday life. But there is much more. In “Naples”, the authors use the porosity they find in the building material and the social happenings in Naples as a concept of thinking and a new, alternative structure of philosophical writing. I want to show how “Porosity” becomes the nucleus of the concept of constellation, one of the most important notions in the work of Benjamin and, influenced by him, Adorno.

Keywords: *Asja Lacis; Walter Benjamin; Theodor W. Adorno; porosity; Naples.*

Jānis Taurens, *Dr.phil.*, Latvijas Mākslas akadēmija

NEAPOLES PASĀŽAS

– Tās nav muļķības. Kristus bija neapolietis.
(Kurio Malaparte. “Āda”)

Īpašu slepenu radniecību pasaule: palma un spalvu putekļu slotiņa,
fēns un Milosas Venera, šampanieša pudeles, protēzes un vēstuļu
rakstīšanas rokasgrāmata, <nepabeigts>
(Valters Benjamins. “Pasāžu darbs”. A^o, 4)

Savām “Neapoles pasāžām” esmu izvēlējis divus epigrāfus. Pirmais ir fragments no Kurcio Malpartes romāna “Āda”, kurā risinās saruna starp Malaparti (kā šā romāna personāžu) un amerikāņu armijas pulkvedi Džeku Hamiltonu (darbs apraksta Otro pasaules karu, kad amerikāņu armijas desants ir izcēlies Neapolē): “– ...Kristus bija neapolietis. – Nerunā muļķības, – atteica Džeks. – Tās nav muļķības. Kristus bija neapolietis” [Malaparte 2001:12].

Tas varētu būt gana spilgts un paradoksāls atgādinājums niekrist pavisā attieksmē pret Asjas (Annas Lācis) un Valtera Benjamina nelielo, Neapolei veltīto skicīti – šķietami tikai tādu kā ceļojuma aprakstu. Protams, pateicoties Benjamina vārdam, arī “Neapole” ir ieguvusi teorētisku traktējumu – austrāliešu filozofs Endrjū Benjamins Asjas un Valtera Neapoles aprakstos vairakkārt sastopamo terminu “porainība” ir pārvērtis nozīmīgā arhitektūras filozofijas jēdzienā, bet... ne reizi nepieminot Asju (arī raksts saucas “*Porosity At The Edge: Working through Walter Benjamin’s “Naples”*”⁵⁰).

Otrs citāts ir nepabeigts fragments no pirmajām piezīmēm Valtera Benjamina “Pasāžu darbam”, kas tapušas starp 1927. gada vidu un 1930. gadu (tas ir fragments “A^o, 4”), un tas varētu kalpot kā izraksts no salīdzināšanas metodes rokasgrāma-

⁵⁰ Raksts pieejams: https://www.academia.edu/449918/Porosity_At_The_Edge_Working_through_Walter_Benjamin_s_Naples

tas – metodes, kuru savā “Pasāžu darbā” izmanto arī Benjamins⁵¹. Tikai es gribētu salīdzināt šo 1925. gadā “*Frankfurter Zeitung*” publicēto “Neapoli” un pašu “Pasāžu darbu”, uzsverot tos fragmentus, kas varētu būt tapuši Asjas ietekmē. (Abi teksti, kaut vai sava apjoma pēc, ir tikpat atšķirīgi kā fēns un Milosas Venera.)

Tomēr es izvēlēšos citu metodi. Tās īsu aprakstu, pat tikai ieteikumu vai mājienu uz to var atrast Borhesa stāsta “Pjērs Menārs, “Dona Kihota” autors” no-beigumā. Šīs pāris rindiņas var palikt nepamanītas, ja domājam par Pjēra Menāra gandrīz neiespējamo veikumu – no jauna uzrakstīt Servantesa dižo darbu, tomēr tās – kā bieži Borhesa tekstu gadījumā – ir uzskatāmas par oriģinālu vēstures un tekstu interpretācijas metodes skici: “Varbūt pēc tā netiekdamies, Menārs ir bagātinājis stīvo un neizkopto lasīšanas mākslu ar savu jauno metodi – ar apzināta anahronisma un maldīgi piedēvētas autorības paņēmienu. Šādas pieejas izmantošana paver bezgalīgas iespējas, vilinot mūs pārlasīt “Odiseju”, it kā tā būtu sacerēta vēlāk par “Eneīdu”, un Anrī Bašeljē kundzes grāmatu “*Le jardin du Centaure*”, it kā to patiešām būtu sarakstījusi Anrī Bašeljē kundze. Šāda metode piepilda ar piedzīvojumiem pašas visrātākās grāmatas. Piedēvēt apcerējumu “Par Kristus atdarināšanu” Luija Ferdinanda Selina (jeb Selīna – *J. T.*) vai Džeimsa Džoisas spalvai – vai gan tas nepiešķirtu pietiekamu svaigumu šim smalkajam dvēseles skolojumam?” [Borhess 2002:35]⁵².

Es nebūšu tik radikāls kā savās fantāzijās Borhess – iedomāsimies tikai, ka nepabeigtais “Pasāžu darbs” ir tapis pirms “Neapoles”.

Lai palūkotos uz “Pasāžu darbu” caur “Neapoles” prizmu, jāapvērš pašā Benjamina darbā fiksētā vēstures metodoloģija. Esmu par to jau rakstījis [Taurens 2014; Taurens 2015] – Benjamina skatījuma uz pagātņi kodolīgākais raksturojums atrodams “Pasāžu darbā” konvolūtā “K” (K2, 3): bez “priekšmetu ikreizējās konkrēti vēsturiskās situācijas” jāņem vērā arī dzian “konkrēti vēsturiskā situācija, kurā dialektisko metodi [t. i., mūs šeit un tagad – *J. T.*] interesē tās priekšmeti”. Tādējādi notiek “īstenības sabiezēšana (integrācija)”, kurā viss pagājušais “var iegūt augstāku aktualitātes pakāpi nekā savas eksistences brīdī” [Benjamin 1991:494–495]. Taču skatījumam uz “Neapoli” piemērotāka būtu piezīme par anekdoti: “Anekdote telpiski pievirza mums tuvāk lietas, ļauj tām ienākt mūsu dzīvē. Tā pārstāv stingru pretstatu vēsturei, kura prasa “iejušanos” [*Einfühlung*], kas visu padara abstraktu. “*Iejušanās*”: *pie tā noved avīžu lasīšana*. Patiesa metode, kā lietas padarīt tagadnīgas,

⁵¹ Visi tulkojumi no V. Benjamina “Pasāžu darbā” ir autora veikti pēc Benjamina Rakstu piektā sējuma [Benjamin, 1991].

⁵² Ar “Kristus atdarināšanu” domāts Kempenas Toma 15. gadsimta sākuma darbs “*De Imitatione Christi*”, kuru diez vai kādam ienāktu prātā salīdzināt ar Džoisu vai franču rakstnieka Selīna 30. gadu beigu romāniem jeb pamfletiem, kuru nosaukumi runā paši par sevi, piemēram, “Liķu skola” (“*Ecole des Cadavre*”, 1939).

ir: priekšstatīt tās mūsu telpā (nevis mūs lietu telpā). Tikai anekdotes spēj mūs pie tā piedabūt (I°, 2)” [Benjamin 1991:1014].

Var teikt, ka šis metodoloģiskais princips rod savu izpausmi “Neapolē”, jo tieši ar anekdoti sākas Asjas un Benjaminas apraksts – tas ir stāsts par netikumībā apvainotu priesteri, kuru pūlis pavada ar lāstiem, līdz viņš svēta nejauši sastaptus kāziniekus, tajā brīdī visi krīt ceļos. Un tālāk tekstā seko atzinums – ja katolicismam “būtu jāpazūd no zemes virsas, tad, iespējams, tā pēdējais atbalsts nebūtu vis Roma, bet Neapole” [Benjamin und Lacis 1991:307]. (Starp citu, šis “Neapoles” teikums var palīdzēt saprast paradoksālo – un vēsturiski acīmredzami aplamo – Malapartes domu, ka Kristus bija neapolietis.) Domāju, ka skatījums uz “Neapoli” caur agrīnu “Pasāžu darba” piezīmi par anekdoti, šo tekstu uzreiz padara par nopietnu refleksiju, kas šķietami nejaušās kādas pilsētas dzīves norisēs un artefaktos ļauj meklēt, kā Benjaminas teiktu, “politisku” skatījumu uz tagadni.⁵³

Asjas ietekme uz Benjaminu varētu būt saistīta ar teātri (Benjaminas noraidītajā habilitācijas darbā vācu baroka dramaturģija, tā sauktā *Trauerspiel*, ir vispirms jau literatūras forma). Ar teātri saistītais jēdzieniskais aparāts kā sabiedrības kritikas instruments parasti tiek saistīts ar situacionisma avangarda kustību, taču jau agrīnajās piezīmēs “Pasāžu darbam” norādīta “sākotnējā striktā (Parīzes) pasāžu un teātra saistība” (C°3). Turpat tālāk Benjaminas raksta, ka pastāvēja paradums luksusa veikalus nodēvēt sezonas populārāko vodeviļu nosaukumos. “Tā kā šādi galantērijas veikali lielākoties veidoja pasāžu smalkāko daļu, tad šādas galerijas bija lielā savā daļā kā teātri aizstājošas norādes” [Benjamin 1991:997]. Bet “šādas pasāžas ir pilsēta, pasaule miniatūrā” – kā varam izlasīt pašas pirmās konvolūtas sākumā (A1, 1) [Benjamin 1991:83]. To var saukt par fundamentālu Benjaminas domu, taču tās pirmsākumi (ja atgriezīamies pie “pareizās” vēsturiskās secības) ir “Neapolē”: “Šādos nostūros diez vai var pateikt, kur vēl tiek būvēts un kur jau ir iestājies sabrukums. Jo nekas nav gatavs un pabeigts. Porainība rodas ne tikai no dienviņu amatnieku vienaldzības, bet gan vispirms jau no improvizācijas kaislības. Tai par katru cenu jāsaģlabā telpa nejaušībai. Ēkas tiek izmantotas kā tautas teātra skatuve. Tās visas sadalās neskaitāmos vienlaicīgi apdzīvotos spēles laukumos. Balkons, pagalms, logs, vārtu rūme, kāpnes, jumts ir reizē skatuve un teātra loža. Pat nožēlojamākais nabags ir suverēns neskaidrā divdabīgā apjaušmā, kad visā savā pagrimumā līdzdarbojas kādā neatgriezeniskā Neapoles ielas ainā un savā trūkumā izbauda vaļas brīdi, sekojot plašajai panorāmā. Tas, kas norisinās

⁵³ Sk. minētā “K2, 3” fragmenta nobeigumu: “Tādējādi šī pieceja pagājušajam nozīmē aplūkot to nevis historisma ietvaros kā līdz šim, bet gan politiski, politiskās kategorijās” [Benjamin, 1991:495].

uz kāpnēm, ir režijas augstā skola. Kāpnes, kas nekad nav pilnīgi atklātas, vēl mazāk – ieslēgtas smacīgā ziemeļnieku mājas kastē, veic pagriezianu ap stūri un pazūd, lai tālāk atkal uzrastos no jauna” [Benjamin und Lacis 1991:310]⁵⁴.

Starp citu, arī porainības jēdzienu varam atvasināt no teātra! Par teātri tiek turpināts nākamajā rindkopā: “Arī materiāla ziņā ielu un teātra dekorācijas ir ļoti radniecīgas. Papīrs šeit spēlē nozīmīgu lomu. Sarkani, zili un dzelteni mušu gaiņājāmie, altāri no krāsaina spodrpapīra pie sienām, papīra rozetes uz jēlas gaļas gabaliem. Tad varietē izrādes virtuozitāte. Kāds nometies uz ceļiem, blakus uz asfalta stāv kastīte, un tā ir viena no dzīvākajām ielām. Ar krāsainiem krītiņiem viņš zīmē uz akmeņiem Kristus tēlu, zem tā kaut ko līdzīgu Madonnas galvai. Tīkmēr ap viņu ir sastājies aplis, mākslinieks pieceļas un, kamēr viņš gaida pie sava darba – kādu stundas ceturksni, pusstundu –, retas, iepriekš noskaitītas monētas no skatītāju loka krīt uz viņa zīmētās figūras locekļiem, galvu un rumpi. Kamēr viņš tās uzlasa, visi izklist, un pāris mirkļos bilde ir nopēdota. Šādas virtuozitātes nebūt ne mazāk svarīgs piemērs ir makaronu ēšana ar rokām. (..)” [Benjamin und Lacis 1991:310–311; Lacis, 1971:47–48]⁵⁵.

Svarīgākā šeit varbūt ir frāze: “Tas, kas norisinās uz kāpnēm, ir režijas augstā skola”, kas ar lielu varbūtību var tikt piedēvēta Asjai. Teksts nepretendē uz fenomenoloģisku būtību skatījumu jeb ideāciju Huserla nozīmē, bet ir konkrētas parādības, lietas, notikuma apraksts, kuram ir vēsturiskā dimensija (“Kā trečento laika eremītu gleznās...” tiek dēvētas klintī iecirstās noliktavas un mājokļi vienlaikus [Benjamin und Lacis 1991:309; Lacis 1971:46]), bet kuram ir arī tas, ko es gribētu saukt par vertikālo dimensiju, ar ko es saprotu jēdzienisku tīklu, kas tiek uzņemts noteiktām, šķietami nesaistītām parādībām (makaronu ēšana ar pirkstiem ir kā teātris u. tml.). Abos gadījumos notiek jau minētā notikuma nozīmes “sabiezēšana” (*Verdichtung*; angļu tulkojumā tiek runāts neitrālāk, par koncentrāciju – *concentration* [Benjamin 2002:393]); paralēli tam – aprakstā lietoto lingvistisko izteiksmju nozīmes sabiezēšana.

Neapole ir kalnaina, un kāpnes ir tai raksturīgas, savukārt teatrālā pilsētas dzīves forma vislabāk izvēršas tieši uz kāpnēm. Nav nejausi, ka Kurcio Malaparte savu 40. gadu sākuma Neapoles Gradoni di Kaja kāpņu apraksta ainu veido sev raksturīgā, gandrīz vai sirreālā stilā, kā traģikomisku farsu⁵⁶: “Visā plašo kāpņu garumā uz pakāpieniem cieši cita citai līdzās sēdēja sievietes, šķita ka viņas būtu

⁵⁴ Sk. šā fragmenta citātu arī Asjas vācu valodā izdotajās atmiņās [Lacis, 1971:47]. Turpmāk, ja pieminētais “Neapoles” fragments citēts arī Asjas atmiņās, tiks norādīti abi avoti.

⁵⁵ Nopēdota un izdzēsta bilde liek “atcerēties” Roberta Raušemberga darbu “Izdzēstais de Kūninga zīmējums”, kas tapis (tapis izdzēsts sešu nedēļu laikā) 1953. gadā.

⁵⁶ Viss kāpņu apraksts, no kura ņemti citāti, atrodas Malapartes “Ādas” otrajā nodaļā [Malaparte, 2001:60–62].

sasēdušās uz amfiteātra pakāpjveida sēdekļiem un patiešām vērotu kādu lielisku izrādi” [Malaparte 2001:60–62].

Pēc izvērsta šo sieviešu apraksta Malaparte piemin “bļautīgo publiku, ko veidoja uz tuvāko namu balkoniem sastājušās un pa logiem izkārušās vecenes, kuras, izspūrušas, noskretušas, iepletušas bezzobaino muti neķītros smieklos, vēcināja rokas, izbrēkdamas lamas un piedauzīgus jociņus”.⁵⁷ Dažas no sievietēm kārtā cita citai matus, un – kas svarīgi – tie visām bija sasukāti tieši tāpat kā “bija sasuktas vaska Madonas ielu stūru mazajās svētnīcās”. Prostitūcijas un katoļu svētās saistība – gluži vai varētu domāt, ka Malaparte būtu lasījis nelielo rakstu “*Frankfurter Zeitung*”. Saistība ar teātri uzsvērta tālākajā tekstā: “Grandoni pakāpieni atgādināja eņģeļu kāpnes Jēkaba sapnī, un šķita, ka tur sasēdušās sievietes sapulcējušās uz kādiem svētkiem vai izrādi, kurā viņas vienlaikus būtu gan skatītājas, gan aktrises. (Piebildīšu, ka šeit iezīmēta dialektiska aktiera un skatītāja lomas saistība. – J. T.) Palaikam kāda no viņām iedziedājās, uzsākdama kādu no melanholiskajām Neapoles plebeju dziesmiņām, ko tūliņ pārmāca smieklī, raupjas balsis un spalgi izsaucieni, kas izklausījās kā palīgā saucieni vai sāpju kļiedzieni. Tomēr šīm sievietēm piemita arī lepna iznesība, un viņu pozas, brīžiem piedauzīgas, brīžiem komiskas, brīžiem cēlas, un pat viņu haotiskais teatrālais izvietojums šķita dīvaini svinīgs” [Malaparte 2001:60–62].

Dažādu fragmentu konstelāciju, kam atbilst noteiktas vietas “Neapoles tekstā” varētu turpināt. Tādas, piemēram, būtu piezīmes, kas “Pasāžu darbā” veltītas sliekšņa pieredzei (O2a, 1), kā arī tās, kas apvieno to, kā lietas parādās sapnī un kolekcionāra skatījumā uz tām: “Lai saprastu pasāžas no paša pamata, mēs tās iegremdējam dziļākajā sapņa slānī, runājam ar tām, it kā tās būtu mūs pārsteigušas / būtu mums uzgrūdušās virsū. Kolekcionārs līdzīgi aplūko lietas” (F^o, 34) [Benjamin 1991: 617–618, 1009]. Kaut kādā ziņā “Pasāžu darbā” fiksētā kolekcionāra attieksme pret lietām ir arī veids, kā Asjas un Benjaminas teksts skatās uz Neapoli, ko pašā viņu rakstā varbūt vistrāpīgāk simbolizē “novārīti kaķu galvaskausi un gliemežnīcas (..) uz stendiem ostas kvartālā” [Benjamin und Lacis 1991:311; Lacis 1971:48] Galvenā Neapoles iela – Toledo iela – darbojas kā galerija [Benjamin und Lacis 1991:313–314], bet “Pasāžu darbā” fragmentā “A8a, 2” Benjamin ir izrakstījis citātu no kādas grāmatas, kas apraksta Parīzi 2000. gadā un kurā runāts par segtu galeriju tīklu, kas pārklāj visu pilsētu (Benjaminas izmantotā grāmata izdota Parīzē, 1869. gadā) [Benjamin 1991:101–102].

Domāju, pietiks literāru atsauču kolāžas, kas ir arī “Pasāžu darbā” metode (fragmentā “N1a, 8” Benjamin savu metodi nosauc par “literāro montāžu” [Benjamin

⁵⁷ Varētu piebilst: gandrīz vai Daniila Harmsa “vecenes” no viņa “Gadījumiem”, kuras aiz ziņkārības izliecas pa logu, izkrīt un nositas [Harmss, 2007:22].

1991:574]). Pienācis laiks rezumējumam. Salīdzināt, sastātīt kopā mēs, protams, varam tikai tekstus. Lai arī “autora nāve” ir paziņota 1967. gadā, publicējot angļu valodā (gadu pirms franču oriģināla) Rolāna Barta rakstu, tomēr autors – kā 1996. gada “Literatūras teorijas” papildinātajā izdevumā raksta Terijs Īgltons – vēl nav miris (*is not exactly dead* – viņš saka), lai arī “naivs biogrāfisms ir izgājis no modes” [Eagleton 1996:208]. Taču šajā gadījumā, arī iztiekot bez “naiva biogrāfisma”, mēs varam izteikt vien nepierādāmas hipotēzes. Tāda ir arī Pītera Osborna un Metjū Čārlza rakstā par Benjaminu apgalvotais, ka “nepabeigtais “Pasāžu darbs”, sākts 1920. gadu beigās, (...) parāda modernisma eksperimentus ar formu, kas daļēji var tikt piedēvēts (Annas) Lācis ietekmei” [Osborne and Charles 2011].

Atgriežoties no Borhesa ieteikās lasīšanas metodes pie tradicionālās, laika secību ievērojošās, un, saglabājot atmiņā šo apvērsta lasījuma pieredzi, gandrīz katram Asjas un Benjaminā “Neapoles” teksta teikumam vajadzētu būt guvušam jaunas nozīmes. Tas, protams, jebkuru ieceri tulkot šo darbu padara par Menāra cienīgu projektu – katram teikumam būs nepieciešams izvērst komentārs!

Izmantotie avoti un literatūra

- Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. V. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge (MS), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Benjamin, Walter und Lacis, Asja. Neapel. In: *Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften*. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Suhrkamp, 1991. S. 307–314.
- Borhess, Horhe Luiss. Pjērs Menārs, “Dona Kihota” autors. Tulkojis Guntis Valujevs. Grām.: *Stāsti*. Rīga: Jumava, 2002. 26.–35. lpp.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Second Edition. Blackwell, 1996.
- Harmss, Daniils. Krītošās vecenes. Grām.: *Gadījumi*. No krievu val. tulk. Vasilijš Voronovs. Rīga: Neputns, 2007. 22.–23. lpp.
- Lacis, Asja. *Revolutinār im Beruf. Berichte über proletrisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piskator*. Hrsg. von Hildegard Brenner. München: Rogner & Bernhard, 1971.
- Malaparte, Kurcio. *Āda*. No itāļu val. tulk. Dace Meiere. Rīga: Jumava, 2001.
- Osborne, Peter, Charles, Matthew. Walter Benjamin. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2011 Edition). Ed. by Edward N. Zalta. Pieejams: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/benjamin/>

Taurens, Jānis. ... un karš. 2014. No: *Studija*, nr. 95, 2014. 2.–13. lpp.

Taurens, Jānis. Climax for an Art Story. In: *Visionary Structures. From Johansons to Johansons* [Catalogue]. Ed. by Ieva Astahovska. Riga: The Latvian Centre for Contemporary Art, 2015. Pp. 30–35.

THE ARCADES OF NAPLES

Abstract

Among the numerous interpretations of Walter Benjamin, the short sketch “Naples” – collaboration with Anna Lācis or Asja – has become particularly renowned. However, Asja as a co-author has frequently been overlooked. This article makes an attempt to provide an interpretation on the collaboration of Asja and Benjamin by using the method of reading proposed in the conclusion of Borges’s short story “Pierre Menard, Author of the Quixote”, which allows one to re-read “Odyssey” as if it were written after “Aeneid”. Likewise, we might analyse “Naples”, looking at it from the perspective of Benjamin’s unfinished work “The Arcades Project”. Thus, a great number of notes relevant to the methodology of “The Arcades Project” can be seen fully implemented in the seemingly superficial travel description of “Naples”. Asja’s influence on Benjamin might be related to the theatre, and the theatricalism of the life in Naples is brilliantly conveyed in their text. Likewise, the Italian author Kurzio Malaparte builds the scene of the description of the stairs of *Gradoni di Chiaia* in Naples in his typical surreal style, as a tragicomic farce, and that is yet another view of Naples, which highlights the significance of Asja and Benjamin’s work. Part of this significance is the influence of Asja’s theatrical thinking on Benjamin’s methodology, which, in all likelihood, is never to be fully verified.

Keywords: *Anna Lācis, Walter Benjamin, philosophy of architecture.*

Līga Ulberte, *Dr.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija

BERNHARDA RAIHA RADOŠĀ DARBĪBA LATVIJĀ: 1951–1972

Austrijas izcelsmes vācu režisora un teātra teorētiķa Bernharda Raiha⁵⁸ (*Bernhard Reich*, 1894–1972) profesionālais un personiskais liktenis ir ne mazākas uzmanības vērts kā viņa spilgtās dzīvesbiedres Annas Lācis dzīvesstāsts. Viens no 20. gadsimta 20. un 30. gadu kreisi noskaņotās vācu teātra mākslinieku vides zināmākajiem vārdiem, tuvs Maksa Reinharda, Ervīna Piskatora un, jo īpaši, Bertolta Brehta profesionālais līdzgaitnieks un draugs, kura asais prāts, inteligentā personība tikusi lauzta un svaidīta tipiskajās 20. gadsimta pirmās puses vēstures kolīzijās – no aristokrātiskās Vīnes uz modernisma teātra meklējumu metropolēm Berlīni un Minheni, lai 20. gados nokļūtu PSRS un tur arī nodzīvotu līdz mūža beigām.

Biogrāfisks ieskats

Raihs ir dzimis 1894. gadā Morāvijā, bet ģimene drīz pārceļas uz Vīni, kur Raihs iegūst labu klasisko izglītību, viņš absolvējis klasisko ģimnāziju Vīnē un pēc tam studējis Vīnes universitātes Juridiskajā fakultātē. No 1914. līdz 1919. gadam Raihs ir režisors Jaunajā Vīnes teātrī un Vācu Tautas teātrī Vīnē, kur iestudē Henrika Ibsena, Gerharda Hauptmaņa, Franka Vedekinda, Fridriha Hebela u. c. lugas. 1920. gadā Raihs tiek uzaicināts uz M. Reinharda vadīto Berlīnes Vācu teātri, kur par režisoru darbojas gandrīz četrus gadus. 1923./1924. gada sezonā Raihs strādā par režisoru Minhenes Kamerteātrī, kur iepazīstas ar B. Brehtu. Tobrid Brehts pārstrādā literāro materiālu Raiha iestudētajai Aleksandra Dimā “Kamēliju dāmai” (1923), savukārt Raihs ir viens no Brehta lugas “Vīrs paliek vīrs” (1925) tapšanā iesaistītajiem radošajiem līdzautoriem.

Ar jauno latviešu režisori A. Lācis, kas ieradusies no Latvijas, lai iepazītos ar Vācijas teātriem, Raihs satiekas 1922. gadā. Tieši Raihs ievieš A. Lāci vācu teātra

⁵⁸ Saskaņā latviešu valodas normām vācu personvārdu atveidē uzvārdu *Reich* pieļaujams latviskot gan kā Reihls, gan Raihs. Šajā rakstā izmantota forma *Raihs*, kas lietota arī Ievas Strukas monogrāfijā “Sarunas ar Māru Ķimeli”. Rīga: Jumava, 2007.

vidē, iepazīstina ar teātra režisoriem M. Reinhardu, B. Brehtu, E. Piskatoru, kino režisoru Frici Langu u. c. A. Lācis toreiz pavada Vācijā trīs gadus, pēc tam uz īsu brīdi vēl atgriežas Latvijā, lai ar Raihu satiktos atkal 1926. gadā – jau Padomju Savienībā, Maskavā.

No 1926. gada līdz Otrā pasaules kara sākumam Raihs dzīvo Maskavā, publicējas vācu un krievu presē, 30. gados kļūst par vienu no vadošajiem Maskavas Valsts Teātra institūta režijas fakultātes mācībspēkiem, lasa lekcijas vācu un pasaules teātra vēsturē, ir PSRS Rakstnieku savienības, Krievijas proletārisko rakstnieku asociācijas, Jauno režisoru asociācijas biedrs, viens no Starptautiskās strādnieku teātru asociācijas vadītājiem.

Kad 1938. gadā tiek apcietināta A. Lācis, B. Raihs tiek atlaists no pasniedzēja amata, viņam neļauj lasīt lekcijas un publicēties, un viņš saglabā darbu tikai Teātra institūta arhīvā. Kara sākumā Raihs evakuējas uz Taškentu, kur 1941. gada janvārī tiek apcietināts un pavada turpmākos 10 gadus Aktjubinskas nometnē Kazahstānā. 1951. gada sākumā Raihs tiek atbrīvots un pārceļas uz Latviju, turpmāk līdz pat savai nāvei dzīvo kopā ar A. Lācis Valmierā un Rīgā.

A. Lācis un B. Raiha privāto attiecību stāsts sākas jau drīz pēc iepazīšanās 1922. gadā un turpinās līdz pat B. Raiha nāvei 1972. gadā. Kaut arī oficiāli viņi sareģistrējas tikai 1957. gadā un A. Lācis spilgtā sievišķība iedvesmojusi daudzus pretējā dzimuma pārstāvjus, tomēr Raiha personības īpašo nozīmi savā dzīvē mūža beigās atzīst arī pati A. Lācis: “Mums bija līdzīga pasaules izjūta, mēs abi dvēselē spējam mīlēt tikai vienreiz. Visi tie Brehti, Laicēni un pārējie rāvās un tiecās pēc manis, bet man viņus nevajadzēja, jo ar mani bija Raihs. Mēs nodzīvojam kopā gandrīz 50 gadus, pietrūka tikai divu nedēļu...” [Оклянский 1997:4].

Radošā darbība

Raiha radošajai darbībai pēdējos divdesmit mūža gadus Latvijā ir **trīs virzieni.**

Iestudējumi teātrī

1956. gadā Raihs Valmieras teātrī iestudē H. Ibsena lugu “Heda Gablere” (titullomā Marija Adamova vai Inga Kalēja). A. Lācis šai laikā ir Valmieras teātra mākslinieciskā vadītāja, un Raiham radītā iespēja īslaicīgi atgriezties teātrī ir tikai viņas nopelns, par ko liecina gan viņas vēstules, gan spraigas diskusijas Valmieras teātra repertuāra plānošanas sapulcēs. “Hedas Gableres” iestudējums negūst īpašu rezonansi, tas saglabājies galvenokārt aktieru atmiņās kā 50. gadu Valmierai neparasta pieredze, strādājot ar mierīgo, tolerantu Raihu, kurš detalizēti analizējis katru lugas raksturu, meklējot psiholoģisku katra varoņa rīcības pamatojumu.

Otrs Raiha veidotais iestudējums top Rīgā. 1969. gadā viņš ir scenārija autors aktrises Ilgas Zvanovas monoizrādei pēc B. Brehta lugu motīviem “Kuražas māte un viņas bērni” filharmonijā. Režisore skaitās A. Lācis, bet būtībā izrāde ir Raiha

un Lācis kopdarbs. “Mēs domājam, ka viena aktiera teātra žanram ir priekšrocība, salīdzinot ar citiem žanriem, tādā ziņā, ka iespējams sevi un skatītāju ļoti spēcīgi koncentrēt uz šauri noteiktu tematu un motīvu loku. (..) Mēs izšķīrāmieš izmantot vārdu par svarīgāko vidutāju starp skatuvi un publiku. Ja vārdi atklāj jēgu, padara to viegli uztveramu, tad mums bija iespēja rosināt skatītāju tieši ar Brehta domu bagāto tekstu, kas rada visdažādākās jūtas,” raksta Raihs [Miglāne 1970:139]. Uz skatuves visu izrādes laiku bija tikai aktrise un pianiste, un izrāde kopumā bija vairāk uztverama kā lugas lasījums.

Raiha teorētiskie raksti

60.–70. gados Raihs publicē recenzijas par latviešu teātra izrādēm un rakstus par ārzemju dramaturģiju laikrakstos “Padomju Jaunatne”, “Cīņa”, “Literatūra un Māksl”, žurnālā “Karogs” u. c., kuros parādās Raiha plašās zināšanas literatūras vēsturē un drāmas teorijā, stagnācijas laikam netipiski plašs ārzemju dramaturģijas un teātra konteksts un pat polemika ar sociālistiskā reālisma dogmām. Piemēram, 1967. gada rakstā “Aizrobežu dramaturģija un mēs” Raihs raksturo padomju teritorijā neiestudētus un npublicētus dramaturģiskus darbus, piemēram, Pētera Veisa “Marats/Sads”, Eižena Jonesko “Degunradži”, Semjuela Beketa “Gaidot Godo”, Žana Pola Sartra “Altonas gūstekņi”, kuri tikuši “diskvalificēti kā modernistiski (..) lai pasargātu mūs no modernistiskā gara kaitīgās ietekmes” [Reihs 1967:12]. Tā vietā, lai, saskaņā ar valdošo ideoloģiju, šīs lugas kritizētu, Raihs tās aizstāv, kā argumentu izmantojot to “antifašistisko ievirzi” un sašaurināto reālisma izpratni padomju literatūrkritikā: “Vai ar reālismu saprotam literatūru, kas cilvēku un lietu tēlošanā dibinās uz patiesības spēku, vai arī reālisms prasa kādu īpašu veidu, kā šo patiesību parādīt, proti, veidu, kas dzīvi attēlo līdzīgu reālajai dzīvei vai pat pilnīgi vienlīdzīgu tai? Vai reālismu var identificēt ar reālistisko stilu, vai tā ietvari ir plašāki? (..) Tā kā runa ir par sociālistiskā reālisma metodi, nevis par stilu, acīmredzot ir nepieciešams patiesības spēks, bet jautājums par tēlojuma veidu paliek atklāts. Ir svarīgi, lai sociālistiskā reālisma literatūras attēlotu lietas tādas, kādas tās patiesībā ir, un nav svarīgi, lai tā rādītu lietas tādas, kādas tās izskatās. (..) Pamatojoties uz maldīgu viedokli, ka reālisma stils un reālisma metode ir nešķīrami, visi mūsdienu tēlošanas paņēmieni, kas lietu izskatu attēlo brīvi, tiek uzskatīti par antireālistiskiem” [Reihs 1967:12–13].

Šī argumentētā retorika visticamāk liecina nevis par Raiha naivumu, mēģinot pierādīt izteikti nereālistisku tekstu atbilstību reālisma parametriem, bet gan par viņa intuitīvo māku izmantot literatūrteorētisku terminoloģiju (metode – stils), lai oficiāli neatļauto padarītu, ja ne legālu, tad vismaz pieejamu. Līdzīgu pieeju viņš izmanto, 1968. gadā rakstīdams par padomju lugu vienplāksņainajiem raksturiem. Vispirms viņš sniedz freidisku cilvēka personības raksturojumu: “Mēs taču skatām cilvēku kā mikrokosmu, kā kompleksu. Viņā ir savienoti apzināti radīti un apzināti

ķļuvuši impulsi un psihiskas reakcijas, un arī psihē dziļi ieslēpti, taču tomēr iedarbīgi uzliesmojumi, satraukumi, inspirācijas, signāli, kam var būt neparedzamas sekas. Cilvēkam ir ļoti personiskas domas, sajūtas, jūtas un arī ierasti, automātiski, līdzīgi refleksiem pārņemti kopēji grupu spriedumi un aizspriedumi” [Reihs 1968]. Un tikai pēc tam izsaka ideoloģiski “pareizu” Freida teorijas novērtējumu un tam sekojošu pilnīgi pretēju konkrētu zemapziņas definīciju: “Zigmunda Freida pasaules skatījums un mācība ir maldīga un aplama, taču nevar noliegt faktu, ka pastāv psiholoģiskas ietekmes, kuru izcelšanos mēs nezinām, ka pastāv no apziņas zudušu atmiņu un piedzīvojumu atlikumi, kas tomēr ir iedarbīgi, aktīvi. Es domāju, ka rakstniekam, kas grib veidot psiholoģiskas studijas, jāizvelk šis ietekmes dienas gaismā un to slepenraksts jāšifrē” [Reihs 1968].

Žurnālā “Karogs” Raihs publicē arī vairākus izvērstus apcerējums par drāmas un kritikas teorijas jautājumiem – “Par dokumentālo literatūru” (1969), “Par kritērijiem kritikā” (1969), “Hēgelis un Brehta teātris” (1970), “Industriālās drāmas attīstība VDR” (1971) u. c.

1960. gadā Maskavā iznāk apjomā neliela Raiha apcere “Brehts”, kas ir pirmais plašākais pētījums par B. Brehtu. 1970. gadā iznāk Raiha plašākais un nozīmīgākais darbs vācu valodā “Sacensībā ar laiku: atmiņas par vācu teātra vēstures piecām desmitgadēm” (“*Im Wettlauf mit der Zeit*”, krievu tulkojumā 1972. gadā ar nosaukumu “Вена – Берлин – Москва – Берлин” (“Vīne – Berlīne – Maskava – Berlīne”)). Līdzās personiskām atmiņām grāmatā Raihs plaši analizējis četru vācu režisoru – M. Reinharda, Leopolda Jesnera, E. Piskatora un īpaši B. Brehta – teātra modeļus, kā arī 20. gadsimta pirmās puses izcilo vācu aktieru Josefa Kainca, Aleksandra Moisi un Alberta Basermana darbību. Raihs uzskatāms par vienu no nozīmīgākajiem 20. gadsimta vidus vācu teātra teorētiķiem tieši tādēļ, ka viņš savas teorētiskās atziņas pārbaudījis praktiskā režijas darbā.

No 1922. gada līdz pat mūža beigām daudz par teātra un dramaturģijas jautājumiem, īpaši par vācu politisko teātri un B. Brehtu, rakstījusi arī A. Lācis. Subjektīvi emocionālajā mātes portretā “Asja: režisores Annas Lāces dēkainā dzīve” (1996) viņas meita Dagmāra Ķimele izsaka pieņemumu, ka A. Lācis grāmatu ļoti nozīmīgs līdzautors bija izglītais, erudītais B. Raihs: “Toreiz Maskavā (..) māte ar Reihu sēdās pie “Vācijas revolucionārā teātra” manuskripta. (..) Ik vakaru atkārtojās viens un tas pats. Reihītis diktēja, Asja rakstīja. Tad viņi sāka strīdēties. Pirmkārt, tāda pasīva pierakstīšana nebija Asjas dabā. Un, otrkārt, vielu viņa, protams, pārzināja – viņa pazina gan cilvēkus, gan pati bija piedalījies daudzos vācu revolucionārā teātra procesos. Dažreiz viņi, katrs palikdams pie sava, skaļi kļūgāja, bet tad pamazām nomierinājās, un Asja aplusa – muļķe viņa nebija, viņa saprata, ka Reihītim taisnība, ka viņš rok dziļāk. Viņš atkal diktēja, Asja rakstīja. Pieļauju, ka grāmata varēja iznākt ar divu autoru vārdiem uz vāka un titullapā. Bet

autors bija viens” [Ķīmele 1996:137]. Bez detalizētas konkrētu tekstu analīzes šo pieņēmumu nav iespējams ne apstiprināt, ne apgāzt, tomēr par to, ka tas varētu nebūt gluži bez pamata, liecina trešā Raiha radošās darbības daļa, proti, sarakste.

Korespondence

Rīgā, rakstnieka Andreja Upīša memoriālā muzeja fondos glabājas vairāk nekā 140 Raiha rakstītas vēstules un pastkartes, adresētas A. Lācis, kā arī Valmieras teātra aktrīsēm, Lācis un Raiha ģimenes draudzenēm Marijai Adamovai-Kalniņai un Vilmai Liepiņai, datētas laika posmā no 1949. gada decembra līdz 1969. gada martam. Līdz 1951. gada sākumam tās ir vēstules no izsūtījuma Aktjubinskā, pēc tam – galvenokārt no Maskavas, kur Raihs ik pa laikam uzturas ilgāku periodu. A. Lācis atbildes vēstules A. Upīša muzejā ir kopskaitā tikai nepilnas 20, kas gan nenozīmē, ka tās ir vienīgās, jo A. Lācis un B. Raiha arhīvs ir sadalīts pa vairākiem Latvijas muzejiem. Saturiski Raiha vēstulēs skarti gan profesionāli, gan privāti jautājumi. Profesionālajā aspektā lielākoties Raihs ļoti detalizēti apraksta redzētās izrādes, lasītās grāmatas, satiktos cilvēkus, stāsta par savām iecerēm. Piemēram, no 1949. līdz 1951. gadam no izsūtījuma rakstītajās vēstulēs rodama izvērsta vairāku to lugu analīze, ko A. Lācis šajā laikā iestudē Valmieras teātrī, piemēram, Elmāra Grīna “Vējš no dienvidiem”, Borisa Lavreņova “Amerikas balss”, Alekseja Arbuzova “Seši mīļi cilvēki”, Sergeja Mihalkova “Zaudētā māja”, Augusta Jakobsona “Trīs kapteiņi”. Cik iespējams secināt no korespondences, A. Lācis sūtījis Raiham lugu eksemplārus, un viņš atbildējis ar izvērstām lugu eksplikācijām. Visas nosauktās ir tipiskas sava laika padomju lugas, ko pirmajos pēckara gados iestudē teātros visā PSRS, līdz ar to Raiha pārsteidzošā iedziļināšanās ļoti primitīvajos lugu raksturos un situācijās visticamāk skaidrojama ar paša Raiha tā brīža situāciju – skarbajā nometnes realitātē šī ir vienīgā iespēja kaut neklātienē būt dramaturģijas un teātra pasaulē un vienlaikus it kā strādāt kopā ar mīļoto Asju. Līdz ar to šīs izrādes fiziski gan Valmierā iestudē Asja pati, bet režisorisko eksplikāciju neklātienē ir veicis Raihs. Zīmīgs šajā kontekstā ir Raiha teksts 1949. gada 18. decembra vēstulē, apsveicot Asju ar tikko Valmierā notikušo Karlo Goldoni “Divu kungu kalpa” pirmizrādi: “Es lepojos ar Tevi un arī ar sevi, jo kaut kāda daļa no manis dzīvo Tevī un Tavos darbos” [AUMM 19984-1].

Otrs aspekts, ko atklāj Raiha vēstules, ir viņa un Asjas privātās attiecības. Ņemot vērā sarakstes personisko raksturu, nav pamata tur lasāmajam neticēt: Raiha attieksmē pret Asju dominē beznosacījumu mīlestība, nemitīgas rūpes un interese par Asjas veselību, noskaņojumu, darbu, līdz pat mūža beigām katra vēstule beidzas ar vārdiem – *es tevi mīlu, skūpstu, ilgojos* – un parakstu *Der Junge* (Puika).

Uzskatāms abu mākslinieku atšķirīgo personību simbiozes piemērs ir Raiha rakstītais no izsūtījuma 1950. gada 13. maijā: “Es lieliski saprotu un jūtu, kā Tu saspringta radošā darba periodos alksti pēc silta skatiena un tuva cilvēka vārda,

kā Tu izjūti nepieciešamību dalīties ar viņu savās veiksmeīs un uztraukumā, vienā vārdā, nepieciešamība pēc fiziskas tuvības ar tuvu cilvēku no visa spēka tiecas realizēties. Bet man liekas, ka mūsu gados (gan vecuma ziņā, gan, ņemot vērā mūsu dzīves savienības ilgumu) mīlestība arvien vairāk iegūst intelektuālus un draudzīgus vaibstus. Jā. Varu tikai teikt, ka Tu izvēlējies pareizu toni, kad sāki man izvērsti rakstīt par savu darbu, par savām problēmām, kad sāki vērsties pie manis pēc padoma, pēc dažādu māksliniecisku problēmu skaidrojuma. Un es ar lielāko gatavību, prieku, mīlestību lasīju Tavas vēstules un uz tām atsaucos. Tās man kļuva nepieciešamas, un man šķita vilinoši, ka pēc atgriešanās atradišu Tevi, tuvu cilvēku, kurš man ir palīdzējis. (..)

Es domāju, ka Tu trauksmainu, nepacietīgu gaidu iespaidā esi atdevusies vēlmei apstiprināt ar fizisku tuvību to labo, skaisto saskaņu, kas starp mums ir radusies un pārvarējusi vairāku tūkstošu kilometru attālumu.

Tu ļoti, ļoti gribi mani redzēt ar savām acīm! Nezinu, vai vairs varu piedāvāt īpaši vilinošu skatu... Kā nekā laiks ir iezīmējis manā pierē grumbas un matos sirmumu. Kad es frizētavas spogulī sevi uzlūkoju un meklēju vecuma pazīmes, tad īpaši neapmierināts esmu ar savu seju – svaigums it kā nomazgāts.

Tikšanos dod, bet tikai uz 40–50 minūtēm, esmu pārlicināts, ka Tu panāktu atkārtotu tikšanos. Bet pēc pieredzes varu teikt, ka no šīm tikšanām, kas beidzas tieši tad, kad beidzot esi atradis īsto toni, paliek tikai briesmīga neapmierinātība, kas tikai vēl vairāk veicina slāpes, nevis tās atvieglo. Nenoliedzami, ka, neskatoties uz to, atšķirtības sākumā šādas tikšanās tomēr palīdz, bet kad beigas jau redzamas... Man ir kauns, kad iedomājos, ka tā vietā, lai remontētu savus nervus un veselību un taupītu radošo enerģiju, Tu gribi traukties cauri visai Krievijai uz mūsu stepi... un pārvarēt brauciena grūtības, uzturēšanos pilsētā un satraukumus. Bet, ja Tava sirds tomēr saka: jā, tad tā arī dari” [AUMM 19984-8].

Raiha sīkā rokrakstā ciešās rindiņās aprakstītās lappuses, kurās autors bieži vien vairākkārt vienas vēstules un reizēm pat vienas rindkopas ietvaros pāriet no vācu valodas uz krievu un atpakaļ, ir aizraujošs piedzīvojums jebkuram pētniekam un būtu pelnījušas tikt publicētas.

Izmantotie avoti un literatūra

AUMM (Andreja Upīša memoriālais muzejs). Annas Lācis kolekcija.

Ķīmele, Dagmāra, Strautmane, Gunta. *Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.

Miglāne, Margarita. “Kuražas māte” viena aktiera teātrī. *Karogs*. Nr. 8, 1970, 139.–140. lpp.

Reihs, Bernhards. Aizrobežu dramaturģija un mēs. *Literatūra un Māksla*, 1967.22.07., 12.–13. lpp.

Reihs, Bernhards. Daži vārdi par cēloņsakarībām. *Literatūra un Māksla*, 1968.01.06., 4. lpp.

Оклянский, Юрий. *Гарем Бертольта Брехта*. Москва: Совершенно секретно, 1997.

BERNHARD REICH'S CREATIVE WORK IN LATVIA: 1951–1972

Abstract

Director and theatre theoretician Bernhard Reich (1894–1972) is one of the most outstanding personalities of the German theatre of the 1920s, who, as a director and co-playwright, has collaborated with Max Reinhardt and particularly with Bertolt Brecht. In 1922, in Berlin, Reich meets Anna Lācis, with whom he leaves for the Soviet Union in 1926 and spends the rest of his life together. Having survived the reprisals of Stalin's regime, Reich spends the last twenty years of his life in Latvia, where his creative endeavours are manifested in three ways. Firstly, Reich directs two productions in the theatre: H. Ibsen's "Hedda Gabler" (Valmiera Theatre, 1956) and B. Brecht's "Mother Courage and Her Children" (the State Philharmonic of the Latvian SSR, 1969). Secondly, during the 1960s and 1970s, Reich publishes reviews of Latvian theatre productions and articles about playwriting abroad in the Latvian periodicals. Thirdly, a number of Latvian museums and archives house Reich's own correspondence, mostly addressed to Lācis and discussing both professional and private issues.

Keywords: *Asja Lācis, Italy, theatre education, politics, political theatre.*

ANNAS LĀCIS DARBĪBA LATVIJĀ 20. GADSIMTA 20. GADOS. EKSPRESIONISMA ŽESTS

Atgriežoties Latvijā 1920. gadā pēc astoņu gadu prombūtnes, režisorei Annai Lācis bija visnotaļ solīda studiju, kā arī pedagoģiskā un režijas darba pieredze. Krievijā piedzīvotā 1917. gada revolūcija atstājusi neatgriezenisku ietekmi uz visu viņas turpmāko dzīvi. Taču viņas biogrāfijas fakti rada pārlicību, ka ekspresīvā žesta formu veidošanā cariskās Krievijas modernisma kultūrai ir dziļāka nozīme, nekā tas publiski bijis deklarēts.

1912. gadā Anna Lācis devās uz Pēterburgu, lai iestātos vienā no augstākās izglītības institūtiem Krievijā, kurā studēt atļauts sievietēm – Vladimira Behtereva psihoneiroloģiskajā institūtā, divgadīgajā vispārīzglītojošajā fakultātē. No Behtereva institūta Lācis piemin augstskolas brīvo atmosfēru, kā arī atsevišķus pedagogus. Piemēram, profesoru Reisneru⁵⁹, kura lekcijas veidotas t. s. literāro disputu veidā, organizējot literārās tiesas. Piemēram, *tiesa* starp Dostojevskas “Brāļu Karamazovu” varoņiem Nikolaju Karamazovu un velnu: “Uz skatuves uznāca Karamazovs un velns. Viņi plaši izklāstīja savu filozofiju, bet semināra dalībnieki uzstājās gan kā apsūdzētāji, gan kā aizstāvji” [RTMM 572617].

Ļoti populāras bijušas diskusijas par laikmetu un teātri. Kā galvenie referenti tajās uzstājušies režisors Vsevolods Meierholds un profesors Nikolajs Aņičkovs⁶⁰. Polemiskā smaile bijusi vērsta pret dzīves īstenības ārējo izpausmju aklu atdarināšanu uz skatuves, pierādot, ka, piemēram, dramaturga Nikolaja Ostrovska lugas divdesmitā gadsimta sākumā jāspēlē citādāk, nekā tad, kad viņa lugas tika radītas.

Norādot uz Pēterburgas perioda teātra mākslas iespaidiem, Anna Lācis bieži pieminējusi režisora Vsevoloda Meierholda (1874–1940) un dzejnieka Vladimira Majakovska (1893–1930) radošo darbību. Abu mākslinieku jaunrade kļūs par neatņemamu pozitīvā parauga daļu viņas biogrāfiskajos stāstos. Anna Lācis rakstīs: “Par Meierholdu šai laikā pamatoti runāja, ka viņš ir visur. Te viņš Suvorina teātrī inkognito iestudē franču melodrāmu “Krodziņš Seviljā”, te konsultē Dimā

⁵⁹ Mihails fon Reisners (1868–1928) – jurists, sociologs, vēsturnieks un publicists.

⁶⁰ Iespējams, Nikolajs Aņičkovs (1885–1964) – mediķis, vēlāk PSRS akadēmiķis.

“Kamēliju dāmas” inscenējumu, piedalās aktieru, mākslinieku, rakstnieku un mūziķu (ansambļu? – R. L.) dibināšanā, palaikam izbraukdams uz Teriokiem, kur lielā, vientuļā vasarnīcā jūras krastā organizē teātri, kura raksturu zīmīgi izteica pēc Sapunova skices veidotā emblēma – balts, smaidīgs Pjero uz violeta fona. Šī teātra repertuārā bija arlekiniādes un Servantesa intermēdijas. (..) Turklāt Meierholdam bija sava teātra studija, kur viņš vadīja skatuviskās kustības klasi. Tā nebūt nebija nejaušība. Viņš meklēja un prata atrast domai telpisku izteiksmi. Un tieši šajā plāksnē ievirzījās viņa radītā mizanscēnu teorija. Audzēkņu darba rezultāti tika rādīti tādos interesantos iestudējumos kā Bloka “Nezināmā”, tāpat Goci “Mīlestība uz trim apelsīniem”, kuru Meierholds ne tikai pārtulkoja, bet arī ievērojami pārveidoja. Vispār studijā norisa intensīvi meklējumi, lai atjaunotu *commedia dell' arte* un spāņu teātra principus” [RTMM 572617].

Neaizmirstamu pilsoniskas drosmes iespaidu uz Annu Lācis atstājis Vladimirs Majakovskis: “...gluži neapraķstāmi norisa viesizrādes, ko sniedza “Pasaulē pirmais futūristiskais teātris” – tā viņi paši sevi nosaukuši. Viena no repertuāra naglām bija divcēlienu traģēdija “Vladimirs Majakovskis”. Tās režisors un galvenās lomas tēlotājs dzeltenā jakā bija pats Majakovskis. Skatuves sānos bija izkarināti audekli, bet starp tiem lieli plakāti. Uz viena no tiem, piemēram, bija attēlota pilsēta – ekipāžas, tramvaji, skrejoši ļaudis. Tas viss sazīmēts juku jukām, cits uz cita, kā ap Bābeles torni, un nozīmēja – satraukumu un apjukumu, ko radījusi futūriskā māksla. (Līdzīgi plakāti vēlāk izmantoti Piskatora un Brehta inscenējumos, taču nevis kā parodijisks, bet gan kā satīrisks vai dramatisks elements.) (..) Ziemeļu Ledus okeānā uz klints sēž Majakovskis (protams, tai pašā dzeltenajā jakā). Viņam galvā lauru vainags. Uz skatuves uznāk dīvaini izkrāsotas sievietes. Katrai rokā senlaicīga lielgabala apaļā lode – tās ir asaras, kas līst pār dzejnieku. Viņš paņem katru asaru rokā, rūpīgi ievīsta avīžu papīrā un ieliek čemodānā, tad pieceļas, uzliek galvā cepuri un saka vārdus, kas, no čerrindu panta pārlikti parastā prozas valodā, skan apmēram šādi: ”Visā pasaulē taču nav cilvēka, kuram abas kājas vienādas. Es esmu izslaukts un eju nomierināt savu dvēseli mīkstā mēslu gultā.” Diezgan rupji un nejēdzīgi. Publika mežonīgi svilpa un kļiedza. Atskanēja saucieni: “Majakovskis ir idiots, ārprātīgs! Ķeriet tos blēžus ciet! Atdodiet naudu! Bet no skatuves skaidrā dikcijā skanēja atbilde: “Paši esat muļķi!” [RTMM 572617].

Sākoties Pirmajam pasaules karam, Anna Lācis nokļuva Maskavā, kur strādāja latviešu diasporas organizētajā sākumskolā par pedagogi. Lācis iekļāvās arī emigrācijā esošo latviešu inteliģencē, apmeklējot gan saviesīgus, gan kultūras pasākumus. Tas bija senu paziņu atkalredzēšanas laiks, piemēram, Anna Lācis klausījās Raiņa dzeju aktrises Bīrutas Skujenieces⁶¹ izpildījumā: “Maskavā 1915. gadā Biruta Skujeniece Raiņa vakarā norunāja visu “Galū un sākumu” no galvas bez sufliera. Lieliski runāja” [RTMM 187911].

⁶¹ Biruta Skujeniece (1888–1931) – aktrise, dzejniece, “Intīmā teātra” dibinātāja un vadītāja 20. gadsimta 20. gados. Pārstāvēja modernisma simbolistisko atzaru latviešu teātrī.

Maskavas laiks ir arī jaunu draugu un domubiedru iegūšanas laiks. Maskavā studēja latviešu *kreisie* autori Leons Paegle (1890–1926), Vilis Dermanis (1875–1938), Linards Laicens (1883–1938), ar kuru Anna Lācis iepazinās sociāldemokrāta Paula Dauges (1869–1946) mājas viesībās.

1916. gadā Anna Lācis uzsāka mācības Fjodora Komisarževska⁶² nodibinātajā studijā, kas darbojās pie slavenās krievu aktrises Veras Komisarževskas (1864–1910) vārdā nosauktā teātra: “Studijā režisors V. Sahnovskis⁶³ lasīja vispārējo vēsturi un literatūras vēsturi. Viņš nodarbojās ar daiļdarbu salīdzinošo analīzi, mācīja iedziļināties stilistiskajās īpatnībās. Viduslaiku teātra vēsturi lasīja (Aleksandrs) Pauškins, analizēja mistēriju un mirakļu raksturīgās īpatnības, apgalvoja, ka teātra raksturs, tā psiholoģija var tikt izprasta tikai saistībā ar vēsturisko laikmetu. (Interesanti, ka tieši viņa lekcijās es sapratu skatuviskās darbības vietu un laukumu maiņas lielo nozīmi. Vēlāk kā režisore es bieži centos atrast vairāk skatuviskās darbības punktu, t. s. spēles laukumus, nereti izvēloties “simultāno skatuvi”.)” [RTMM 187911].

Studijas vadītājs Fjodors Komisarževskis lasījis teātra teoriju un vēsturi, vadījis praktiskās nodarbības, lielu nozīmi piešķirot improvizācijai kā aktiera individuālā artistiskuma un fantāzijas atraisītājam. Improvizāciju tēmas izdomājuši paši studijas audzēkņi. Tās spēlēja bez vārdiem, reizēm ar vienu vārdu vai vienu frāzi. Nodarbības vadījis arī Nikolajs Jevreinovs⁶⁴, kura apcerējumu “Teātris pašam sev” Anna Lācis pieminēs kā teorētisko bāzi radošajā pedagoģiskajā un režijas darbā ar bērniem studijā Orlā un arī Rīgā.

Vēlāk, stāstot par Pēterburgas un Maskavas teātra mākslas iespaidiem, Anna Lācis visbiežāk norādīs uz režisoru Vsevoloda Meierholda un Aleksandra Tairova (1885–1950) izrādēm, neslēpjot, ka savā daiļradē izmantojusi redzēto: “Mani valdzināja Meierholda protests pret naturālistisko teātri, pat simbolisma propaganda, viņa ietekmē es sāku studēt spēļu teātri un komēdiju *dell' arte*. (..) Man patika arī Tairova Kamerteātris, kas atklāja žestu dinamismu, deju ritmu dinamismu, izmeklētu krāsu saskaņu, dzīves optimismu. Atkailinātā Alises Koonenas⁶⁵ deklamācija, temperaments, dikcijas tīrība, traģiskais dziedošums” [RTMM 400641].

Par Koonenas Salomi Oskara Vailda lugā, kuras pirmizrāde notika 1917. gadā, Anna Lācis teiks: “Nekad vairs neesmu sastapusi aktrisi, kurai tā darbotos rokas: tās

⁶² Fjodors Komisarževskis (1882–1954) – krievu režisors, pedagogs, teātra teorētiķis, aktrises Veras Komisarževskas brālis.

⁶³ Vasilis Sahnovskis (1886–1945) – krievu teātra režisors, pedagogs un teorētiķis.

⁶⁴ Nikolajs Jevreinovs (1879–1953) – krievu režisors, dramaturgs, teorētiķis un vēsturnieks.

⁶⁵ Alise Koonena (1889–1974) – krievu aktrise, režisora Aleksandra Tairova dzīvesbiedre, plastiku mācījusies pie Aisedoras Dunkanes, Elzas Kniperes-Rubeņukas u. c.

it kā runāja, dzīvoja savu dzīvi. Vēlāk es Koonenu redzēju Gorkija “Saules bērnos,” kur viņa spēlēja Līzu, kas sajūk prātā. Arī šeit viņa vairāk runāja ar rokām, tās bija “trakas”, “ārprātīgas”, un bezsakarīgajiem vārdiem vairs gandrīz nebija nozīmes. Diemžēl vairumam aktieru rokas ir nekustīgas, mirušas, mēmas, un režisoram nākas aktieri ilgi trenēt, lai tās sāktu dzīvot” [RTMM 400641].

Runājot par iespaidiem Tairova teātrī, Anna Lācis vairākkārt atsaukusies arī uz viņa iestudēto Lekoka “Žiroflē – Žiroflā” izrādi: “Šeit bija jūtama aizraušanās ar brāzmainu krāsu spēli. Skatuves laukums bija veidots no kubiem, paralelogramiem, liela apļa, kāpņu pakāpieniem un cilindriem. Un pa šiem veidojumiem nevis stāigāja, bet brāzās, lēkāja, dejoja aktieri spilgtos, stilizētos ekscentriskos kostīmos ar cepurēm, kas atgādināja burvju mākslinieku turbānus un indiešu svētku cepures. Tairova studijas aktieri patiešām bija “раскрепощенные актеры” (no *раскрепощенный* – kr. v. – atsvabināti, atbrīvoti. – R. L.), viņi mācēja dejot, dziedāt, bija akrobāti, vienā vārdā – bija universāli. Visa izrāde pagāja labā ritmā, bija optimisma un prieka pilna” [RTMM 400641].

Vēlme veidot *universālu aktieri* atspoguļosies Annas Lācis vadītajā Tautas augstskolas studijas darbā: “Studijas aktieri apguva skatuves mākslas teoriju un praksi, dikciju, deklamāciju, skatuves kustību. Vajadzēja audzināt sintētisku aktieri, vispusīgi attīstītu, kurš varētu gan dziedāt, gan dejot, veikli pārvaldīt savu ķermeni, ar neizsmeļamu fantāzijas lidojumu” [RTMM 400641].

Annas Lācis ceļi Tautas augstskolas dramatiskajā studijā krustojās ar nesen no Krievijas atgriezušos kustību profesionāli Felicitu Ertneri⁶⁶, kuras pieredze bija līdzvērtīga: arī Felicita Ertnerē 1912. gadā devās uz Pēterburgu, studēja Pjotra (Pētera) Leshafta⁶⁷ fiziskās audzināšanas institūtā, revolūcijas gadus piedzīvoja Krievijā un 1919. gadā iestājas Sofijas Aueres ritmiskās vingrošanas kursus. Felicita Ertnerē kļuva par Tautas augstskolas dramatiskās studijas plastikas jeb ķermeņa izteiksmīgās kustības pedagoģi. Un, lai arī Anna Lācis vienmēr aizstāvējusi amatieru kolektīvu nozīmi strādnieku pilsoniskās pašapziņas audzināšanā, viņa ar lepnumu stāstīs, ka uz Tautas augstskolas studijas bāzes izaudzis vēlākais Strādnieku teātris, kā arī profesionāli aktieri – Elvīra Bramberga (1902–1979), Olga Lejaskalne (1904–1980), Mārtiņš Vērdiņš (1898–1979), Eduards Priede (1904–1941).

Par Tautas augstskolas dramatiskās studijas darbības kulmināciju izvērtās 1921. gadā iestudētās Leona Paegles lugas “Gadsimta sejas” brīvdabas izrāde. Anna Lācis teiks: “(Luga) bija ļoti scēniska. Pēc vēriena un kompozīcijas prasījās veidojama kā masu iestudējums klajā laukā. (Tika) nolemts to spēlēt Saules dārzā”

⁶⁶ Felicita Ertnerē (1891–1975) – ilggadējā režisora Eduarda Smiļģa mākslinieciskā līdzgaitniece, kustību konsultante Dailes teātrī un Dailes teātra studijās.

⁶⁷ Pjotrs Leshafsts (1837–1909) – fiziskās audzināšanas zinātnes pamatlicējs Krievijā.

[RTMM 400641]. Notika karnevālistsks gājiens uz Saules dārzu, kurā piedalījās aktieri vergu, kareivju, gladiatoru, grieķu, ēģiptiešu un mūku kostīmos. Pati režisore bija tērpusies Pjeretas kostīmā. Skanēja lozungi: “Atveriet cietumus!”, “Brīvību kultūrai!” “Lai dzīvo sociālisms!”. Pasākumu uzsāka Leona Paegles runa, tad sekoja izrāde: darbības ainas mijās ar Jāņa Reinholda mūziku, kori, solo numuriem, duetiem.

Žesta ekspresijai, kas 1921. gadā tika izmantots Annas Lācis vadītās studijas nodarbībās un arī vērienīgajā brīvdabas izrādē, piemita Krievijas Sudraba laikmeta aizraušanās ar delartiskās komēdijas formu, brīvo kustību plastiku, neizslēdzot klasiskā baleta intonācijas, par kura klātbūtnes nepieciešamību proletariāta mākslinieku audzināšanā režisore izteiksies arī vēlāk. Leona Paegles luga bija rakstīta ekspresionisma garā, žesta izpausme bija eklektiski moderniska, ietverot *buržuāziskās mākslas* izpausmes, piemēram, klasiskā baleta priekšnesumu.

Situācija mainījās, Annai Lācis nokļūstot Berlīnē un no tās atgriežoties 1925./1926. gada sezonā, lai vadītu Rīgas Arodbiedrību centrālbiroja (RABCB) dramatisko sekciju. Atšķirībā no 1920./1921. gada Tautas augstskolas darbības, kas pagāja visnotaļ piepaceltā jaunās Latvijas kultūras celtniecības gaisotnē, arodbiedrību centrālā kluba dramatiskās sekcijas darbs norisa situācijā, kad Latvijas valdības attieksme pret kreisajām kustībām bija kļuvusi vēl striktāka, bet sociāldemokrātu un komunistu partijas bija paudušas savu ideoloģisko un darbības principu nesaderību. Tajā skaitā arī jautājumā par kultūras pārmantojamību un iespēju buržuāziskās kultūras sasniegumus “iekausēt” proletāriskajā kultūrā. Linarda Laicena krasi noliedzošā nostāja, atbalstot tikai un vienīgi jaunas proletāriskas kultūras veidošanu, joprojām sasaucās ar Platona Kerženceva⁶⁸ 1918. gadā izdotajā brošūrā “Radošais teātris” (“*Творческий театр*”) paustajām tēzēm. Konstruktīvo spēļu uzvedumiem un šarādēm piemita revolucionāri izaicinošs raksturs un noskaņa, un artistiskā *commedia dell'arte* bija zaudējusi aktualitāti.⁶⁹

Mēnešrakstā “Domas” 1924. un 1925. gadā bija publicēti Annas Lācis no Vācijas sūtītie *ziņojumi*, kuros autore analizēja vācu laikmetīgā teātra situāciju, tajā skaitā ekspresionista Leopolda Jesnera (1878–1945), Bertholta Brehta (1898–1956) un Ervīna Piskatora (1893–1966) skatuves pieredzi, uzsverot telpiskā risinājuma novitāti šo režisoru daiļradē. Līdzās mizanscēnu un scenogrāfijas analīzei izkristalizējas arī atsevišķas norādes par aktieru plastiku un žesta skatuviskajiem uzdevumiem šo režisoru iesrtudējumos, kā to novērtējusi Anna Lācis. Būtiski,

⁶⁸ Platons Keržencevs (1881–1940) – krievu revolucionārs, publicists, PSRS ierēdnis un kultūras ideoloģijas veidotājs.

⁶⁹ 1925. gada ziemā L. Laicens, zinot Annas Lācis aizraušanos ar *commedia dell'arte*, speciāli RABCB dramatiskās sekcijas Jaungada uzvedumam bija uzrakstījis prologu, kurā viena darbības perona bija Arlekīns. Taču Anna Lācis lūgusi šo tēlu nomainīt pret matrozi [RTMM, 400196].

ka par Annas Lācis “Berlīnes ziņojumu” galveno pozitīvo varoni bija kļuvis režisors Bernhards Reihš: “Reicha mēģinājumiem radīt konvencionālu teātra telpu ir plašs pamats, kurš ir spējīgs iespaidot teātra arhitektūru. (..) Reicha darbības metode ir reālisms un apbrīnojama vienkāršība kustībā un skatuves vārdā. (..) Kur Reinhards svarīgākos monologus un dialogus pavadīja ar veselu zīmfonisko orķestri, Reihš orķestra vietā lieto zābaku birsti, kura vajadzīgā ritmā, birstējot zābaku, pavada monologu. Reihš apvieno teātra inženieriju – konstruktīvismu ar iekšējo pārdzīvojumu un asins cirkulāciju un ved uz jaunu, padziļinātu reālismu, kuram nav nekā kopēja ar agrāko skatuves naturālismu” [Domas 1925].

Annas Lācis Vācijas pieredze izpaudās Rīgas Arodbiedrību centrālbiroja rīkotajā diskusijā par strādnieku teātra mākslas uzdevumiem. Referātā režisore apgalvoja, ka: “izmetama estētiskā skatuves plastika, kura pilsoņu teātrī tiek lietota smukuma pēc, bet nesakrīt ar strādniecības cīņas izteiksmi. Kustībai jāizsaka sociāli – bioloģiskais, bet ne smuki estētiskais (..), strādnieku teātra žestam jābūt saistītam ar noteiktu domu un gribu. Žestam jāizaug no strādniecības – no darba kustības” [LNB 220221].

Kreiso arodbiedrību laikrakstā “Jaunā vienība” publicētais Linarda Laicena kritiskais raksts par Annas Lācis iestudēto Leona Paegles lugu “Zemes sāls”, iespējams, ir retā liecība režisores veikumam, kurā varam atpazīt ne vien pašas Annas Lācis atsauces uz Bernharda Reihša iestudējumiem, bet arī tā brīža – 20. gadsimta 20. gadu vidus – latviešu teātra skatītāja priekšstatus par teātra mākslas veidošanas paņēmieniem: “Pirmais cēliens bija izvests noteikti konstruktīvi, pat līdz simetriskiem sīkumiem, pielietojot pat kliezdzienos sistēmu un dziesmās kabare operetes paņēmienus. Varbūt tas vienam otram no skatītājiem nepatika, bet nodoma skaidrība bija pietiekoša un rezultātā noteikts stils. Tas būtu bijis labs un jauns ieguvums, ja pie tam abos pārējos cēlienos režijai būtu izdevies likvidēt autora neveiklības, (..) bet iznācis bija otrādi: ja pirmo cēlienu saucam par konstruktīvi inscenētu, tad otrais caur neveiklu it kā grotesku ievada pie izklaidīga naturālisma trešajā. Kā citādi lai nosauc to ālēšanos ar lietussargu pa skatuvi, ko darīja Dulburiene, savu vīru meklējot pie bāradāmas. Tā inscenējuši jau pirms un pēc Rodes-Ebelinga visi Rīgas nomaļu biedrību režisori. Un kāda konstruktīva vai vispār teatrālība ir tā, ja otrajā cēlienā Krišam Eihem un Sakaram runājoties, Johans, kā korparels, taša visādus trikus ar kustībām un rūcieniem? Dot divus darbības centrus reizē, nozīmē priekš skatītāja izjaukt viņus abus. Tas pats sakāms par figūru sastatījumu un viņu kustībām abos minētos cēlienos” [LNB 220221].

Režisore turpat laikrakstā publicējusi pretargumentus Laicena kritiskajām piezīmēm: ““Zemes sāls” pārstrādājumā tika izvests privāti – psiholoģiskais; pārbūvēts uz šaržu un pilsoņu kariķēšanu, (..) tiek ņemts neitrāls kostīms un neitrāla telpa. Skati uzbūvēti uz dialogiem un kolektīvu runāšanu” [LNB 220221].

Naturālisma un buržuāziskās mākslas rutīnas noliegumus visās iespējamās izpausmēs divdesmito gadu Latvijā bija diktējuši režisores iespaidi profesionālo teātru iestudējumu apmeklējumos. 1969. gadā, atceroties Linardu Laicenu, Lācis raksta: “Reiz mēs aizgājām uz Nacionālo teātri noskatīties Raiņa lugu “Spēlēju, dancoju”. Inscenējums bija ultranaturālists: pa skatuvi lēkāja un skraidelēja dažāda lieluma un vecuma velni, un viņu astes, gan garas, gan īsas, ņīrbēja un grozījās acu priekšā. “Šīs neskaitāmo astu plastikas dēļ zūd lugas jēga,” es teicu. Laicens smējās un sacīja: “Pareizi, uzraksti par to” [RTMM 400196].

Taču šajā laika posmā arīdzan izpaudās radošās nesaskaņas starp Linardu Laicenu un Annu Lācis, kas, neatkarīgi no visām pārējām režisores privātās un pilsoniskās dzīves peripetijām, liecina arī par zināmu profesionālo interešu maiņu: “Toreiz es iestudēju Tolleru un gribēju iestudēt Gorkija “Sīkpilsoņus”. Laicens negrozāmi stāvēja agrākajās pozīcijās un atzina tikai vienu revolucionārā teātra veidu – tikai aģitācijas teātri. Atceros, sarīkojām disputu par strādnieku teātri. Manā referātā bija ļoti daudz “nost!”. Vienlaikus es apgalvoju, ka mūsu šodienas *stols* (vācu val. *stolle* – kūka, acīmredzot domāts kā darinājums. – *R. L.*) ir pārējošs, tas atbilst šodienas politiskajiem uzdevumiem, bet rīt tas var kļūt citāds. (Mums taču bija jau spējīgi aktieri.)” [RTMM 400196].

Šeit mēs ieraugām nevis padomju laika oficiozo revolucionāri, bet gan režisori, kura ilgojas pēc kvalitatīva, psiholoģiski piesātināta dramaturģiskā materiāla. Nelielā piebilde iekavās atklāj režisores patieso interesi par darbu ar labiem aktierspēkiem. Bezjēdzīgi izteikt minējumus par to, kā režisores liktenis būtu izvērties apstākļos, kas būtu ļāvuši viņai tobrīd kaut vienu iestudējumu realizēt profesionālā teātrī.⁷⁰ Šķiet, režisores Annas Lācis radošais liktenis ir spilgts piemērs laikmeta kā fatāla, indivīda darbību determinējoša faktora eksistences pierādījumam.

Revolūcijas izauklētais ekspresīvais žests, kas aktiera plastiku organizēja geometriski konstruktīvās, lakoniskās līnijās, kā arī konstruktīvo spēļu asprātība un formas tīrība, proletāriskās ideoloģijas virsuzraudzībā nevis iznīcināja, bet pamatā turpināja vai transformēja modernisma formu jaunrades meklējumu procesu, pakļaujot to konkrētai ideoloģijai un iznīcinot citādi domājošos. Šā žesta pamatā bija humanitārā, visaptverošā izglītība, kuru sniedza Krievijas intelīgentais Sudraba laikmets, arī tā avangardiskie virzieni – futūrisms, kubofutūrisms, arī Eiropas modernisms. Un šā žesta veidotāja divdesmitā gadsimta divdesmitajos gados Latvijā bija arī Anna Lācis.

⁷⁰ “...mani aicināja Nacionālais teātris, sarunas veda Freinbergs, bet es biju fanātiski noskaņota un negribēju buržuāziskā teātrī strādāt. Droši vien tas bija daļēji arī Linarda Laicena ietekmē, jo viņš ārkārtīgi neieredzēja Latvijas buržuāziskos teātrus” [RTMM 400196].

Izmantotie avoti un literatūra

RTMM (Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja krājums).

LNB (Latvijas Nacionālās bibliotēkas krājums).

Domas, 1925, Nr. 3.

Anna Lācis. *Rakstu krājums*. Rīga: Liesma, 1973.

Ķīmele, Dagmāra, Strautmane, Gunta. *Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.

Radzobe, Silvija (zinātn. red.) *20.gadsimta teātra režija Latvijā un pasaulē*. Rīga: Jumava, 2002.

**ANNA LĀCIS'S ACTIVITIES IN LATVIA IN THE 1920s:
A GESTURE OF EXPRESSIONISM**

Abstract

The theatre director Anna Lācis belongs to the generation of modernists who found the origins of their creative impulses in the bright and erudite flow of arts education at the beginning of the 20th century. The wheel of the turn of the centuries threw Anna Lācis into the expression of idealism of the revolution, ideology and art forms. The stage requirements for this expression organised the flexibility of the actor along geometrically constructive laconic lines. Anna Lācis was one of the creators of this kind of gesture for a short time in Latvia in the 1920s.

Her activity in Latvia was focused on the ideas and practice of formation of the so-called Proletarian Theatre. Anna Lācis's choice of working with amateurs was determined not only by her position of an adherent to proletarian ideology and her brave civic liberty, but probably also by the coincidence of circumstances. When Anna Lācis was in Latvia, she gladly communicated not only with the left-wing revolutionary intellectuals (the poet Linards Laicens, the writer Leons Paegle, and others), but also with the representatives of Rīga theatrical environment of the time. Unfortunately we cannot speak about Anna Lācis's creative contribution to the Latvian Professional theatre of the time; however, her stagings lend us a wonderful opportunity to see a part of the multi-faceted spectrum that the beginning of the 20th century offered to the stage form of the actor and appreciate the erudition that her education had provided.

Keywords: *modernism, expression of gesture, universal actor, revolutionist theatre.*

Silvija Geikina, *Mg.paed.*, Latvijas Kultūras akadēmijas
Eduarda Smiļģa Teātra muzejs

KREISUMA IDEJAS JAUNATNES TEĀTRA INTERPRETĀCIJĀ. 20. GADSIMTA ČETRDESMITIE – PIECDESMITIE GADI

Jā domājam par kreisuma idejas ietekmi Latvijas teātra mākslā, tad viens no būtiskākajiem piemēriem ir Bērnu un jaunatnes teātra dibināšana 1940. gadā un tā darbība līdz 20. gadsimta 60. gadu sākumam. Šajā posmā Rīgas Jaunatnes teātri var uzskatīt par aktīvu kreisuma idejas skatuvisko interpretētāju bērnu un pusaudžu auditorijai.

20. gadsimta 20.–30. gados Rīgas un perifērijas teātros diezgan regulāri – katru gadu Ziemassvētkos – iestudēja izrādes bērniem. Uz Nacionālā, Dailes, Jelgavas, Liepājas teātra skatuvēm parādījās Annas Brigaderes pasaku lugas, Nacionālais teātris uzveda Raiņa bērnu lugas “Mušu ķēniņš”, “Suns un kaķe”. Dailes teātris pievērsās ārzemju autoru bērnu lugām: Rēdera “Aladina burvju lampa”, J. Tika “Runcis zābakos” u. c. Pasaku iestudējumi bija krāšņi, muzikāli, bērnu fantāziju un iztēli rosinoši, tajos parasti nebija atspoguļota šķiru cīņa, nabadzīgo, apspiesto bērnu grūtais liktenis vai viņu cīņa par taisnīgākas pasaules iedibināšanu, kā to jau pašās pirmajās izrādēs centās paust Bērnu un jaunatnes teātris. Izņēmums varēja būt Rīgas Strādnieku teātris, kas 1930. gadā Juriņa Jurovska režijā iestudēja H. Bičeres-Stovas darbu “Krusttēva Toma būda”, kurā tika attēlots melnādaino cilvēku beztiesiskums un viņu smagā dzīve Amerikā. Tomēr aktīvi un mērķtiecīgi bērnu auditorijai domātajos teātra uzvedumos kreisās idejas sāka dominēt kopš Bērnu un jaunatnes teātra nodibināšanas 1940. gadā.

Bērnu un jaunatnes teātra pirmsākumi daļēji saistīti ar Annu (Asju) Lācis. Viņa pati teātra organizēšanā nepiedalījās, jo šajā laikā jau bija apcietinājumā, taču Rīgā pēc mātes apcietināšanas bija ieradusies viņas meita Dagmāra Lāce (vēlāk – Ķimele). Atgriezies Latvijā Dagmārai palīdzēja viņas tēvs Jūlijs Lācis, kurš 1940. gadā bija Izglītības un kultūras tautas komisārs. Nav šaubu, ka Dagmāra, kura kopā ar māti kopš 1926. gada dzīvoja Maskavā, bija kreisi noskaņota. Dagmāra bija informēta par Centrālā Bērnu teātra darbību Maskavā. Iespējams, ka sarunās ar tēvu Dagmāra stāstīja par šā teātra darbību un tā ietekmi bērnu un jaunatnes

estētiskajā audzināšanā. Savās atmiņās par šo posmu Dagmāra iniciatīvu Bērnu un jaunatnes teātra tapšanā piedēvē Jūlijam Lācim, tomēr domāju, ka arī pašas Dagmāras nopelns nav jānovērtē par zemu. No Dagmāras Lāces atmiņām par ierāšanos Rīgā: “No sākuma apmetos pie sava tēva Jūlija Lāča, kas toreiz bija Izglītības un kultūras tautas komisārs. Otrā dienā pēc manas atbraukšanas viņš man pastāstīja: “Satiku uz ielas komjaunatnes savienības CK sekretāru Libertu, teicu, ka pie manis atbrauca meita – komjauniete no Maskavas. Viņš lika tev tūliņ ierasties un nekavējoties saistīties darbā” [Atmiņu pieraksts 1990].

Dagmāra sāka strādāt komjaunatnes CK. Darbs meiteni neaizrāva, tas bija tehnisks, bet Dagmāra alka aktīvi darboties: “Bet te vienu dienu – es jau dzīvoju atsevišķi mazā mēbelētā istabiņā – mani izsauca pie sevis uz Tautas komisariātu tēvs. Gribot ar mani nopietni parunāt par bērnu teātra organizēšanu Latvijā. Viņš esot daudz dzirdējis un lasījis, ka Padomju Savienībā strādā bērnu un jaunatnes teātri, kas veic milzīgu darbu jaunās paaudzes komunistiskā audzināšanā. Pēc viņa domām Padomju Latvijā tādām teātrim pašreiz būtu it īpaši svarīga ideoloģiska nozīme, un šo jautājumu kārtošānu būtu jāuzņemas tieši komjaunatnes CK. Man, lūk, vajadzētu ievadīt par to sarunas. Es dedzīgi piekritu izteiktam priekšlikumam,” atceras Dagmāra Ķimele [Atmiņu pieraksts 1990].

Dagmāra bija ievadījusi sarunas, komjaunatnes CK sekretāri priekšlikumam piekrita, un Bērnu un jaunatnes teātris tika nodibināts. Dagmāra kļuva par teātra direktora vietnieci. “Viss gāja neparasti ātri,” vairākkārt uzsvērusi Dagmāra Ķimele un pārējie Bērnu un jaunatnes teātra dibinātāji. Dokumenti un atmiņas par šo agrīno posmu liecina, ka viens no galvenajiem jaundibinātā teātra dzīvī bija telpu jautājums. Teātrim nebija kur palikt, pirmās izrādes notika Rīgas Krievu teātra, Pionieru pils telpās, mēģinājumi – dzīvoķļos.

Līdzās ļoti svarīgam telpu jautājumam atsauksmēs par jaunā teātra pirmās sezonas darbu ieraugām arī secinājumus un atziņas par to, kādēļ šāds Bērnu un jaunatnes teātris Latvijā ir nepieciešams. Šo nepieciešamību formulē pirmais teātra direktors un režisors Rūdolfs Baltailvilks. Dagmāras Ķimeles atmiņās izlasāmas šādas rindas: “Teātra svinīgā atklāšana notika Pionieru pilī. Pēc kopīgi nodziedātas Internacionāles par Bērnu un jaunatnes teātra uzdevumiem runāja Rūdolfs Baltailvilks. Viņš atzīmēja svarīgo kolektīva uzdevumu – audzināt bērnus komunisma garā, iepazīstinot viņus ar socialistisko īstenību un padomju cilvēkiem, viņu darbu un varenību.”

Tātad – teātra galvenais uzdevums un mērķis ir jaunās paaudzes komunistiskā audzināšana. Tas nozīmē, ka jaundibinātajam teātrim jāķļūst par instrumentu noteiktu ideoloģisku un politisku mērķu sasniegšanai. Pēc toreizējo ideologu ieteikumiem un norādījumiem, teātrim vajadzēja “palīdzēt skolēniem izprast komunistiskās partijas un strādnieku šķiras revolucionārās cīņas gaitu un nozīmi,

sociālisma un komunisma celtniecības milzīgo vērienu mūsu zemē. Ar savām izrādēm teātrim jāsekmē skolēnu audzināšanu proletāriskā internacionālisma un padomju patriotisma garā, jāatklāj sociālisma milzīgo pārkumu pār kapitālismu” [Komunistiskās audzināšanas pamati 1961].

Ielūkojoties vēlreiz Dagmāras Ķimeles atmiņās, var noprast, ka, lai jaunā teātra aktieri varētu veikt šo svarīgo un godpilno komunistiskās audzināšanas darbu, vispirms viņiem bija jāizglītojas pašiem. Kolektīvam, līdzās tiešam radošam darbam, tika rīkotas lekcijas, semināri, politmācības, plānotas tikšanās ar skolēniem, aktieri sniedza konsultācijas mākslinieciskās pašdarbības pulciņiem. Teātris gatavoja savu sienas avīzi, kuras redakcijā bija dramaturgs Fricis Rokpelnis, aktrise Vera Zīverte, mākslinieks Arvīds Vinklers un Dagmāra Lāce. Avīze atspoguļoja teātra dzīvi gan nopietnos, gan humora pilnos rakstos.

Būtiskākā jauno skatītāju komunistiskā audzināšana tomēr notika no skatuves, ar to māksliniecisko tēlu palīdzību, kurus atveidoja aktieri. Jau pašā pirmajā Bērnu un jaunatnes teātra iestudējumā – A. Tolstoja “Buratino piedzīvojumos” (režisors Arnolds Stemps) mazie un lielie skatītāji ieraudzīja aktīvu, mērķtiecīgu varoni, kurš apzināti uzņemas cīņu ar tādiem “kapitālistiem – apspiedējiem un privātīpašniekiem, kā Karabass-Barabass, viltņiem un zagļiem: lapsu Alisi un runci Bazilio.” Viļa Ķimeļa atveidotais Buratino enerģiski aicināja Karabasam-Barabasam piederošās lelles uz atbrīvošanās cīņu pret “apspiedēju”, iedvesmoja tos meklēt laimes zemi – Padomju Savienību. Šodienas acīm skatoties uz dažiem “Buratino piedzīvojumu” fragmentiem, tie var šķist komiski. Buratino un lelles, kuras viņš izrāvis no Karabasa-Barabasa nagiem, nokļūst laimīgajā zemē. Tur tos sagaida pionieri sarkanos kaklauros, kas bungu ritma pavadījumā priecīgi soļo pa skatuvi.

“Buratino piedzīvojumi” aizsāka mazo varoņu – cīnītāju galeriju, kas uz Jaunatnes teātra skatuves 40.–50. gados dzīvoja gandrīz vai katrā izrādē, pat klasikas un pasaku iestudējumos. Var teikt, ka šajā laika posmā bērnu un pusaudžu tēlu uz skatuves tikpat kā nebija. Tie varbūt bija bērni savā fiziskajā veidolā, bet domāšanā un rīcībā tie drīzāk bija mazi pieaugušie – stipri, pārliecināti, mērķtiecīgi. Tas bija jauna tipa varonis – bezbailīgs kādas idejas aizstāvis, pārāks pār citiem, drosmīgs, nešaubīgs cīnītājs par brīvību.

Nākamajā Bērnu un jaunatnes teātra iestudējumā, Aleksandras Brušteines “Gaišzilais un sārtais”, galvenā varone – cīnītāja bija meitene, Mildas Klētnieces atveidotā Žeņa. Lugā bija ieskicēta ne tikai kādas ģimnāzijas skolnieču cīņa pret varmācīgu, despotisku ģimnāzijas direktori kā valdošās šķiras tipisku pārstāvi, bet arī iekšējā cīņa par garīgu brīvību un drosmi.

Viena no komunistiskās audzināšanas būtiskām prasībām bija skatuves mākslas darbā attēlot tādu jaunu varoni, kuram jaunie skatītāji, *komunisma cēlāji*,

gribētu līdzināties, kurš aizrautu ar augstu mērķi, ideālu, sapni. Bērnu un jaunatnes teātra dibinātāji tādu jauno varoni atrada Nikolaja Ostrovska romāna “Kā rūdījās tērauds” dramaturģijā Emīlijas Viestures režijā. Režisore bija iecerējusi radīt heroiski romantisku uzvedumu, kura centrā godīgs, mērķtiecīgs varonis, gatavs ziedot savu dzīvību visas cilvēces atbrīvošanai. Vispasaules revolūcija – tādu mērķi sev bija izvirzījis Viļa Ķimeļa atveidotais Pāvels Korčagins. Dominēja šis cēlais mērķis, kura dēļ viņam nav žēl atdot dzīvību.

Pēc Otrā pasaules kara, 1940. gadu otrajā pusē un 1950. gadu sākumā, Jaunatnes teātris turpināja pirmākā sezonā iesākto jaunās paaudzes komunistiskās audzināšanas darbu. Pirmajā pēckara desmitgadē teātris precīzi un apzinīgi centās pildīt komunistiskās partijas norādījumus. To izpildi uzraudzīja un kontrolēja Latvijas komjaunatnes savienības centrālā komiteja. Katra iestudējuma pieņemšanas izrādēs piedalījās LĻKJS CK pārstāvis.

Bērniem un pusaudžiem domātajos iestudējumos teātra skatītājs ieraudzīja bērnu, skolēnu skarbo dzīvi kara laikā un pēckara apstākļos. Bērns, kurš karā bija zaudējis vecākus, kuru pie sevis pieņēmuši karavīri, kurš dzīvo ierakumos, piedalās kaujās, veic reālu varoņdarbu, palīdzot karavīriem, bija ieraugāms Valentina Katajeva prozas darba “Pulka dēls” dramaturģijā. Galvenā varoņa – Vaņas Solnceva lomā – ļoti pārlicinoši iejutās Lūcija Baumanē. Aktrise akcentēja mazā zēna romantisko jūsmu par armijas cilvēkiem, par dzīvi pulkā, bet vienlaikus iezīmēja arī bez bērnišības palikuša maza zēna dzīves traģismu.

Vēl vienā bērniem veltītā iestudējumā – Friča Rokpeļņa lugas “Gaisma” uzvedumā – uz skatuves dzīvoja bez vecākiem palikuši bāreņi. Lūcijas Baumanes atveidotais pilsētas zēns Valdis bija drosmīgs, apķērīgs, kara grūtībās rūdīts pusaudzis, kurš nezaudē galvu pat bīstamos apstākļos, arī tad, kad viņam un viņa biedriem draud reāla bojāeja. Valdis uzsāk cīņu pret mājas bēniņos paslēptiem diversantiem un tos uzvar. Tātad “mazais varonis – cīnītājs” ir ļoti raksturīgs un bieži redzams tēls uz Jaunatnes teātra skatuves pirmajās pēckara sezonās. Šajā ziņā teātris pilnā mērā izpildīja komunistiskās partijas ideologu norādījumus: “palīdzēt skolēniem izprast strādnieku šķiras revolucionārās cīņas gaitu un nozīmi”.

Ja ielūkojamies to gadu teātra Mākslinieciskās padomes sēžu protokolos, tad varam konstatēt, ka diezgan lielas grūtības režisoriem un aktieriem sagādāja pasaku lugu iestudējumi. Daudzās populārās pasaku lugās vai pasaku dramaturģijās šķiru cīņa vai maza bāreņa cīņa par savu izdzīvošanu nebija ieraugāma. Pasakās labā cīņa ar ļauno notiek nedaudz citādāk, tā nav skaidrojama ar šķiru cīņu, bet gan ar morālo vērtību sadursmi. Teātra centieni pasaku lugas padarīt par “instrumentu politisku un ideoloģisku mērķu sasniegšanai” noveda pie vairākiem traģikomiskiem pārpratumiem un vulgarizējumiem. Piemēram, 1950. gada 6. oktobrī teātrī notiek Jevgeņija Švarca lugas “Sniega karaliene” pieņemšanas izrāde. Uzstājas

vairāki runātāji. Ļoti neapmierināts ar ģenerālmēģinājumu ir cienījamais un talantīgais aktieris un režisors Osvalds Krēslis (šā iestudējuma inscenētājs ir Boriss Praudiņš, bet Osvalds Krēslis – režisors): “Latviešu trupa pirmo reizi strādāja pie Švarca lugas. Aktieriem luga patika, jo te ir darbība un pret darbība. Luga ir kļūdas, kuras mēs nevarējām novērst. Princis Klāvs sadarbojas ar Keju un Gerdu – tautas pārstāvjiem. Ļeņins un Staļins mums māca nesadarboties ar ienaidniekiem. Lugas darbība notiek Dānijā vai Holandē... Sniega karaliene ir augstāk stāvošais kapitalisms. Kāpēc Sniega karalienei vajadzīgs Kejs? – Tāpēc, ka Kejs ir Pasaku teicēja skolnieks – progresīvais spēks, kas ir bīstams kapitalismam... Lugas ideju noformulējām autora vārdiem – uzticība, drošsirdība un draudzība pārvar visus šķēršļus. Ar izrādi gribam mācīt jaunatni, ka drosmīgi un bezbailīgi jāstājas pretim šķiras ienaidniekiem – kapitalistiem” [Māksliniecisko sēžu protokoli 1950].

Aktieri droši vien bija apmulsuši, dzirdot šādus un līdzīgus secinājumus un skaidrojumus. Bija vēl kāds jautājums, kas varēja mulsināt. Kādi ir padomju bērni, ar ko tie atšķiras no parastajiem bērniem? Diskusijas par to ieraugāmas vairākās apspriedēs par bērniem domātajiem iestudējumiem. 1947. gadā, apspriežot Sergeja Mihalkova lugas “Sevišķais uzdevums” uzvedumu, deju iestudētājs Sam-Hiors ir sašutis par uz skatuves redzamajiem bērnu tēlu atviedojušiem: “Mani aizskar salkanība. Padomju bērni nav tik saldi. Es labi pazīstu padomju bērnus, esmu daudz ar viņiem kopā strādājis. Viņi ir daudz vienkāršāki, uzņēmīgāki, enerģiskāki.” Sam-Hioram piekrit arī LĻKJS CK pārstāve Reksņa: “Man nepatīk bērni. Viņi spēlē kā buržuāziskās Latvijas bērni. Trūkst degsmes.” Iestudējuma režisore Olga Bormane cenšas taisnoties: “Vai tie ir buržuāziskās Latvijas bērni – nezinu. Šuriks – iedomīgs, lielīgs, bet Baumane – padomju puika” [Māksliniecisko sēžu protokoli 1947].

Kāds būtu secinājums? Ja puika ir iedomīgs, lielīgs, palaidnīgs, tad tas ir buržuāziskās Latvijas bērns, bet ja vienkāršs, drosmīgs, enerģisks – tad padomju puika? Diemžēl, šādi secinājumi 40.–50. gados parādījās bieži un ne tikai aktieru un režisoru apspriedēs, bet arī skatītāju un kritiķu atsauksmēs par iestudējumiem. Pārspilētā pasaku un bērnu lugu ideoloģizēšana bija novedusi pie tā, ka aktieriem lāgā nepatika spēlēt šādus pusaudžus, un skatītājiem nepatika tos skatīties. Par to pašu “Sevišķo uzdevumu” teātra direktors Boriss Praudiņš saka: “Nav intereses pie tā, ko dara uz skatuves. Aktieri spēlē kā pieaugušie, kam nepatīk spēlēt. Aktieriem iekšā tukšums. Luga ir politiski svarīga” [Māksliniecisko sēžu protokoli 1947].

Politiski svarīga, bet mākslinieciski nepilnvērtīga un primitīva luga – ar šādu parādību 40.–50. gados skatītāji sastapās ne tikai Jaunatnes teātrī. Rezultāts bija tāds, ka aktieri spēlēja pustukšām, bet daudreiz arī pilnīgi tukšām zālēm. Šajā laikā teātris sāka domāt par jauno skatītāju intensīvāku piesaistīšanu teātrim. Kā to izdarīt? Režisoru, aktieru, komjaunatnes darbinieku, kuri regulāri pārbaudīja

un konsultēja teātra repertuāra politiku, viedokļi dalījās. Dramaturģe Anna Brodele, piedaloties teātra repertuāra apspriedē 1946. gadā, uzskatīja, ka “priekš mūsu jaunatnes ideoloģijas vajadzētu ņemt lugas ar šodienas notikumiem, audzinošakas.” Savukārt teātra mākslinieciskais vadītājs Boriss Praudiņš teica: “Mūsu latviešu jaunatne politiski jāaudzina ļoti uzmanīgi, pamazām. Nevar sniegt politiku uzreiz tikpat spēcīgi, kā lielajos teātros. Jaunatne jāaudzina tā, lai viņa mīl teātri” [Māksliniecisko sēžu protokoli 1945].

1948. gadā teātrī tika nodibināta Pedagoģiskā daļa, kura savukārt organizēja Skolēnu aktīvu. Tā galvenais uzdevums bija pietuvināt teātrim pēc iespējas vairāk skolu jaunatnes. Skolēnu aktīva organizēšana nebija tikai Rīgas Jaunatnes teātra iniciatīva. Šādi skolēnu aktīvi radās visos bērnu un jaunatnes teātros Padomju Savienībā. Pirmais šāds aktīvs bija radies Maskavas Centrālajā Bērnu teātrī, un pēc tā parauga tika organizēti skolēnu aktīvi citos jaunatnes teātros, arī Rīgā.

Pirmais Rīgas Jaunatnes teātra pedagogs bija Ansis Ēlerts, kurš ļoti aktīvi ķērās pie darba. Izsūtīja uzsaukums un aicinājumus Rīgas skolām, strādāja ar skolotājiem, atrada teātra mākslu mīlošus skolēnus, aicināja tos piedalīties skolēnu aktīva nodarbībās. Pašā sākumā skolu atsaucība nebija liela, skolēni vēl nebija sapratuši aktīva mērķus un uzdevumus. Pirmajos gados skolotājiem vajadzēja savus audzēkņus mudināt, motivēt. Izšķiroša nozīme bija teātra Pedagoģiskās daļas sadarbībai ar Rīgas skolotājiem, arī teātra aktieru biežajiem apmeklējumiem skolās. Tika organizētas daudzas aktieru, režisoru tikšanās ar skolēniem pēc izrādēm, aktieri konsultēja skolēnu dramatisko pulciņu vadītājus, piedalījās skolēnu mēģinājumos. Teātra Pedagoģiskās daļas darbs tika rūpīgi plānots, par plāna izpildi pedagogi atskaitījās ne tikai teātra mākslinieciskajai vadībai, bet arī komjaunatnes centrālajai komitejai, pilsētas izglītības nodaļai. Darbs bija organizēts un plānveidīgs.

Nedaudz iepazīstoties ar Pedagoģiskās daļas darba plāniem 50. gadu sākumā, var redzēt, ka teātra pedagogi lielu vērību veltīja skolēna aktīva dalībnieku iepazīstināšanai ar teātra repertuāru, ar lugām, kas tiek attiecīgā sezonā iestudētas. Uz aktīva sapulcēm tika aicināti režisori, aktieri, kas stāstīja par atveidotajiem tēliem, galvenajām problēmām, kādas tiek risinātas lugās. Tas bija mērķtiecīgs idejiski estētiskās audzināšanas darbs. Rezultāts visai drīz bija jūtams. Piepildījās skatītāju zāle, tika organizēti izrāžu kolektīvie apmeklējumi.

Skolēnu aktīvā pārstāvjus sūtīja 19. Rīgas septiņgadīgās skolas, 9. vidusskolas, LVU, LLU un Kultūras darbinieku tehnikums. Jaunatnes teātra Pedagoģiskā daļa un Skolēnu aktīvs darbojās arī mazo skatītāju disciplinēšanā. Tika organizētas regulāras aktīva dalībnieku dežūras izrāžu laikā. Dežuranta pienākumos ietilpa kārtības uzturēšanā izrāžu laikā, aizrādījumi nedisciplinētiem skatītājiem utt.

Pamazām teātris iemantoja savu skatītāju uzticību, izrādes nereti kalpoja par iemeslu kādām sociālām vai ideoloģiskām aktivitātēm. Jaunatnes teātra vēsturē ir

kāds spilgts piemērs par jauniešu stāšanos komjaunatnē pēc Annas Sakses romāna "Pret kalnu" dramatisējuma noskatīšanās Jaunatnes teātrī. Kaut arī romāns "Pret kalnu" ir melīgs un reālo situāciju Latvijas laukos 20. gs. 50. gadu sākumā izkropļojošs, jaunos skatītājus iestudējums saistīja ar ļoti gaišu, dedzīgu jaunās komjaunietes Mirdzas tēlu aktrises Elvīras Baldiņas atveidojumā. Savās atmiņās par šo lomu aktrise vairākkārt uzsvērusi pozitīvo iespaidu, ko ar Mirdzas lomu radījusi lielā jauniešu daļā. Viņas arhīvā ir daudzas jo daudzas sajūsminātu skatītāju (galvenokārt meiteņu) vēstules, kurās izteikta pateicība par lomu, prasīts padoms dažādās sarežģītās dzīves situācijās, bet, pats galvenais, ļoti daudzi skatītāji pēc šīs izrādes kolektīvi stājās komjaunatnē. Viņus bija iedvesmojusi Elvīras Baldiņas trauksmainā, dedzīgā, skaistā Mirdza, jaunieši vēlējās viņai līdzināties. Dzīves ideāli, kurus no skatuves apliecināja Elvīras Baldiņas tēlotie komjaunieši, bija kreisuma ideoloģijas caurstrāvoti. To pamatā bija alkas pēc labākas, taisnīgākas dzīves, nesamierināšanās ar cilvēku nevienlīdzīgumu un beztiesiskumu, sabiedrības tikumiskās pārveides motīvi.

Vēl viens piemērs, kad Jaunatnes teātra iestudējums tieši ietekmēja jaunos skatītājus un tie reaģēja ar konkrētu, izlēmīgu rīcību, bija Vilmas Vīgrantas un Voldemāra Sauleskalna lugas "Tas notika Valmierā" iestudējums. Tas bija stāsts par jauniešiem, kurus apvainoja bruņotas komunistiskās organizācijas dibināšanā, par gatavošanos nogalināt valsts ierēdņus, aplaupīt valsts banku. Salīdzinājumā ar Annas Sakses romānu "Pret kalnu", kur patiesība bija sagrozīta, Vīgrantas un Sauleskalna sacerējumā bija precīzu dokumentu citāti un reālu faktu atspoguļojums. Taču rūpīgi savāktais un sakārtotais faktu materiāls nebija dramaturģiski izstrādāts. Tēli bija statiski, ilustratīvi, tie runāja cildenas, frāzes, dziedāja revolucionāras dziesmas, bet neiesaistījās darbībā. Neskatoties uz dramaturģiskā darba nepilnībām, iestudējums Jaunatnes teātrī kļuva populārs. Daudzas skolas organizēja kolektīvu izrādes apmeklējumus. Iestudējuma popularizēšanā aktīvi piedalījās arī teātra pedagoģiskā daļa. Vispirms teātra pedagoģi organizēja vērienīgu materiālu vākšanas un pētniecības darbu par 11 Valmieras komjauniešiem. Skolēnu aktīva dalībnieki devās uz Valmieru, runāja ar aculieciniekiem, pierakstīja atmiņas. Materiālus nodeva režisoram un aktieriem. Šis pētnieciskais darbs plaši tika atspoguļots presē. Arī pēc šā iestudējuma noskatīšanās skatītāji rakstīja vēstules aktieriem, it īpaši Elvīrai Baldiņai, kura atveidoja Karlīni Soldavu. Viņas radītā skatuves tēla pārlicība un gribasspēks ietekmēja daudzus skatītājus. Tie vēlējās līdzināties šim tēlam un stājās komjaunatnē.

50. gadu otrā puse Jaunatnes teātrim bija radošas rosmes laiks. Šai posmā arī aizsākās režisoru un aktieru iekšējā pretestība ideoloģiskajam diktātam, ko uzspieda padomju varai pakalpojošie funkcionāri. Vēlākajās desmitgadēs teātra mākslinieciskais rokraksts mainījās, arī attieksme pret skatītāju estētisko audzināšanu kļuva citādāka.

Izmantotie avoti un literatūra

Dagmāras Ķimeles atmiņu pieraksts, 1990. Autores arhīvā.

Jaunatnes teātra Mākslinieciskās padomes sēžu protokoli, 1945.–1950. Autores arhīvā.

Komunistiskās audzināšanas pamati, Rīga: LVI, 1961. 41.–43. lpp.

**LEFTIST IDEAS IN THE INTERPRETATION
OF THE YOUTH THEATRE: THE 1940s–1950s****Abstract**

When discussing the influence of leftist ideas on the Latvian stage, one of the main examples to begin with is the creation and activities of The Children's and Youth Theatre from the 1940s to the early 1960s. During this period, this theatre can be called an active interpreter of leftist ideas for the audience of children and teenagers. The beginnings of The Children's and Youth Theatre can also be linked with Anna Lāce. Although she did not actually participate in the organisation of the theatre as she was under arrest in Russia at the time, her daughter Dagmāra Lāce (later – Ķimele) had come to Riga after her mother's arrest. Her father Jūlijs Lācis, who was the People's Commissioner for Education and Culture in 1940, helped Dagmāra to return to Latvia. She may have told her father about this theatre and its effect on the aesthetic upbringing of children and teenagers.

The overall task and objective of the newly founded Children's and Youth Theatre was communist education of young people. One of the main demands of communist upbringing was to use the theatre as a portrait of a young hero whom the young audiences – *the communist builders* would aspire to emulate, who would captivate them with a higher goal, an ideal, and a dream.

A search for the young hero – the communist builder continued in the theatre during the first decade after World War II. During this period The Youth Theatre did its best to strictly follow the instructions of Communist Party ideologists.

Keywords: *youth theatre, leftism ideas in theatre, theatre in Riga, Post-War era.*

Joanna Crawley, *Mg.phil.*, Institute of Arts, Polish Academy of Sciences, Poland

ANNA LĀCIS AMONG THE CREATORS OF THE IDEOLOGICAL CHILDREN'S THEATRE

The legacy of Anna Lācis's practice surpasses her actual achievements in theatre pedagogy but reflects perfectly her intention. Understanding the scale she imagined is crucial to talk about the theatre project of Anna Lācis and Walter Benjamin. Proletarian theatre for children that they'd sketched in the paper from 1928 was not meant to be an extra, afterschool, leisure activity. It was supposed to entirely replace the classical education for all the children of the age from four to fourteen.

To replace *entirely*.

Lācis and Benjamin believed that the existing school system that the children were exposed to restricted their imagination and moulded them according to the interests of the ruling class. They grew to be passive and obedient, unaware of their own needs and unable to execute them. In the "Program for a Proletarian Children's Theater" they've argued that children should grow up without being imposed any external moral instance, on the contrary, they should base on their experiences to develop their own moral code and their own identity. Only this way, they can become the independent thinking, self-aware, critical citizens of the democratic state. What Lācis and Benjamin proposed was an emancipatory theatre for children, in which a responsible aware life would be the only ideology. And it's the emancipatory theatre practices that I'm going to focus on in my paper.

All of the persuasions expressed in the programme had their roots in Lācis's experiences with "besprizorniki", orphaned, wild children she took into her care in Orel, after the 1917 revolution [Lācis 1971]. In her practice she'd discovered that imposing any form of control is counter-productive. To overcome their traumas and unleash their suppressed talents, it's better to let them lead the way. Therefore she would encourage them to improvise and follow their best instincts

The program, originally created – as we think – for the education section of the Karl Liebknecht House (Headquarters of the Communist Party of Germany),

was much more than the commissioning officials (Hanns Eisler and Johannes Becher) expected [Zipes 1973].

Instead of offering a series of tasks and exercises to practice with children, it presented a holistic way of reimagining the approach to education. It was a revolutionary critique of art, education and aesthetics. It was supposed to create an alternative for the rotten bourgeois system that aims to castrate the children of their cultural awareness and critical sense, feeding them a false notion that reality is a cohesive conglomerate of events that all can be explained and comprehended.

Authors of the “Program for proletariat children theater” rejected this notion and postulated to immerse children fully in the reality as it is: mysterious, changeable, full of random, unexplainable phenomena. Children theatre wasn’t supposed to be an entertainment but an environment in which children would experience life in its complexity and they would learn to recognize what they could change in the current state of affairs and what was beyond their power [Lācis and Benjamin 1973].

The radical program was never realized in the form that Benjamin and Lācis proposed. Its theses were ridiculed for their bravado and nebular ambiguity.

However the urge to rethink the education system and the way of introducing the minors into the society returned with a surprising impact. What it needed to prevail was a revolution. And the revolution had indeed happened in 1968.

The wave of moral and political upheaval in Western Germany in 1968 brought new ambitions and goals. Suddenly the pillars of an old system like family and educational system were taken under scrutiny. Women and children were recognized as the victims of the existing institutions, therefore it was mainly their lives that were going to be revolutionized and organised in a reimagined way [Zipes, 1973/1].

On every level of the parliamentary and outer parliamentary opposition there were attempts to reorganise education and daily care system, liberating children from the impact of authoritarian upbringing that promotes repression and competition. Organisations like Action for Women Liberation began to create children collectives. Teachers and guardians would meet regularly to discuss their ideas of introducing more liberal methods into their teaching practice. Institutions like orphanages, borstals and special needs schools would also open to the new visions.

The utopian hopes to enlarge the sphere of freedom granted to children and therefore to transform the future society into a community of active, responsible citizens, were very soon criticized for their elitism. Changing the educational techniques in the still few isolated children centres, mostly for the middle class children, couldn’t bring any permanent, noticeable change on a larger scale.

There was a need for more holistic approach and building an alternative system that would include all the social classes.

For this to happen there was an urge of vision and examples. Thus when, in the spring of 1968 a magazine “alternative” published abstracts from Anna Lācis’s and Walter Benjamin’s “Program for a Proletarian Children’s Theatre”, an very soon The Central Council of Crèches and Kindergartens published also Lācis’s autobiography “Profession – Revolutionary”, they were met with an immediate response. Together with the writings of Otto Rühle, Vera Schmidt, Wilhelm Reich and writers of the Frankfurt School, writing of Lācis and Benjamin had become a basis widely read and discussed [Schedler 1972].

The huge interest in the needs of children was quickly spotted by the theatre managers. Many traditional conservative theatres started to introduce into their repertory children’s plays, usually naïve, unchallenging and aim to rather capitalise on the trend than to bring an actual social change.

But there were also artists who after discovering the writings of Anna Lācis totally changed their practice. In 1969 Helme Ebert and Volkhardt Paris established Kindertheater im Märkischen Viertel. It was placed in a poor, working class apartment block district and among all the groups inspired by Lācis it was the only one that followed her suggestions and ideas almost to the letter [Zipes 1976].

Ebert and Paris didn’t want children to be passive spectators, but equal co-creators of all the theatre’s production. They collaborated with a group of pedagogues and educators, mostly focusing on children eight to eleven years old. They would meet them twice a week to work on their sense of observation, to teach them improvisation techniques and to let them express their needs artistically.

They’ve aimed at developing children’s social class awareness, ability to spot social conflicts, to understand their root and to confront them in their future lives. Workshop participants were encouraged to improvise using the examples from their own every day experience. And, what they would come up with, was usually a series of grim, bitter mini-performances, portraying adults in the darkest colours. The stage in Kindertheater im Märkischen Viertel was so often occupied by figures of drunk fathers, cruel teachers, soulless state officials, negligent, helpless parents. Every scene like this would be concluded with a conversation and looking for a way to overcome the situation.

Ebert and Paris didn’t try to antagonise children, or to turn them against the adults. They were too well aware that kids had to get back to their real hostile environment, where such a rebellious behaviour would be severely punished. Teachers and parents were not the natural allies of children’s struggle to express their opinions and realizing their rights. On the contrary their most immediate

interest would be in sedating and controlling children. Creators of Kindertheater wanted not to provoke the kids to risky behaviour but rather to help them develop self-confidence.

In 1976 Ebert and Paris published a handbook "*Warum Ist Bei Schulzes Krach ?/ Rollenspiel / Politisches Lernen*" [Ebert & Paris 1976] in which they described their experiences and gave useful examples of games to be played with children.

However the most successful German theatre group, that emerged from this emancipatory upheaval, is a theatre still in operation, GRIPS, established in 1968 by a cabaret artist and comedian Volker Ludwig. GRIPS, which means REASON, started as a colourful collective of activists and cabaret artists. Their complex, grotesques plays never presented any ready solutions to the outlined problems. Every scene was supposed to resemble a social experiment and test the ways in which society conditions our behavior. Performers always were trying to check together with the viewers if a problematic situation could be arranged differently, giving the characters and the actors themselves more choices and more space for movement [Zipes 1976]. How did they achieve it?

At the beginning the shows were based on Brecht's *Lerhstucke* and performed in a cabaret style. Adult actors would avoid naturalism or pretending to be younger than they were.

The children portrayed in the shows usually suffered from some form of oppression from the adults, who abused and neglected them or jealously tried to limit their imagination and creativity. The story usually concluded before the happy ending, in a moment when the child protagonists discovered how they could fight for their rights.

That was the most important moment in the GRIPS shows. The so-called "moment of hope". Its introduction was to show the young viewers that the current conditions could be changed. That they had agency, that their actions could influence the state of affairs.

This empowering message came together with encouraging children to solidarity with their peers. It's very easy to take the side of the stronger, the one in power, in this case adults. GRIPS promoted anti-conformist values and allowed children to imagine that they could identify themselves with those who are weaker, disempowered and oppressed. That they could stand by their peers even against their immediate interests.

The most famous of the GRIPS shows would be "Mannomann" (1973) in which a brutal, chauvinist factory worker realizes that his anger and explosive, abusive character is an affect of being mistreated by his employers. In "Belle, Boss

und Bulli” a show from 1995 about bullying in school the complex family situation of the aggressive children is revealed and in “Mugnog Kinder” (1971) kids learn to protect their precious Mugnog box, the source of their creative energy that the suspicious and jealous adults try to destroy.

Also in many other Western countries, emancipatory theatre for children started to grow and take on interesting new forms.

In Denmark, where theatres even before the 1968 revolution had been receiving state support and therefore were able to develop interesting aesthetic ideas, many theatres like Teneeter and Artemis started to rewrite myths and Brother Grimms' tales, exposing children's perspective [Water 2012].

In Pauline Mol's “Princes Iphigenia” the story of Aulide house is being told by Iphigenia who is going to be sacrificed for the greater military good. In Artemis Theatre's “Tell, ah, Tell Medea”, sons of Medea express their fears and hopes. The tales of Grimm brothers, previously presented in their sugarcoated versions, usually to warn the children that they have to stay obedient and fearsome, became an inspiration to the new plays about children able to defeat the fears with the power of their imagination – the power equal to the adult's rationality. New topics were explored, like love, conflicts, family issues, sexuality. Theatre groups of that time not only wanted to reach to the young viewer as to a partner of a serious conversation, but also wanted them to become a co-author of the spectacles themselves. Many of the new theatre groups took up a form of a-hierarchical collectives and tried to erase the line between the audience and the stage. In those theatres, children would often give commands to the actors, who on the basis of improvisation techniques would create spontaneous, one-only spectacles. The results were not always glorious – sometimes the only outcome was chaos, like in a case of STAUT theatre, which very quickly lost all the audience and financial base for its existence.

But for many other theatres this strategy has proven to be a useful tool of problem solving. Children could practice the behavioral patterns for difficult situations – like in a show called “The Secret and the Truth” by Teneeter Theatre. In this show, a child protagonist, learns by accident, that his father has a girlfriend. Children in the audience would collectively decide what to do with such an unwanted secret.

Artists like Pauline Mol, Ad de Bont, Hans van den Boom, Stella de Haag, Liesbath Coltod and Roe Adam, created new texts that directly reflected on everyday matters and environment of children's live. Planting their roots in the writings of Maria Montessori, Janusz Korczak, Alexander Neill and Thomas Gordon, they would propose a new way of looking at childhood as such.

For them it was not anymore a simple transition period, leading up to the actual “main phase of life”. They've suggested to perceive childhood as an autonomous,

unique entity, in which the cognitive abilities of a child are being formed without a need of stimulation, education or control.

It was also a time when the ideas of anti-pedagogy took over, and among those, a concept that reason plays a much lesser role in the decision-making process than emotions or intuition. Therefore, to raise moral, independent adults, all the care and attention should be given to the emotional side.

As a consequence of this approach, the language – associated with reason and rationality – ceased to be the main mean of expression. Artists focused more on creating, non-linear narrations, musical and visual landscapes to stimulate emotions and imagination.

Even though not all the groups established in the 70s made it to our times, significant changes have been made in the theatre system in Denmark. The most interesting change was introducing free theatre vouchers for the high school students. Giving the kids a right to decide what theatre speaks to them. Therefore confronting maybe the biggest taboo in the children theatre – the economic taboo that prevents children from making their own choices.

The importance of the economic taboo shouldn't be underestimated, as it affects many forms of political theater, including the theatre for adults. Because, how to speak about emancipatory, empowering theatre if the very subject of this emancipation is not given the fundamental choice – the choice to buy the ticket?

In the Western world the only reason that professional performances for children have ever started being created – was to get their *parents* back to theatre in December. So called “pantos” – thrilling Christmas time shows were initially a trick that allowed to fill the empty theatres in the holiday season. They had nothing to do with focusing on children's needs and were profit-driven, so free choice or free tickets were out of question [Schedler 1972].

The situation in the Soviet Union was radically different but still not liberating. We know about an amazing infrastructure of the Theatre for Young Viewers – so called TIUZES, that were built after the revolution, mainly as an initiative of Natalia Satz, minister of education Lunacharski and artists and theoreticians like Nikolaj Bachtin. Those theatres preserved every pretense of a perfect system that liberates the children from an economic dependence. The shows were free, the theatre management was obliged to consult a body of children representatives – about every repertory choice they'd made. But we also know that the shows were not only free – they were mandatory. So the element of choice was also absent [Morton 1979].

The situation that Anna Lācis experienced in Orel after the revolution was hard in every imaginable way, but she still managed to escape this taboo, simply

by acting on the outskirts of the economical system and structures of the state theatre.

In this context, Danish experiment with the vouchers, seems like an interesting continuation of her thought. But it was only one of many experiments happening all over the Western Europe.

In Sweden groups like *Unga Klara* (Young Klara), established by Suzanne Osten in the 70s experimented with adapting the theatre structure to children's needs. Osten famously opened the rehearsal process to school youth, to involve children and their feedback at every stage of creation: at the stage of research, devising and rehearsing. She also introduced to her plays difficult topics, like anorexia, divorce, domestic abuse or addiction. For example in her "Medea's children" the entire story is rewritten to focus on the situation between the parents and to raise questions about the consequences of a divorce. Osten wanted to treat her viewers seriously. She wrote: There are only two major principles in children theater. 1. We agree that children are as important as we are. 2. We acknowledge that their cognitive skill equal ours [Walter 2012].

What Osten wanted to achieve, was again, similarly to GRIPS and Lācis, to show children that their current conditions can be changed and to empower them with the tools to enter such struggle.

Now, the question that I usually get talking about those groups is "but did it work"? Did the children really feel empowered, did the theatre influence their lives? The answer is there's no way to know. We also don't know exactly what happened to Anna Lācis's "bespizorniki". How did they find their way in the new system?

There's no research showing the direct impact of theatre of the future life decisions. But there's a recurring model that connects works of Anna Lācis with the experiments of creators of experimental, emancipatory, ideological theatre in the 60s and 70s and today. Lācis respected her child collaborator and accepted that their experiences are unique and equally important as hers.

She didn't try to impose on them any moralising, didactic messages. She allowed them to direct her and suggest the topics of the improvisation. She gave them agency. And it seems that this element of agency – showing children that they have an impact on the world, is the most crucial element of theatre whose ambition is to really reflect child's needs.

Works Cited

- Ebert, Helme, Paris, Volkhard. *Warum Ist Bei Schulzes Krach? Rollenspiel. Politisches Lernen*. Berlin, 1976.
- Lācis, Asja. *Revolutionär im Beruf, Rogner und Bernhard*. München, 1971.
- Lācis, Asja, Benjamin, Walter. *Building a Children's Theatre*. 2 Documents, trans. Jack Ziper & Susan Buck-Morss. Performance 1 (1973).
- Morton, Miriam (ed.). *Through the Magic Curtain, Theatre for Children, Adolescent and Young Adults in U.S.S.R*, 1979.
- Schedler, Melchior. *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt nad Menem 1972.
- Walter, Manon, van der. *Theatre, Youth and Culture: A Critical and Historical Exploration*, 2012.
- Zipes, Jack. *Children's Theater in East and West Germany: Theories, Practice, and Programs*. Children's Literature, 1973.
- Zipes, Jack. Educating, Miseducating, Re-educating Children, *New German Critique*, 1973/1.
- Zipes, Jack. Political Children's Theatre in the Age of Globalisation. *Theater*, 2003/2.
- Zipes, Jack (ed.). *Political Plays for Children*, 1976.

**ANNA LĀCIS AMONG THE CREATORS
OF THE IDEOLOGICAL CHILDREN'S THEATRE**

Abstract

The moral and political coup d'état in West Germany in 1968 brought new ambitions and goals. Women and children were recognised as victims of existing institutions. In order to change their lives, a vision and examples were necessary. This is why the summary of the Programme of the Proletarian Children's Theatre by Asja Lācis and Walter Benjamin, which appeared in an alternative magazine, and subsequently Asja Lācis's autobiography, entitled "Profession – Revolutionist", caused an immediate reaction and became a new organisational strategic basis for work with children and youngsters. In these works, newly established children's theatres, such as *Teater im Märkischen Viertel*, *Gruppe Spielumwelt*, *Volker Ludwig's Reichskabarett* (subsequently – *Grips*) and *TAT*, found particular inspiration for anti-authoritarian activity. Volker Ludwig saw a way of bridging theatre and emancipation-oriented

education in Asja Lācis's works. The Grips-Theatre, which has existed for over 40 years, has become the most influential ideological theatre for children. Its different kinds of activities are now in use all over the world. The present paper explores the impact of Asja Lācis's ideas on contemporary children's theatre, demonstrating how concrete her discoveries were in the context of the theatre of her time.

Keywords: *children theatre, Asja Lācis, Walter Benjamin, pedagogy of the oppressed, 68' revolution.*

Eugenia Casini Ropa, *Dr.art.*, University of Bologna (Italy)

THE PERCEPTION OF ASJA LACIS IN ITALY: IMPACT ON THEATRE, EDUCATION, AND POLITICS

The 1970s was socially and culturally intense period in Italy, but, at the same time, challenging, exciting, and anguished, full of new beginnings and hopes, as well as of intolerance and anxieties. On the one hand, the seeds from mythical 1968 started to mature, introducing a cultural renewal that appeared in a series of social achievements, like the laws on divorce (1970, approved by referendum in 1974), objection of conscience (1972), the new family rights (1975), the legalisation of abortion (1978), besides the increase in wages, the rise of strong feminist movement for equal rights and and grasp of conscience, and increased poticial involvement by youth. However, on the other hand, the same new consciosness on all levels provoked the radical increase of political tensions – generation and class fight, fuelling contestations, divisions, extremes, violence until establishing the well-known “strategy of tension”, that resulted into clashes on streets, and bloody and destabilizing acts of terrorism by both extreme sides, so much that the decade was defined *years of lead* [Montanelli, Cervi 1991].

In the overheated and wishful climate, the break of traditional schemes of society and culture, the victories in the labour field and civil rights were accompanied with and contributed by strong impulses to the liberation of critical and deviant ideas and of individual and collective artistic creativity, tenaciously supported by left-wing intellectuals and artists. The theatre, in particular, as communicative art related to particular civil and educational vocation, felt the inner and external pushes towards renewal, and felt the need to exit from the closed circle and theatrical institutions’ conventions, and distance also from *new avantgarde* of the 60s, in order to conquer significant and leading role in the society and culture, that started to renew itself. From the spontaneous aggregations *of base*, from youth groups and artists dedicated to experimentation New Theater slowly developed [De Marinis 2000]. Within its extremely vivid and varied environment, we can possibly cite the two most known and widespread trends of *theatres of research*, that moved in alternative directions, but with equally destabilizing intentions and that

identified themselves as post-avanguardia and *third theater*. The first showed the active aesthetic reflection of contemporaneity, the metropolitan dimension, other artistic languages, technology, scenic writings and performance [Bartolucci 1968; *La scrittura scenica* 1971–1983], while the second developed the principles of group culture based on otherness, the ethical dimension of theatrical work, the centrality of body, the physical training and dramaturgy of actor [Barba 1976]. Besides these more widely recognised tendencies, more humble, but fierce movement was born and developed, created by small constellation of actors, writers and professors who were involved in the school and committed to the theatre's strong expressive and educational value and its subversive potentialities in comparison with traditional, superficial, discriminatory compulsory education methods. In particular, from the meeting between theatre's activists from well prepared progressive educational movement, the Educative Cooperation Movement, E.C.M. (*Movimento di Cooperazione Educativa*) arise the educative-artistic phenomenon, that starts to act as a leading force in the corrosion in the old passive didactics: so called *theatrical animation*, an experimental tool to stimulate the creativity and to promote the *free expression* of each youngster.

Not without initial resistance and opposition, and punishments by scholastic institutions, theatre activists and professors started to introduce in the classes, especially in primary schools, the playful, yet critical towards scholastic content, forms of dramatization, providing them to children and allowing to use freely the simple techniques of theatre: mimic or verbal improvisations, invention of stories, painting and modelling, creation of objects, muppets and simple musical instruments, creation of music and songs, poetry, newspapers, photography, etc. [Casini Ropa 1974]. The leading educative idea of the movement was to offer to child all possible means of expression, including non-verbal, to promote child's creative interaction with materials and analogic critical interaction with reality.

In a school that had always preferred only verbal language, oral and written, thus putting in difficult situation the children with working class, farmer or sub-proletariat background, the possibilities of free expression that would value also non-verbal languages, suggested as a strong act of social integration. It was an educative position that flourished quickly and that based itself on some previous example experiments, like those of French master Celestin Freinet [Freinet 1949], in the 50s and from the priest don Lorenzo Milani with his work/manifest "Letter to teacher" (*Lettera a una professoressa*) in 1967. The theatre with its strong ability to involve and its expressive instruments could offer this movement an ideal educational place, and at the same time to itself – the possibility to re-evaluate itself as something more than theatre (*più-che-teatro*, a concept introduced by Fabrizio Cruciani), or as an ideal experimentation place of new conscience of oneself and

of diverse equality of life for each person. It is worth while to remember that on research and higher education level, exactly in 1970/1971, in Italy at University of Bologna the first bachelor course was created in arts, music and theatre (DAMS), phenomenon that showed departure from tradition or academic studies, founded on the valorisation of artistic, non-verbal expression means, and, in particular, on abandonment of the humanistic idea of theatre as a literature and on the study of theatre's material life and of the cultural and social network of relations that it has with its time.

The overall educational enthusiasm, marked with utopic impulses from beginning of the 70s, produced a great amount of researches and publications, giving birth to young and militant publishing houses dedicated to various left-wing expressions [Scabia, Casini Ropa 1978]. The published writings contributed to great change in mentality regards the school education and promoted a process of allowing new teaching methodologies and social practices of inclusion (like introducing full time activities, often artistic, into the curriculum).

Regarding the theatrical animation, after the first defence movement of refusal of scholastic authorities from mid 70s, the creative *subversion* was slowly institutionalized and led back to the more or less curricular stream of integrative activities, often diminishing the quality by introducing short training courses for imparted animators to young teachers or theatre personnel's novices.

In 1975, exactly when the animation started to retreat to the theatre or institutionalization, and externally the political tensions provoked the irremediable wounds and non-controlable extremism, publishing house Feltrinelli, well-known for its left orientation, decided to publish translation in Italian from German of Asja Lacis *Revolutionär im Beruf*, whose content well related to the contemporary Italian events. I was offered to translate it and to add my own text, the result of studies that I was carrying out that moment on theatre of agitprop in Weimar Republic. Fabrizio Cruciani, innovative historian of theatre and my professor at DAMS, wrote the introduction in which he discussed through the memories of Lacis her approach to fundamental figures in theatre and the culture of 20th century, like Meyerhold, Brecht, Piscator and Benjamin, about the meaning and the function of theatre in society and the concept *political theatre* itself, seen in a reestablished dialectic and contradictory dimension. Structured in this way, the text found more balance between the biography and analytical part and promoted comparative and specular interpretation.

Released in May of 1976 and immediately inserted also among the readings at university, *Professione: rivoluzionaria* [Lacis 1976] was widespread, especially in the educative-theatrical field and also in the political communication, and influenced considerably the receptive fields like theatre, education and cultural politics.

The first reason of efficiency of the work was its ability to offer politically reliable and consonant roots and historical precedents to the recent ideas and practices in our country that still lacked historicizing or cultural validation. In fact, in Lacis' work it was possible to gather multiple useful and qualifying references to diverse and previous manifestations of that social duty was so variably and heatedly widespread.

The theatrical animation movement whose trend was about to reach the end, found in the experience with "besprizorniki" of Orel, the strengthening example of theatrical activity for vulnerable youngsters, that fully confirmed the educational value of their work and pushed it beyond school, in even more difficult and disadvantaged social environments. The critique of unilateral bourgeois education, the value of game and observation in the education process, the diminishing value of result instead of process, even the operational modalities with improvisation tool and final spontaneous procession correspond perfectly to the ideas and practices of animators, and it made them feel like heirs of the revolutionary past.

The "Manifest" by Benjamin, then was a truly exceptional discovery. The text was already translated in Italian in 1969 by Elvio Fachinelli, then a young psychoanalyst, deeply involved in politics, who was dedicated to anti-authoritative education projects, and published in newspaper led by himself, "Quaderni Piacentini" [1979:38]. However, the newspaper was strictly targeted and spread only in limited intellectual circle and Manifest hadn't arrived to wider knowledge. The work of Lacis re-propose it and make it more known, especially in the theatrical and educational field, and provide an influential material for reflection and discussion around the animation problematics and the educational value of theatre. Among the theatre activists, who already were inclined to enter the professional theatre environment, fed the debate in progress on the involvement modalities of students in the theatrical creation, that was expressed in dilemma: theatre *for*, *with* and *by* youngsters? The position of Benjamin/Lacis confirmed the same as the most radical defenders of free expression of youngsters, declaring them as true protagonists of their creations and strengthen in many teachers the conviction that group work in global education environment, like the one created by the possibilities of involvement in theatre, would be an ideal conditions and at least experimental for open and democratic education. The mysterious *secret sign of happening* that closes the Manifest becomes one of the most quoted in many advanced education conferences and discussions. However, one must note that from this intense experimental period and incisive auto-analysis, after the regenerating experience in the school many new artists promoted new fertile theatre for youngsters whose innovation in drama and scenography happily competed with the theatre for adults.

Broadly speaking, the aesthetic-theatrical and socio-political implications of theatre affairs that were in the biography of Lacin escaped from theatre institutions' borders in order to enter dilated territories. Her multiple and interesting experiences within the German culture and theatre in the 1920s in the contact with the biggest and the most controversial artistic personalities of time and with the abnormal reality of proletariat theatre, gave the incentive to breach of the traditional theatre's borders, promoting the instauration of her various visions and encouraging the opening to the single and collective experiences. Instead of *theatre*, it is more talked about *theatres*.

The events of German revolutionary theatre, that – almost unknown in Italy – broadened from the introduction, besides constructing a source of unknown knowledge, constructed an ideal bridge with the existing political debates. In fact, it contributed in the same time to revitalisation of utopic ideas within theatre and society, and to desire to participate directly with help of arts in social and cultural areas. Furthermore, another open and contradictory problem appeared, that put the use of theatre as justification for its existence in its expressive form, that tried to qualify and experiment the theatre first as a form of communication and then as an art. In the same year, the work of Lacin was republished in “The Political Theatre” (*Il teatro politico*) by Erwin Piscator [Piscator 1976] with a new introduction by Massimo Castri, director who was very occupied with redefinition of the theatre's political function through directorial re-interpretation of works. The work of Lacin brought to front the ambiguity of political theatre, that was revealed in the contrast between two concepts: on the one hand, political theatre as a theatre that speaks about politics to non-homogeneous society by being a channel in which it arranges; on the other hand, the political theatre as mirror of *organic relationship* of spectacle and homogeneous audience, in which the theatrical form is subordinated to communication and thus can live both like common utopic moment, and like simple, extremist use of theatre's expressive tools for political fight.

We should not forget the last movement where *Professione: rivoluzionaria* left its impact, the social and political battle of women. The Italian neo-feminism [Meta 2012], that in the 1960s tried particularly, but with bitter delusions within the divided political actions to equality of sexes, in the mid 1970s had already changed the direction, instead claiming the differences and decision autonomy of thought. The female collectives had an important role in the already mentioned social conquests of time. However, the leading figures that the movement used as references were mainly from anglo-saxon environment and their political – cultural basis often was distant from political formation (in many cases, distinct party system) in which Italian feminists were brought up. The biography of Asja Lacin, who lived and worked in the Soviet Union, whose rigid regime was well known;

she was intelligent and creative, appreciated by many personalities of her time, imprisoned for years for her freedom of thought and at the end good manager of poor theatre for the people of *kolchoz*, could really become an exemplary value.

Still today in Ravenna, the feminist association dedicated to Asja Lacis is very active. Founded in 1996 [www.asialacis.it], it occupies with projects in the field of theatrical expression, promote the cultural activities with social, recreational and educational aims and create plays, especially within the interesting project "Theatre and Autobiography".

After the wave of recognition, created immediately after the appearing of the volume, Asja Lacis was rarely mentioned in Italian texts, only in some later researches on theatrical animation and on German *agitprop* theater [Casini Ropa 1988]. But impressive efficiency of her work in the cultural and political atmosphere of theatre in the 70s is still alive today in the memories of all who have lived it.

Translated by Līva Sniķe, *Mg.pol.sc.*

Work Cited

- Barba, E. Manifesto del terzo teatro (Belgrado 1976). In: *Solitudine, mestiere, rivolta*. Milano: Ubulibri, 1985.
- Bartolucci, G. *La scrittura scenica* Roma: Lerici, 1968.
- Casini Ropa, E. L'animazione teatrale e la rivista "Cooperazione Educativa". In: *Biblioteca Teatrale*, n.10/11, dicembre 1974.
- Casini Ropa, E. *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*. Bologna: il Mulino, 1988.
- Cooperazione Educativa (1955–2015).
- De Marinis, M. *Il nuovo teatro 1947–1970*, Milano: Bompiani, 2000.
- Freinet, E. *Naissance d'une Pédagogie Populaire*. Cannes: Ecole Moderne Française, 1949.
- Lacis, A. *Professione: rivoluzionaria*. Con un saggio di E. Casini Ropa. Milano: Feltrinelli, 1976.
- La scrittura scenica-Teatroltre* (1971–1983).
- Meta, C. *Neo-femminismo e legislazione del lavoro negli anni Settanta*. Ariccia: Aracne, 2012.
- Montanelli, I. & Cervi, M. *L'Italia degli anni di piombo*, Milano: Rizzoli, 1991.
- Piscator, E. *Il teatro politico*, Torino Einaudi, 1976.

Quaderni piacentini, n. 38, luglio 1969.

Scabia, G., Casini Ropa, E. *L'animazione teatrale*. Rimini-Firenze: Guaraldi, 1978.

Scuola di Barbiana. *Lettera a una professoressa* (1967), Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1976.

THE PERCEPTION OF ASJA LACIS IN ITALY: IMPACT ON THEATRE, EDUCATION, AND POLITICS

Abstract

The 1970s in Italy proved to be the time of both intense cultural renewal and growing political tension, followed by street fights and violent terrorism. The breaking of traditional social and cultural models and high achievements went hand in hand in this stormy environment, facilitated by both the desire of the individual to break free and collective creativity. The latter was sustained by left-wing intellectuals and artists. Also felt was the necessity to secure once again the leading role of theatre in culture and society. In 1976, left-wing editor Feltrinelli published the translation of Asja Lācis's memoirs into Italian, entitled "Professione – rivoluzionaria" (Profession – Revolutionist), with an introductory essay on agitprop theatre in the Weimar Republic by the author of the present paper. Those turbulent years were the fertile soil that ensured the positive perception of the book and its strong impact on theatre and education, as well as the political and cultural domains. The trespassing of officially established theatre boundaries, which developed the ideas of collectivism and overtness of the individual's life, was inspired by Asja's innovative experience – it encouraged numerous theatre artists to rediscover the ethical sense in their routine work.

Keywords: *theatre education, theatre impact on politics, Asja Lācis, Italy.*

Ligia Cortez, *Mg.art.*,
Jorge de Almeida, *Dr.phil.*,
Universidade de São Paulo, Brazil

THE RELEVANCE OF ASJA LĀCIS'S KINDERTHEATER TODAY: A BRAZILIAN PERSPECTIVE

Thinkers and artists linked with the dialectical tradition need always to confront two historical challenges: critical reception on their relevance in present times; and the manner in which, following Marx's known "Theses on Feuerbach", they strive not only to understand, but also transform, a world in constant change.

In this sense, Bertolt Brecht, Walter Benjamin and Asja Lācis were exemplary in their vision whereby theatre theory, philosophical criticism and political action should interact in addressing the fundamental issues of the times. We all know the extent to which the works of these authors, directly linked with the leftist tradition, constantly took on new forms, confronted new dilemmas and reacted to the changes in politics and the public, in an era of great turmoil.

Time has passed, the early Soviet Union, which served as a model and was the subject of thought for the three authors, no longer exists and new issues have emerged in the panorama of capitalism ever more complex and very different from that of the first half of the 20th century. We should then ask: do their works continue to be relevant and can they act towards the transformation of our present society? If so, how and why? Let us look at each of these three very important dialectical authors, briefly, from their reception in Brazil, a country where the contradictions of capitalism are extremely pronounced.

Since the 1980s, the work of Walter Benjamin has found wide reception in Brazil. (We note here that Benjamin tried immigrating to Brazil before his tragic death in 1940.) Almost all his writings have been translated into Portuguese, there are numerous academic studies on them, and the influence of his thought runs across all human and social sciences and the arts. His reception, however, is divided between a perspective more linked to his dialectical standings, with attention to the criticism of Nazism and the idea of bourgeois progress, and another, in which he is read in the post-structuralist and postcolonialist vein, as

an ideologist of new technologies and defender of the “subalterns” and the people who could not express or write their own histories. These perspectives get mixed and spread, making of the work of Benjamin required reading in various Latin-American university courses.

Brecht’s case is even more remarkable. The first important stagings of his plays date back to the 1960s and, ever since, the author has been omnipresent in the theatre scene and critical debates in Brazil. The history of his reception in Brazil raises highly relevant questions, which were discussed in an important essay by the eminent Brazilian dialectical literary critic Roberto Schwarz. Entitled “Altos e baixos da atualidade de Brecht” (“Brecht’s Relevance: Highs and Lows”) [Schwarz 1999], the essay follows the trajectory of the performances of Brecht’s plays in Brazil, from the “grand” period of theatre in the 1960s, to Brecht’s incorporation by theatrical groups resisting the Brazilian dictatorship in the 1970s and 1980s, through to his acclimatization in the traditional repertoire on the one hand, and, on the other, the politically interesting resumption of Brecht’s didactic and epic theatre in the 1990s and the first decade of our century. The immediate object of Schwarz’s analysis is the staging of the play “Saint Joan of the Stockyards” [Brecht 2001] by the Companhia do Latão Group, based in São Paulo, the metropolis that is yet the industrial and financial center of Brazil.

Schwarz argues that Brecht’s works must necessarily be “reinterpreted” so that their staging attains relevant political and artistic objectives. Such rereading is necessary due to changes that have been taking place in capitalism and its ideology over the past few decades. In light of “Saint Joan”, one of the aims of Brecht’s practice of dialectical theatre was the effect a critique of the ideology, based on a process of critical distancing which broke with the illusions of the economy as well as theatre itself. In his time, the main objective was to show that behind supposedly universal, religious and moral values, what was at stake was “the world of sausages”, monetary interest and the continual exploitation of the workers. If these values were defended by “the right”, the “left” sought to unveil what they masked, showing them as false, as elements of cultural and social domination.

But capitalism changed and the equation was inverted. Today the financial market’s liberalizing capitalist ideology makes a point of ever highlighting the need to think in economic terms, cost-benefit, and supply-demand. Even in culture the financial interest ceased being civilly hidden to become an object of unmasked pride and ostentation: the list of highest sales and highest salaries gains more importance than any assessment of an aesthetic order. In this totally marketable world, it is now for the left to defend “universal”, human, moral values.

The result is a short circuit, very well perceived in the Brazilian staging of Brecht’s “Saint Joan”. If we read Brecht’s text today, the workers would seem mere

caricatures and not at all heroic, out of keeping with his intentions; the capitalists, whom Brecht would have depicted as caricatures, are today complex, highly interesting characters, and tell more of the contradictions of the current economy and politics than do the idealized revolutionaries.

Following this lead, we may argue that Asja Lacis' trajectory is the opposite. Practically unknown to the Brazilian public, she reveals herself today, in our view, as an extremely interesting, highly relevant author, especially for her reflections and her theatre for children and adolescents. Her ideas and actions in this ambit (which reached us first through the writings of Walter Benjamin) carry important, powerful tools for thinking about the educational dilemmas of our youth in the present context of an education increasingly tuned to the market and the reification of consciences.

The state of vulnerability in which children find themselves today in Brazil and throughout Latin America is tremendous. Social vulnerability, but also the silent, paralyzing vulnerability related with the cultural industry to which children of whichever social class are exposed. In this context, to think of theatre as a possible means towards autonomous, critical and emancipatory learning in Brazil is not only coherent, but urgent and necessary.

We would like to discuss now briefly the relevance of Lacis ideas for the work that is developed in *Casa do Teatro*. Founded in São Paulo in 1983, it receives groups of children and adolescents, ages four to eighteen. As an extension of the course of practical action the *Casa do Teatro* carried out with children and adolescents, with the aim of developing a theoretical framework for this work, it was time to go back to researching in order to discover the identity of the Latvian woman who so profoundly inspired Walter Benjamin's "Program for a Proletarian Children's Theater" (2005). Moved by great curiosity, we came up against the near impossibility of finding in Brazil any material on Asja Lacis and her work. We take this opportunity to thank Eugenia Casini Ropa, Susan Ingram and Beata Paškevica, who have been fundamental in introducing and fostering understanding of Asja's work. Our admiration for the woman born here under the name Anna Liepiņa was immediate. The importance of what she created throughout her entire career as actress, stage director, educator, activist and intellectual did not correspond with the role carelessly ascribed to her by history. Her figure, when seen from this androcentric, superficial standpoint, is an example of the way in which actresses are frequently viewed.

Right at the outset of the research, the familiarity of her work and the work developed in *Casa do Teatro*, both in concept and practice, was startling. What surprised us was the work in such similar areas, the sharing in like educational concerns and, above all, the usage of very similar resources in directing processes,

despite being so distant geographically and in time. How in Brazil, and more precisely in São Paulo, can such a coincidence take place? The answer to this question shows the vitality and relevance of a leftist-oriented perspective of educational action, which surpasses frontiers.

The *Casa do Teatro* stems from the educational work/training begun in the 1960s by actress Célia Helena, who founded a theatre for young people who, isolated by the military dictatorship that took place in Brazil from 1964 to 1984, had neither space for meeting nor ways to express or act critically. The history of Brazilian theatre has been strongly marked by women who surpassed their roles as actresses, and were founders of theatres, theatre groups and companies, being responsible for many combative actions in our country. Célia Helena was one of them. Having worked with important European directors who arrived in Brazil fleeing the Second World War, she also had the chance to be directed by and to act with Russian actor and director Eugenio Kusneteff who, along with Italian director Ruggero Jacobbi, was to greatly influence her as an actress and theatre pedagogue. Born in 1898 in Russia, Kusneteff, after the Bolshevist victory, went to study in Moscow in some of the theatre studios, afterwards being invited to work as an actor in the Baltic countries, including Latvia. Settling in Brazil in 1926, Kusnet (this is how he adapted his name in Brazil) was responsible for the introduction of Russian theatre practice and pedagogy in São Paulo. There is a fascinating similarity between the concepts and stage management which Kusnet developed with his students and actors compared with the ways in which Asja Lacis describes her improvisations and her work as director and actress.

In regard to this background of longstanding practical activity, it was very important to get to know the program developed by Asja Lacis, which today can help us systemize the thinking and philosophical guidelines of educational theatre. Based on my experience (*Lígia Cortez*) as an actress and director working with children, and also on my reading about the way in which Asja worked, I recognize the actions which served as the starting point for Benjamin's concepts. He wrote about what he saw. One who works with children and derives from a time of fighting for social transformation understands and imagines the practical steps for this reflection. Having improvisation as the main tool for working with children and young people, we seek to collectivize the ideas and proposals of the groups as well as the stagings. We work with collective creations and also adaptations of plays and literary pieces carried out in groups. Some may stem from a book, a classical play or a play for children; others can arise out of the need to defend an idea, or from the life stories or backgrounds of the members in the group, the scenes being built during each encounter.

Memorized lines were never used, nor the repetition of written texts. As Benjamin cites in the beginning of the program, rote lines make no sense to a child. They must come from a previously built and incorporated thought. Improvisation creates the possibility for the child's autonomy; they think and speak for themselves, choose the words that best fit their ideas and don't simply repeat what others have already said. The practice of improvisation is involved in collective games, in the staging of plays, and is akin to that used by Asja Lacis (1971) to create the Meyerhold text for children, *Alinur*. Improvisation is one of the most powerful resources that theatre can provide.

Children should think beforehand about the work, the historical basis of the text and of the author, leading them to an understanding of the development of the plot. What happens, therefore, is a process of apprehending the story in order to talk, through it, about something which makes sense for the group to communicate, claim, and above all, share with the audience (many of the spectators are the same age as the group and their response is immediate!), which evokes the experience that Asja Lacis had with war orphans and street children, the *besprizorniki* in Orel.

It could be that Asja Lacis is the source of the work we develop today in São Paulo. Or perhaps she is only one of its origins, along with Meyerhold, Evreinov, Augusto Boal, the derivations of the theatre studios of Moscow and the Western counterculture movements. It could actually be that the very need of engagement and autonomy to confront the tough political moment which Brazil underwent, leading to very similar actions, is at the roots of our work being so much in tune with the program set forth by Walter Benjamin.

Considering the political and economic context of our era, we may conclude that the relevant ideas of Bertolt Brecht and Walter Benjamin on the aestheticization of politics and the politicization of aesthetics necessarily involve the awareness that our present political process is, above all, in need of a new political consciousness. Now, it is precisely Asia Lacis's theory which offers us the path for this renewal of political consciousness, because theatre is still a vigorous source of transformation and education for children. Inspired by Asja Lacis, we can contribute through the program so that, citing Benjamin, "the theater will unleash in children the most powerful energies of the future" [Benjamin 2005: 202].

For this reason it is extremely important that Asja Lacis be known by name in our country and throughout Latin America. Urgently.

Works Cited

- Benjamin, W. Program for a Proletarian Children's Theatre. *Selected Writings*, vol 2, Cambridge, Mass: The Bellkanp Press of Harvard University, 2005.
- Boal, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas e políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- Boal, A. *A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o ponto de vista estético e não científico*. Rio de Janeiro: Funarte Garamont, 2008.
- Brecht, B. A Santa Joana dos Matadouros. Translation and introduction by Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- Freire, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- Guinsburg, J. *Stanislávski, Meierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva.
- Guinsburg, J. Evreinov e o teatro da vida. *Folha de São Paulo*. Folhetim, 1981. Pp. 3–7.
- Ingram, S. *Zarathustra's Sisters: Women's Autobiography and the Shaping of Cultural History*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Ingram, S. *The Writing of Asja Lacis Author(s)*. New York: New German Critique, 2002.
- Kusnet, E. *Ator e método*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1975.
- Lacis, A. *Revolution im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. München: Rogner & Bernhard, 1971.
- Licia, N. *Célia Helena: uma atriz visceral*. São Paulo: imprensa oficial, 2010.
- Marx, K. and Engels, F. *A ideologia alemã: teses sobre Feuerbach*. São Paulo: Centauro, 2006.
- Meyerhold, V. *Textos teóricos*. Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- Paskevica, Beata. *In der Stadt der Parolen: Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Essen: Klartext Verlag, 2006.
- Raulino, Berenice. *Ruggero Jacobbi: Presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.
- Ropa, Eugenia Casini. *La danza e l'agit prop: i teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo novecento*. Bolonha: Il Mulino, 1988.
- Schwarz, R. Altos e baixos da atualidade de Brecht. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Pp. 113–148.

**THE RELEVANCE OF ASJA LĀCIS'S
KINDERTHEATER TODAY: A BRAZILIAN PERSPECTIVE**

Abstract

The goal of the article is to show that Asja Lācis's theatre programme, which was based on her reasoning about historical, practical and political issues in the theatre for children and adolescents, can be significant in the development of modern youth theatre in Brazil. Walter Benjamin's Programme of the Proletarian Children's Theatre, which included and explained Asja Lācis's ideas, enhanced a better understanding of the involvement of art and theatre in politics, as well as the education based on emancipated artistic experience.

The article views these ideas from a historical perspective by studying the case of "Casa do Teatro". This institution is an heir to the tradition of education theatre, whose political dimension is associated with the resistance to Brazilian dictatorship (1964–1984). Through emphasising theatre activities as a type of conscious education, certain aspects of Asja Lācis's ideas gain the kind of significance that Brecht's and Benjamin's works have possibly lost in the context of contemporary politics and the latest trends in theatre development.

Keywords: *contradictions of capitalism, children and youth theatre, practice of improvisation, Asja Lācis, Brazil.*

POLITISKAIS AKTĪVISMS KĀ TEĀTRA FORMA

Bertolts Brehts cerēja, ka ar mākslas palīdzību var mainīt pasauli. Viņš uzskatīja, ka teātrim ir jāveicina pārmaiņas sabiedrībā, lai dzīvot tajā kļūtu taisnīgāk, vienlīdzīgāk un brīvāk. “Māksla ir nevis spogulis, kas pavērsts pret realitāti, bet gan āmurs, ar kuru to veidot,” viņš esot teicis [Malzacher 2014:12]. Šis citāts tiek piedēvēts krievu revolucionārajam dzejniekam un dramaturgam Vladimiram Majakovskim, bet ir arī versijas, ka tā pirmavots ir Kārlis Markss.

Politiskā teātra jēdziens vēsturiski primāri saistīts ar kreiso un marksistisko ideoloģisko orientāciju, kā arī lielākoties tiek aplūkots teātra kā specifiska skatuves mākslas žanra kontekstā. Taču šeit, galvenokārt balstoties britu teātra un performances pētnieka profesora Baza Keršava (*Baz Kershaw*), amerikāņu aktiera un aktīvista profesora Lerijs Bogada (*Larry Bogad*) un vācu teātra zinātnieka un kuratora Floriana Malcahera (*Florian Malzacher*) atziņās, kā arī autores pieredzē, tiks aplūkots it īpaši pēdējās desmitgadēs aktualizējies mākslinieciskā aktīvisma fenomens un tā aizguvumi no teātra stratēģijām un taktikām.

Pēc Baza Keršava domām, “*politiskā teātra* ideju jau kādu laiku ir skārusi krīze. (..) Kopš personīgais ir kļuvis par politisko, sākot ar 60. gadiem, politika ir ieperinājusies gandrīz visos kultūras kaktos un spraugās. Idenitātes politika, (..) ķermeņa politika, seksuālā politika – politiskais aspekts ir visur klātesošs, un to var identificēt visā teātrī un performancē. Un šāds juceklis rada jauna veida nenoteiktību” [Kershaw 1999:16]. Bāzs Keršavs rosina *politiskā teātra* vietā raudzīties pēc *radikālām* izpausmēm teātrī un performancē, tādējādi atbrīvojoties no ideoloģiskās ievirzes un “pāri jebkādam dogmatiskām formām norādot uz tām brīvībām, kas patlaban nav iedomājamas” [Kershaw 1999:18]. Performances jēdzienu viņš skata plašā un mazliet izplūdušā nozīmē, iekļaujot gan performanci kā no vizuālās mākslas attīstījušos žanru, gan *kultūras performanci* plašā nozīmē, kas skar teju vai visas cilvēka darbības un komunikācijas sfēras. Taču cerams, ka tieši tas mums palīdzēs neierobežot skatījumu un neiekrist “vai tā ir māksla?” lamatās.

Šāds uzstādījums ļauj izvairīties no diskusijas par kreisuma definēšanu, tomēr es vēlos izteikt savas pārdomas par kreisuma jēdziena problemātiku Latvijā. Mēs

esam piesardzīgi un aizdomīgi pret kādu ideju definēšanu par kreisām, manuprāt, divu galveno iemeslu dēļ: 1) tas saistīts ar padomju mantojumu, kurā kreisumu ir gandrīz neiespējami nošķirt no ļeņinisma, staļinisma un pārprasta komunisma surogāta; 2) kreisuma zīmolu pie mums ir privatizējušas t. s. *krievu partijas*, kas ekonomiskajā politikā it tikpat labējas un neoliberālas kā vadošās *latviešu partijas*, bet pamanījušās kreisumu samiksēt ar nacionālo un vēstures izpratnes jautājumu. Līdz ar to akcents ir greizi pārlikts no šķiriskuma jautājuma ekonomiskā nozīmē uz sabiedrības dalījumu pēc nacionālās un pilsonības piederības (vai nepiederības).

Taču, ja kreisums nozīmē apšaubīt neoliberālā kapitālisma modeli kā cilvēcei labāko un vienīgo iespējamo, ja tas nozīmē vēlēties taisnīgāku resursu sadali un neuzskatīt privātīpašumu par dievu, ja tas vērtību sistēmā augstāk par individuālo labumu liek kolektīvas vērtības un sadarbību, ja kreisums ietver rūpes par planētas izdzīvošanu klimata pārmaiņu un dabisko resursu izsīkšanas apstākļos, tad es esmu kreisal!

Bet – atpakaļ pie radikālās performances! Kopš 90. gadu sākuma sociāli atbildīga māksla ir aktualizējusies visā pasaulē. Šajā rakstā tiks aplūkota nevis māksla, kas runā par politiskām vai sociālām tēmām un atspoguļo tās (lielākoties institucionālajā mākslas kontekstā), bet gan radikālā performance politiskajā aktīvismā, kuras autori nereti ir mākslinieki. Lerijs Bogads [Kreicberga 2014] runā par *taktisko izrādi (tactical performance)*, kur jēdzienu *performance* var traktēt plašāk un daudznozīmīgāk, iekļaujot tajā gan izrādes nozīmi, gan taktiskas darbības, darbošanās vai rīcības nozīmi. Lai sasniegtu vēlamu rezultātu – reālas pārmaiņas sabiedrībā vai vismaz daļas sabiedrības skatījumā uz kādu politisku, ekonomisku vai sociālu problēmu, tiek radīta notikuma dramaturģija un tēli, izvēlēta *skatuve* utt. – parasti publiska telpa, bet var būt arī mediju vide. Nereti notiek arī mēģinājumi, un *izrāde* tiek izziņota publikai, no kuras atbilstoši postdramatiskā teātra [Lehmann 2006] tendencei tiek sagaidīta līdzdalība.

Turpmāk tiks raksturoti daži radikālās taktiskās performances piemēri.

***Reclaim the Streets* (Atdodiet ielas, 1995–2001)**

Šis protesta kustības pamatā ir vienkārša, bet reizēm piemirsta doma par to, ka ielas un publiskā telpa pieder mums visiem, uzlūkojot ielas kā koplabuma (*The Commons*) urbāno ekvivalentu. Kustības mērķis ir atgādināt par šīm tiesībām, atbrīvojot publisko telpu no mašīnām un privātā biznesa interesēm, padarot to par patiesi publisku un visiem pieejamu, vienlaikus radot nākotnes vīziju par to, kādas varētu būt ielas, mūsu apkārtnē un sabiedrība, ja politiskās sistēmas prioritātes būtu cilvēki un ekoloģija, nevis peļņa un ekonomika. Faktiski tās bija apjomīgas reiva ballītes apvienojumā ar Lielbritānijas anticeļubūves kustības protestiem. Pirmā ielu ballīte notika 1995. gada maijā Londonas Ziemeļos, un tajā

pedalējās ap 500 dalībnieku, bet 1996. gada vasarā jau 8000 dalībnieku ieņēma kādu no Londonas autoceļiem. Šajā akcijā piedalījās milzīgas karnevāla figūras stīpotās kleitās, zem kurām bija paslēpušies aktīvisti, kas izurba asfaltā caurumus un iestādīja uz autoceļa kokus. Ziņa par šo akciju strauji izplatījās, iegūstot mīta statusu, un, piemēram, iedvesmoja Liverpūles ostas strādniekus sadarboties ar *Reclaim the Streets*, organizējot streiku. 1998. gada maijā, vienlaikus ar G8 samitu, globāla ielu ballīte notika 70 pasaules pilsētās, bet vēl pēc gada, 18. jūnijā, vairāku kontinentu pilsētu finanšu rajonos notika *Reclaim the Streets* un *People's Global Action* tīkla koordinēts “Karnevāls pret kapitālu” [Boyd 2012].

Idejas ziņā šai kustībai radniecīga ir pie mums pazīstamā “Kritiskās masas” kustība, kurā velosipēdisti cenšas pierādīt savas tiesības uz komfortablu pārvietošanas publiskajā telpā.

Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (Slepenā nemierniecisko dumpinieku klaunu armija)

Šī kustība tika izveidota 2003. gadā Lielbritānijā, organizējot protestus ASV prezidenta Džordža Buša vizītes laikā, un ir izplatījusies visā pasaulē – ASV, Dienvidamerikā, Austrālijā un citur – klimata, antiglobalizācijas, antimilitārisma un citos protestos. Tās pamatā ir jauna pilsoniskās nepakļaušanās metodika, kurā savienota senā klaunu māksla ar mūsdienu nevardarbīgas tiešās darbības (*direct action*) taktiku. Kustības iniciatori Džons Džordans (*John Jordan*), Lerijs Bogads un citi sadarbojās ar profesionāliem klauniem, lai attīstītu *dumpīgo klaunādi* – īpašu treniņu metodoloģiju darbam ar ķermeni, attīstot intuīciju un atrodot katram “savu iekšējo klaunu”. “Klaunu armijas kaujiniekiem ir nevis jāizliekas par klauniem, bet gan tiešām jāklūst par tādiem,” turklāt – “uzskatot par cīņas lauku gan dvēseli, gan ielu” [Boyd 2012]. *Karnevāliskais protests* balstās pārliecībā, ka ienaidnieka izsmiešana un apmulsināšana ir daudz spēcīgāks līdzeklis par tiešu konfrontāciju. Darbības mērķis ir tās objekta (piemēram, varas pārstāvju) reakcija, kas pati klūst par priekšnesumu, inscenētās situācijas absurdam iedragājot autoritātes auru. Nereti policisti atmaigst un atkāpjas mīlīgo un jautro klaunu priekšā, aiz smieklīem nespēj noturēt ierindu vai, garlaicības dzīti, uzsāk iet rotaļās ar klauniem. Tomēr klaunu darbības nav nemaz tik nevainīgas, viņi ir apguvuši *miermīlīgas bloķēšanas* taktiku, piemēram, apkampjot kādu policistu tā, ka viņš nevar izkustēties no vietas, vai prasīto dokumentu vietā velkot ārā no kabatām bezgalīgu skaitu dažādu nieku. Svarīgs ir arī krāšņais un intriģējošais vizuālais tēls, kas palīdz radīt negaidītas un izteiksmīgas situācijas, kuras mediji labprāt pārraida un publicē. Tādējādi ar šīm karnevāliskajām protesta situācijām tiek mainīts skatījums uz pašu protesta būtību un uz protestātāja tēlu, pārlikti akcenti spēku samēros un līdz ar to arī mainīti sabiedrības priekšstati par protestu kultūru.

Rotaļlietu protesti jeb nanomītiņi (*nano rallies*)

2011. gada decembrī Krievijā notika Valsts Domes vēlēšanas, kuru manipulētie un falsificētie rezultāti izraisīja protesta akcijas visā valstī. Bet ko darīt policijai, ja piketē rotaļlietas? Pēc tam, kad varas iestādes nesaskaņoja Sibīrijas pilsētas Barnaulas aktīvistu grupas *Decemristu kustība* pieteiktos mītiņus, 2012. gada 7. janvārī tā sarīkoja pirmo nanomītiņu Saharova laukumā. To organizēja daži cilvēki, tam nebija publicitātes, bet vēl nebija paspēts izvietot sniega kupenā visas rotaļlietas ar plakātiem, kad policija jau bija klāt un pieprasīja rotaļlietas aizvākt, piedraudot, ka citādi viņi tās konfiscēs. Aktīvistu pārstāvji atbildēja, ka tā būs zagšana, un argumentēja, ka nolikt savas personīgās mantas uz zemes nevar būt likuma pārkāpums. Policija dokumentēja notikuma vietu un aizgāja. Pēc nedēļas Baranulas aktīvisi sarīkoja nākamo nanomītiņu, informējot medijus un iesaistot arī vietējos iedzīvotājus, kuri bija aicināti pievienoties protestam ar savām rotaļlietām un viņu mazajiem plakātiem. Nezinot, kā reaģēt, policija vērsās prokuratūrā, lai noskaidrotu, vai rotaļlietu mītiņš ir uzskatāms par nelikumīgu un nesaskaņotu publisku pasākumu vai nav, un saņēma atzinumu, ka arī rotaļlietu mītiņiem nepieciešama atļauja. Kad aktīvisi pieteica rotaļlietu mītiņu, tas netika atļauts, par vienu no argumentiem minot to, ka tajā piedalīsies Ķīnā izgatavotas rotaļlietas, kas nav Krievijas pilsoņi, tāpēc tās nedrīkst pulcēties.

Māksliniece Anna Jermolajeva ir izveidojusi filmu “Sociālās pretošanās metodes Krievijas piemēros” [Jermolaewa 2012], kurā līdzās šim stāstam ir dokumentētas arī citas aktīvisma prakses Krievijā 2011.–2012. gadā, tajā skaitā *Pussy Riot* akcija. Jāpiebilst, ka pēc Putina atkārtotās nokļūšanas prezidenta amatā 2012. gada martā, Krievijā tika pieņemti daudz stingrāki likumi attiecībā uz pulcēšanās brīvību.

Stāvošais cilvēks (*Standing Man*)

2013. gada 28. maijā Stambulā sākās miermīlīgi iedzīvotāju protesti pret Gezi parka likvidēšanu, kas ir viena no retajām zaļajām zonām šajā pilsētā. Policija izklīdināja protestētājus, pielietojot stekus un asaru gāzi, un tas izraisīja daudz plašākus Turcijas iedzīvotāju protestus ne vairs pret parka iznīcināšanu, bet gan pret varas autoritāro režīmu. 17. jūnijā, divas dienas pēc kārtējās protesta demonstrācijas izzenāšanas, Turcijas valdība vispār aizliedza demonstrācijas Stambulā.

Tajā pašā dienā turku horeogrāfs Erdems Gunduzs (*Erdem Gündüz*, 1979) dodas uz Taksima laukumu, kas atrodas netālu no Gezi parka, un plkst. 18.00 uzsāk savu protesta akciju. Viņš nostājas iepretim Ataturka Kultūras centram un cieši skatās uz Turcijas sekulārās valsts dibinātāja Mustafa Kemala Ataturka portretu, kas atrodas uz šā centra fasādes. Akcija nav izsludināta, taču pakāpeniski stāvošais cilvēks pievērš garāmgājēju uzmanību. Viņa draugi izveido ķēdi visapkārt laukumam, lai novērstu citu cilvēku pievienošanos Erdema protestam, kas varētu

radīt iespaidu par masveida demonstrāciju. Tomēr ap 300 cilvēku pievienojas mēmajam protestam, un naktī policija ierodas izklīdināt *demonstrantus*, vairākus no tiem apcietinot. Erdems tiek aizturēts, bet policija nezina, ko ar viņu iesākt. Stāvošais cilvēks ir radījis ambivalentu situāciju, kurā varai nav iespējams rīkoties *adekvāti*. Vai tiešām policijai jāapcietina cilvēks, kurš vienkārši stāv laukumā? Ja viņu apcietina, tad kāds ir pamatojums? Ja neapcietina, tad viņš ir uzvarējis.

Dažu stundu laikā ziņa par šo akciju izplatījās sociālajos tīklos, un dažādās Turcijas pilsētās notika līdzīgas akcijas, izvēloties zīmīgas vietas. Piemēram, Ankarā sievietes nostājās vietā, kurā ticis nogalināts kāds protestētājs u. tml.

Latvijas mediju telpā Turcijas protesti tika skopi atspoguļoti un *Stāvošā cilvēka* akcija pieminēta vien garāmejojot ziņu aģentūras LETA izplatītās informācijas pārpublicējumos ar nosaukumu “Turcijas premjerministrs pasludina uzvaru pār protestētājiem” [LETA 2013]. Turpretim Rietumu medijos lasāmi virsraksti “*Stāvošais cilvēks* Erdems Gunduzs kļūst par pretvaldības protestu simbolu Turcijā” [Reuters 2013] vai “Turcijas *stāvošais cilvēks* parāda, kā pasīvā pretošanās spēj satricināt valsti” [Seymour 2013].

Pats Erdems pamato savu akciju ar neapmierinātību par to, kā mediji atspoguļoja protestus: “Man kā horeogrāfam ir svarīgi, ko iespējams pateikt ar ķermeni. Reizēm ķermenis var būt politisks. Un reizēm ķermeņa attieksme (te būtu vietā piesaukt Brehta *gestus* – aut. piez.) var būt jēgpilnāka par vārdiem” [Malzacher 2014:134].

*The Yes Men*⁷¹

Citā publiskajā telpā – mediju telpā – darbojas amerikāņu mākslinieku aktīvistu kolektīvs *The Yes Men*. Jāņa Baloža un Valtera Siļa izrādē “Mārupīte” tiek pieminēta *The Yes Men* akcija, kurā viņi 20. gadskārtā pēc Bhopālas katastrofas (1984), kas tiek uzskatīta par lielāko industriālo katastrofu pasaulē ar pusmiljonu cietušo gāzes noplūdes dēļ, ražotnes īpašnieku *Dow Chemical Company* (*DCC*) vārdā *BBC World News* raidījuma laikā publiski uzņemas pilnu atbildību un apsola kompensēt katastrofas sekas 12 miljonu dolāru apmērā. Interesanta detaļa šajā stāstā ir tā, ka *BBC* pētnieks pats meklēja *DCC* pārstāvjus, lai noskaidrotu viņu viedokli, un bija aizsūtījis e-pastu caur *The Yes Men* pirms dažiem gadiem viltotu šīs kompānijas mājas lapu *DowEthics.com*. Pēc kompānijas viltotā pārstāvja *Mr. Jude Finisterra* (pseudonīmā visai atklāti pausta ironija) paziņojuma ēterā stundas laikā, kamēr šī blēdība nebija atklāta, *DCC* fondi biržā kritās par vairākiem miljoniem [The Yes Men 2007].

⁷¹ Burtiski – “Jā cilvēki”.

Savukārt 2012. gadā *The Yes Men* sasauca preses konferenci ASV Tirdzniecības palātas vārdā, paziņojot kā tā ir mainījusi savu viedokli par ASV valdības nostāju klimata jautājumā. Šī ziņa nonāca dažādos ziņu kanālos un izraisīja īstu apjukumu, nostādot ASV Tirdzniecības palātu neērtā ambivalentā situācijā, kurā tai lieku reizi publiski jāapliecina sava nevēlēšanās risināt klimata pārmaiņu jautājumu vai arī jāmaina sava nostāja [The Yes Lab 2012].

The Yes Men pret korporatīvo pasauli pielieto to pašu taktiku, kuru labi apmācītie korporāciju publicitātes meistari lieto ikdienā – melus un manipulāciju ar faktiem. Savu metodi viņi asprātīgi nodēvējuši par *identitātes korekciju* – iejūtoties korporāciju pārstāvju lomā, viņi izspēlē scenārijus, kādus sabiedrība vēlētos sagaidīt no atveidotajām personām.

Atgriežoties pie kreisuma idejas, nākas secināt, ka, lai arī neviena no minētajām kustībām vai performancēm sev nepiedēvē šo apzīmējumu, tās iestājas par vērtībām, kas tiek asociētas ar kreiso domāšanu – taisnīgums, vienlīdzīgāka resursu sadale, vienlīdzīgas tiesības dažādām sabiedrības grupām vai slāņiem, publiskā un kolektīvā īpašuma (koplabuma) respektēšana u. c.

Lerijs Bogads intervijā žurnālam *Teātra Vēstnesis* saka: “Es uzskatu, ka protests un sociālās kustības ir mākslas forma, un tieši tā tas jāuztver. (..) Kad es strādāju ar arodbiedrībām, citi apgalvo – tas nav teātris, tā nav māksla. Arī mani universitātes kolēģi saka – tu atrodi kaut kur pašā teātra mākslas perifērijā. Tad es viņiem atbildu, ka varbūt esmu perifērijā tam, ko jūs uzskatāt par teātri, taču mani tas nesatrauc, jo es, toties, esmu pašā centrā tam, ko es uzskatu par atbildīgu mākslas praksi” [Kreichberga 2014].

Mākslinieki rada protesta valodu un estētiku, sapludinot dzīves, mākslas un politiska protesta robežas.

Izmantotie avoti un literatūra

[Jermolaewa 2012] Filma “*Methods of Social Resistance on Russian examples*”, 2012.

Pieejams: <http://www.jermolaewa.com/works/video/methoden.html> [skatīts 17.04.2015.]

[The Yes Lab 2012] Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=flsNwCIU1dI> [skatīts 17.04.2015.]

[The Yes Men 2007] Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI> [skatīts 17.04.2015.]

Boyd, Andrew, Dave Oswald Mitchell (eds.). *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*. New York, London: OR Books, 2012.

- Kershaw, Baz. *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*. Routledge, 1999.
- Kreichberga, Zane. Kapitālisma spēles būtība. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 3, 2014. 84.–86. lpp.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Malzacher, Florian (ed.). *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Steirischer Herbst, 2014.
- [LETA 2013] Pieejams: http://www.tvnet.lv/zinas/arvalstis/468570-turcijas_premjer_ministrs_pasludina_uzvaru_par_protestetajiem [19.04.2015.]
- [Reuters 2013] Pieejams: <http://www.nydailynews.com/news/world/performance-artist-symbol-anti-government-proteststurkey-article-1.1375779> [skatīts 19.04.2015.]
- Seymour, Richard. Turkey's 'standing man' shows how passive resistance can shake astate. In: *Guardian*, 2013. Pieejams: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jun/18/turkey-standing-man> [skatīts 17.04.2015.]

POLITICAL ACTIVISM AS A FORM OF THEATRE

Abstract

Nowadays political activism can be considered as a form of theatre: its strategies and tactics often employ the means proposed by Brecht and other thinkers of the political theatre. However, there is a paradox if artistic activism is being practised exclusively in the artistic context, it can find itself in a deadlock.

The article is dedicated to the phenomenon of artistic activism, exploring such examples as protest movements born in the UK “Reclaim the Streets” and “Clandestine Insurgent Rebel Clown Army”, “Nano-rallies” in Barnaul, Russia, the act of “The Standing Man” in Turkey, and the activities in media space by the American activist collective “The Yes Men”. The artists create the language and aesthetics of protest merging the borders of life, art and protest.

Keywords: *political activism, political theatre, artistic activism, the radical in performances, aesthetics of protest.*

Krista Burāne, *Mg.phil.*, *Mg.art.*, Latvijas Mākslas akadēmija

POLITISKI DOKUMENTI LATVIJAS LAIKMETĪGAJĀ MĀKSLĀ

Mākslas un politikas attiecības mūsdienu Latvijā

Manu interesi par politisku dokumentu un rīcības klātbūtni laikmetīgajā mākslā radīja 2014. gada notikumi, sākoties Ukrainas karam, kad Latvijas mākslinieki sadalījās divās frontēs – tajos, kas skaļi apgalvoja, ka mākslai ar politiku nav nekāda sakara, un tajos, kuri ar savu rīcību apstiprināja pretējus uzskatus un aicināja izmantot mākslu, lai ietekmētu politiku, t. i., sabiedrības dzīvi un vērtību izpratni. Kā karognesēji frontes pirmajās līnijā nostājās maestro Raimonds Pauls un Nacionālais teātris, bet ierakumu otrā pusē stāvēja Jaunais Rīgas teātris, Alvis Hermanis un Guna Zariņa.

Masu medijos R. Pauls pauda viedokli, ka kultūras cilvēki nav politiķi, tāpēc viņiem nevajadzētu iejaukties konfliktā starp Krieviju un Ukrainu. “Ne jau mēs – aktieri un mūziķi – tos konfliktus atrisināsim,” teica komponists [Pauls 2014].

Jaunā Rīgas teātra lēmums *boikotēt Krieviju* tika pieņemts, protestējot pret Krievijas kultūras darbinieku pasivitāti saistībā ar Ukrainas okupāciju. Viņu “klusējošais atbalsts liecina par atbalstu agresīvajai politikai”, tāpēc kultūras cilvēkiem nevajadzētu sadarboties ar Krieviju, skaidroja Alvis Hermanis [Hermanis 2014] un atcēla JRT viesizrādes Sanktpēterburgā un Omskā. Hermanis uzsvēra – Krievijas kultūras elitei ir jāsaprot, ka nevarēs nosēdēt vienlaicīgi uz diviem krēsliem – atbalstīt Putinu un dzīvot ar Rietumu sabiedrības vērtībām.

Apgalvojot, ka kultūras cilvēki nav vainīgi pie politiskiem konfliktiem un nespēj tos ietekmēt, tiek pateikts, ka mākslinieki atrodas ārpus sabiedrības, tās vērtībām un dzīves. Ja izmantojam Aristoteļa piedāvāto cilvēka kā politiska dzīvnieka definīciju, aicinājums atteikties no savas politiskās dabas nozīmē atteikšanos no sava cilvēciskuma pēc būtības. Cilvēks, kas neapzinās sevi un savu atbildību sabiedrībā, ir tikai dzīvnieks, kas pats sev atņēmis iespēju realizēt savu racionālo dabu. Dzīvnieks, kurš zaudējis kontroli pār sevi un savu dzīves vidi, ļaujot citiem noteikt to, kā viņam jāizturas un jādzīvo.

Latvijā viedoklis, ka mākslai nav jābūt sociāli un politiski aktīvai, pastāv sen. Iespējams, tas ir ilgstošās PSRS politiskās dzīves obligātās estetizācijas traumas dēļ. Tas, ko Valters Benjamins rakstīja par fašisma attiecībām ar estētiku, ir attiecināms arī uz Latvijas Padomju Sociālistiskajā Republikā realizēto mākslas pakļaušanu varas ideoloģijai. Tas, ka visi fašistiskie centieni estetizēt politiku sasniedz savu virsotni vienā punktā, kas ir karš, pierādās arī šobrīd, vērojot veidus, kā arī ar varai pakļautas mākslas palīdzību Krievijas sabiedrība tiek organizēta un vadīta kara virzienā [Benjamins 2006].

Liela daļa Latvijas mākslinieku un sabiedrības pārstāv labējo viedokli *māksla mākslai*, kas orientējas uz mākslas darba formas, nevis uz satura jautājumiem un attiecībās ar sabiedrību uzsver mākslinieka individuālo brīvību domāt sava *kaktiņa un stūrīša* robežās. Par to, ka Latvijas vizuālajā mākslā refleksija par visai sabiedrībai nozīmīgām idejām (un tādā aspektā šī domāšana var tikt definēta kā kreisa) nav bieži novērojama, jau pagājušā gadsimta astoņdesmitajos gados rakstīja Ojārs Ābols, uzsverot, ka “tīri cilvēciskas smeldzes mūsu glezniecības panorāmā ir daudz, nostalgijas – bagātīgi. Meistarības, enerģijas, spēka, vitalitātes – pārpilnam. Deklaratīva tēma vairs netiek piedāvāta, un valda īsti izjūsts gleznieciskās meistarības prieks. Prieks par dabu, sevi, savu varēšanu. Un nekādu šaubu vai jautājumu pasaulei...” [Ābols 2006:71].

To, ka trīsdesmit gadu laikā nekas daudz nav mainījies, liecina arī Latvijas jauno mākslinieku darbi. Piemēram, Latvijas Mākslas akadēmijas 2011.–2014. gada humanitāro zinātņu maģistra grāda iegūšanai veidoto diplomdarbu vidū no 272 darbiem tikai 33 bija veltīti ar sabiedrību saistītām tēmām. Jaunie mākslinieki nereflektēja par kādu konkrētu vēsturisku un sabiedrībai nozīmīgu notikumu, arī senākās, jaunākās un mūsdienu vēstures liecības vai politiski dokumenti par mākslas darbu satura pamatu netika izmantoti. Pārsvārā jaunos māksliniekus interesēja dažādi mākslas darba formas un izteiksmes līdzekļu jautājumi, personisku pārdzīvojumu fiksējumi, sava *es* izziņa, telpas aspekti. Laiks un sabiedrībai nozīmīgi notikumi palika ārpus viņu interešu sfēras. Tie, kas formāli pievērsās ar sabiedrību saistītu tēmu risināšanai, izvēlējās domāt, piemēram, par vēršu cīņām kā izklaides industriju, medībām kā elitāras sabiedrības izklaides pasākumu, pēdas un muguras deformāciju, dzeramā ūdens strūklakām publiskā vidē, tiltiem, promenādēm un velomaršrutiem tajos. Tomēr bija arī jaunie mākslinieki, kuru darbi risināja jautājumus par cilvēka atbildību par ideoloģijas sekām, unifikāciju kā pakļaušanos patēriņa ideoloģijai, izglītības sistēmu kā mācīšanās un dzīvošanas sintēzi, integrācijas politiku un sabiedrības dzīves kvalitātes celšanu, attīstot sociālās vērtības [LMA gadagrāmata 2011, 2012, 2013, 2014].

2012. gadā kuratore Sniedze Sofija Kāle Arsenāla izstāžu zālē piedāvāja apjomīgu izstādi *Negantnieki*, kurā bija apkopotī to mākslinieku darbi, kas kritiski

polemizē ar sabiedrību un tajā valdošajām vērtībām. Izstādes katalogā mākslinieki, kuri ar saviem darbiem tiecas revidēt/pārdomāt pastāvošo kārtību, tiek iedalīti vairākās kategorijās: huligāni (Gints Gabrāns, Ivars Grāvlejs, Miķelis Fišers, Maija Kurševa, Leonīds Lagonovskis), sociālkritizētāji (Kristians Brekte, Ivars Poikāns, Juris Utāns), tēlainie provokatori (Andris Breže, Māris Subačs, Oļegs Tilbergs) [Kāla 2012:7]. Zīmīgi, ka mākslinieki, kuru darbi kritiski risina sabiedrības un cilvēka attiecību jautājumus, tiek saukti par negantiniekiem, huligāniem un provokatoriem. It kā jau ar pozitīvi ironisku intonāciju, tomēr, netieši iesakņojot skatītāja apziņā saiti – sociāli aktīvs mākslinieks ir potenciāls likumpārkāpējs. Pa *kreisi* gājējs.

Par līdzīgu situāciju teātros raksta Silvija Radzobe: “Vispārējo zināmo atrautību no sociālās dzīves, kas latviešu teātrī nav nekāds jaunums, droši vien raisa vairāki cēloņi. Teorētiski šai parādībai varētu būt dziļāki, vēsturiskās traumās balstīti cēloņi. Pirmkārt, bailes un riebums nonākt kādas ideoloģijas kalpībā, ko radījuši tādi atšķirīgi avoti kā, no vienas puses, padomju režīms un tā mākslai piemērotā varmācīgās ideoloģizācijas politika, no otras puses, postmodernistu filozofija par mākslas absolūto brīvību un realitātes relatīvismu. Otrkārt, varbūt trūkst tīri tehnisku prasmju, jo pie mums nav attīstītas politiskā un dokumentālā teātra tradīcijas. Kaut gan jāpiebilst, ka tās pēdējos gados nevalstiskajos teātros tiecas attīstīt jaunā režijas paaudze. Tomēr realitātē droši vien iemesli ir mazāk cildeni. Tas varētu būt maldīgais mīts, ka latviešu skatītāji teātrī negrib redzēt reālo dzīvi. Vai arī – pašu mākslinieku visai ierobežotās zināšanas (un interese) par sabiedriskiem politiskajiem procesiem [Radzobe 2015].

2013. gadā notikušā Starptautiskā teātra festivāla *Homo Novus* programma kopumā piedāvāja ļoti plaša spektra politiski dokumentālus darbus un sociāli aktīvu ārvalstu mākslinieku pozīciju. Tomēr Latvijas skatē ar nosaukumu “Pēdējā humānā telpa”, kurā piedalījās 11 mākslinieki, tikai viens no darbiem – Valtera Siļa iestudējums “Operācijai “Irākas atbrīvošana” 10 gadu” – bija veltīts refleksijai par konkrētiem politiskiem notikumiem un izmantoja konkrētu politisku dokumentu kā mākslas darba centru.

Līdzīgi ir arī jauno kinorežisoru darbos: 2015. gada ziemā Latvijas Kultūras akadēmijas kinorežijas maģistru skatē tikai vienā no demonstrētajām filmām kā fons ieskanējās mūsdienu ģeopolitkai raksturīgie kara dārdi. Pārējās risināja dažādas personisko attiecību drāmas, kuras, lai arī iezīmēja mūsu laika sociālo vidi, tomēr necentās par to reflektēt.

Tomēr būtiski pieminēt, ka 2014. gada decembrī notikušajā Lielā Kristapa balvas filmu konkursā panākumus gūst tieši sociāli orientēti darbi – piemēram, Pētera Krilova dokumentālais pētījums par Latvijas tautas likteni pēc 1945. gada, savijot varas, ārpolitikas un mākslas attiecības, filmā “Uz spēles Latvija”; Dāvja Sīmaņa filigrānā konstrukcija “*Escaping Riga*”, reflektējot par Sergeja Eizenšteina

un Jesajas Berlina dzīvēm politiskās varas kontekstā, un tā paša autora “Pēdējā tempļa hronikas”, kas *rakstītas* poētiskā valodā, fiksējot ar Nacionālas Bibliotēkas celtniecību saistītos personiskos un sabiedriskos stāstus, kad filma pati kļūst par sava veida politisku dokumentu.

Ja pieņemam, ka mūsu laika sociālā eksistence balstās uz pieraksta darbību, kas kalpo kā vēsturiskās atmiņas un identitātes veidotāja starp divām dzīvām būtnēm, un mākslas darbi ir šādi dokumenti vai pieraksti [Ferraris 2006: 1], jāsecina, ka Latvijas mākslinieks pārsvarā fiksē mūsdienu sabiedrības esamību kā dziļi individuālu, egocentrisku un uz savu jūtu/komforta pasauli orientētu, ko apkārtējā pasaule sāk interesēt vienīgi tad, ja individuālo sāk aizskart un ierobežot. Diemžēl šis atainojums biežāk ir nevis kritiski analizējošs, bet tikai dokumentāli fiksējošs.

Tieši tāpēc interesanti palūkoties, kuri tad ir tie *pa kreisi ejošie negantnieki*, kas ar savu darbu ne tikai vēlas izaicināt sabiedrību, izsītot to no komforta zonas, bet ir spējīgi nostāties kā racionāli emocionāli vidutāji starp varu, sabiedrību un cilvēku. Kuri ir tie, kas nebaidās būt *politiski dzīvnieki*, t. i., būtnes, kas apzinās savu politisko dimensiju un to, ka mēs vienmēr atrodamies politiskā situācijā, kas prasa pieņemt morālus lēmumus.

Politisks dokuments kā māksliniecisks instruments

Šim rakstam izvēlējos četrus dažādu sfēru māksliniekus, kuru darbos tiek izmantoti politiski dokumenti un kuru darbiem piemīt politiska dokumenta pazīmes. Jāpiebilst, ka ar jēdzienu *dokuments* šajā rakstā tiek apzīmēts jebkurš objekts, kuram piemīt vieliskums, kas tiek uztverts kā pierādījums un atrodas organizētās un jēgpilnās attiecībās ar citiem pierādījumiem [Buckland 2006]. Savukārt politiska dokumenta saturs un mērķis ir saistīts ar sabiedrībai kopīgu jautājumu risināšanu.

Manuprāt, izvēlētie darbi pārbauda, Nikolā Burjo vārdiem runājot, “mākslas spēju pastāvēt globālajā sabiedrības ainā”, ļoti precīzi un bieži vien nepatīkami iezīmējot to, ka “modernitātes globālā neveiksme atklājas, redzot, kā cilvēku attiecības ir padarītas par produktiem, cik nabadzīgas ir politiskās alternatīvas, cik nevērtīgs ir kļuvis darbs, kad to neskata kā ekonomisku vērtību, turklāt arī brīvais laiks atbilstoši netiek vērtēts augstāk” [Burjo 2009:83].

Vizuālajā mākslā – Ivars Drulle ar darbu “Dainu skapis”, fotogrāfijā – Arnis Balčus ar fotosēriju “Uzvaras parks”, dokumentālajā kino – Dāvis Šimanis ar filmu “Pēdējā tempļa hronikas” un teātra mākslā – Jāņa Baloža un Valtera Siļa radošais tandēms, kas veidojis izrādi “Nacionālās attīstības plāns”.

Šos darbus apvieno politiska dokumenta/situācijas klātbūtne, kas skatītāju tieši un nepārprotami savieno ar sociālo realitāti, atgādinot par katra personisko atbildību un radot vidi, kurā šīs atsevišķās, ar atbildības bacili inficētās vienības

varētu apvienoties kopīgā domāšanas darbā un nejusties vientuļi. Šo darbu mērķis, manuprāt, iesaistīt skatītāju refleksijā un atbalstīt to darbībā. Dokumenta un dokumentalitātes klātbūtni mākslas darbā ir iespējams analizēt vismaz trīs dažādos veidos:

- 1) kā mākslas darba formu, kad mākslas darbs iegūst kataloga, arhīva, hronikas, muzeja, vēstules, notariālas apliecības, instrukcijas, dienasgrāmatas, likuma u. c. aprises;
- 2) kā dematerializēto mākslas darbu dokumentējumu, kas ir to dzīves forma;
- 3) kā sociālās esamības dokumentālu pierādījumu un organizācijas formu.

Viens no debašu par politikas un mākslas attiecībām galvenajiem jautājumiem ir sociālās dzīves estetizācijas problemātika mākslas darbā, kas it kā ved pie vērojības, nevis aktīvas darbības, tādējādi cilvēku ciešanas/dzīvi padarot par precī. Tomēr – vai tiešām *estētiskais* nevar kalpot par darbības ierosinātāju, lai pastāvošo situāciju mainītu, uzlabojot kopīgo sabiedrības esamību? Piemēram, mazinot sociālo vientulību, mainot sociālo uzvedību, veidojot alternatīvas ekonomiskās un politiskās dzīves formas. Mākslas darbs, kurš nevis žēlo un tādējādi pazemo, bet solidarizējas un palīdz, savā ziņā reprezentē laikmetīgi kreisu pasaules uzskatu, kurš atšķiras no klasiski labējiem un kreisiem viedokļiem, jo “doktrināli labējie apgalvo, ka politikai nav vietas mākslā, bet doktrināli kreisie uzstāj, ka mākslai nav vietas politikā” [Strauss 2005].

Sociāli visaktīvākie Latvijas teātra mākslinieki ir Jānis Balodis un Valters Silis, kuri bieži strādā tandēmā. Viņu kopīgi un atsevišķi veidotās izrādes (“Mārupīte”, “Visi mani prezidenti”, “Operācijai “Irākas atbrīvošana” – 10 gadi”, “Pārmaiņu pārbaude”, “Zudusī Antarktīda”) vienmēr izaicina ar dokumentālu materiālu vai situāciju, ar kuru konfrontējot auditoriju, tiek radīti priekšnoteikumi jaunai, humānākas realitātes radīšanai. Tajā katram no skatītājiem ir iespēja ieraudzīt savu lomu *pretošanās* kustībā, kuras mērķis ir muļķības un bezdomu sabiedrības sairdināšana. Klasisks politiska dokumenta izmantošanas piemērs Latvijas laikmetīgās mākslas laukā ir izrāde “Nacionālais attīstības plāns” (*Dirty Deal teatro*, 2013), kuras pamatā ir tāda paša nosaukuma dokuments, kas iezīmē Latvijas attīstības ceļu un politisko vērtību skalu, kurai, gribam vai ne, tiks pakļautas mūsu visu dzīves. Dokuments sola sniegt laimi visiem Latvijas iedzīvotājiem ar ekonomiskās izaugsmes palīdzību. Izrāde pierāda pretējo, piedāvājot laimes formulu, kas nebalstās ekonomiskās vienībās, tās sasniegšana neprasa ekoloģisku vai politisku vardarbību pret pasauli, kurā dzīvojam.

Silvija Radzobe raksta: “...ja tādas izrādes nebūtu, to vajadzētu izdomāt, jo iespēja būt vienā telpā un laikā ar mākslinieku, kurš par aktuāliem mūsu dzīves aspektiem domā līdzīgi tev, ne tikai rada gandarījumu, bet mazina arī sociālo vientulību. Un apliecina, ka arī mūsdienās teātra mākslā ļoti nozīmīga ir ne tikai

estētiskā funkcija... Finālā performers spēles laukumā aicina vairākus vīriešus un sievietes. Skan klusināta mūzika, pāri cieši apklaujas, viegli šūpojas mūzikas ritmā. Ļoti labs, pat filozofiski ietilpīgs fināls. Tas ir patiesi, jo to cilvēks reāli var – ar savu klātbūtni sasildīt pat svešinieku, ko izrāde kaut vai pusotru stundu ir palīdzējusi sajūst kā tuvinieku” [Radzobe 2013].

Ja Jānis Balodis un Valters Sīlis savā izrādē spēlējas ar varas veidotu politisku dokumentu, tad Purvīša balvai nominētais Ivara Drulles darbs “Dainu skapis” (2013) pats pēc formas ir dokumentu krātuve un vienlaicīgi arī dokuments. Tajā aiz durtiņām un aizkariņiem slēpjas mūsdienu attiecību pierādījumi – divdesmit septiņi īsti sekса sludinājumi, kas vēsta par “visdažādāko sabiedrības pārstāvju vēlmju, pārdomu un atklātības izpausmēm un raisa pārdomas par šobrīd aktualizētajiem simboliem un to uzturētiem mītiem” [Fedorova 2014]. Kas gan vēl vairāk var liecināt par atsvešinātību un sabiedrībā esošajām preču/tirgus attiecībām, kā savu ķermeni piedāvāt gatavas būtnes?

“Mani darbi ir pilni *piesūkušies* ar refleksijām par sabiedriski politiskajiem notikumiem, – cilvēks galu galā ir sociāls dzīvnieks, un attiecības savā starpā ir vienīgais, kas mūs interesē, ja neskaita nāvi,” sarunā saka Ivars Drulle. “Dainu skapis”, kura nosaukumu radīja izstādes apmeklētāji, liecina par Latvijas sabiedrības garīgās veselības stāvokli. Tieši tāpat kā tā nosaukuma prototips – Krišjāņa Barona veidotais Dainu skapis. Laiks, kurš nostājas starp abām šīm krātuvēm, ir daļa no mākslas darba. Un tajā vibrē jautājums “Kas notiek ar cilvēkiem?”

Ivaram Drullem ir vairāki darbi, kuros situāciju un dokumentu politiskais aspekts ir daudz vieglāk atpazīstami nekā šajā darbā, piemēram, mazo skulptūru sērija “Balstīts uz patiesiem notikumiem” (2011) atsaucas uz dažādiem vēstures faktiem, bet video darbs “Hello” (2012) izmanto Latvijas radio raidījumā “Brīvais mikrofons” dzirdamos sabiedrībai aktuālos jautājumus. Manuprāt, arī sekса sludinājumu arhīvs kļūst par sociālu un politisku liecību, jo tā centrā dzīve ir tāda, kāda tā ir. Žurnālisti un skatītāji šo darbu un līdz ar to arī dzīvi, kas tajā *aprakstīta*, sauca par šokējošu un provokatīvu. Īpaši pēc tam, kad *kreisais* “Dainu skapis” tika novietots jaunās Nacionālās bibliotēkas telpās, kurām sabiedrības acīs ir jāreprezentē zināšanu tempļa un senaizmirstu svētumu krātuve [Fedorova 2014]. Ivara Drulles “Dainu skapis” apzināti veidots kā dokuments, kas liecina par kādai sabiedrības daļai šobrīd svarīgo, tā organizēta ievietošana starp citiem dokumentiem arī ir liecība kādam noteiktu vērtību kodam, tas ir politisks solis ar mērķi ietekmēt cilvēka priekšstatus par savu vietu sabiedrībā.

Arhitekts Gunārs Birkerts LNB projekta idejas aprakstā uzsver bibliotēkas kā politiska dokumenta raksturu: “Tā ir atgādinājums par Latvijai nozīmīgu, izcilu vēsturisku notikumu un tās valstiskuma veidošanos, kā arī sumina valsts atdzimšanu un tās atjaunoto kultūras bagātību krājumus” [Birkerts]. Šā dokumenta

rakstīšanu fiksē Dāvis Sīmanis filmā “Pēdējā tempļa hronikas” (2012), izvēloties valodu, kas tuva tempļa arhitekta semantikai un sintaksei, kurās tiek liecināts par zaļiem laukiem un pļavām, tumšiem priežu mežiem, baltām bērzu birzīm un lēni plūstošām, tumšām, sapņainām upēm, kuru tecējums ir tik lēns, ka reizumis šķiet, ka tās plūst atpakaļ.

Birkerts savā daudzstāvu mākslas darbā vēlas stāstīt par folkloru, cilvēku pārdzīvojumiem, kuri izteikti tautasdziesmās un teikās, par apņēmību, kura no tumšajiem ūdeņiem liks pacelties mirdzošai pilij, par drošsirdīgiem, ar spēcīgu gribaspēku un neatlaidību apveltītiem jātniekiem, kuri jāļ ledus kalnā, lai izglābtu princesi [Birkerts].

Savukārt Sīmanis savu hroniku *raksta* it kā nevainīgi un centīgi, “atstāsta notikumus, nešķirojot tos diženos un sīkos, rīkojas saskaņā ar patiesību: nekas no jebkad notikušā nedrīkst pazust vēsturei” [Benjamins 2006:185]. Un, lūk, hronika mums rāda cilvēkus, kuru sapņi un ilgas varētu mājot Ivara Drulles “Dainu skapī”, un tos, kuri tic laimei, kas ierakstīta Nacionālajā attīstības plānā. Ir šajā hronikā arī snaudošā princese – Latvija vārdā – un sieviešu kārtas Antiņš, kas runā krievu valodā. Un vēl – politiķis Gunārs Birkerts, kurš publicē savu dokumentu Daugavas krastā. Viņi visi ir te – vienā laikā, telpā, tekstā un pierakstā, uzdodot jautājumu: “Kur esi tu?”

Taču tas nav jautājums par Daugavas labo vai kreiso krastu. Latvijas Nacionālā bibliotēka un Uzvaras piemineklis stāv vienā pusē, bet *labējie* un *kreisie* mākslai atvēl greznu vai noplukušu sienu, nevis ielu, kurā iet un darīt taisnu lietu. Jautājums ir par laiku, kurā tu notiec. Vai tu esi tagad, vai arī esi palicis kādā pagātnes triumfa/sakāves brīdī?

Arņa Balčus fotosērija “Uzvaras parks” (2012) fiksē Latvijas sociopolitiskās traumas pieredzi, veidojot kritisku mozaīku par Latvijas vēsturi un sabiedrību. Līdzīgi Ivaram Drullem Arnis Balčus savu sarunu par to, kas būtu jāmaina Latvijas politiskajā dzīvē, sāk ar seksa tēmu, ievietojot to (līdzīgi kā Dāvis Sīmanis) mitoloģiskā telpā. Tāpat kā Jānis Balodis un Valters Silis, arī viņš vēlas savstarpēji tuvināt tos, kas ikdienā ir svešinieki un bieži vien pat ienaidnieki. Vai par šo satikšanās vietu var kalpot balti klāta viesnīcas gulta – neitrāla tikšanās zona? Vai tomēr tikai laiks, notikums un mākslas darbs, kurā tas pierakstīts?

Lai arī formāli nevienā no minētajiem mākslas darbiem skatītājs netiek iesaistīts tā radīšanas procesā un pats mākslas darbs neklūst par jauno sociālu vidi/realitāti, konfrontācija ar tiem rada spēcīgu attiecību klātbūtnes sajūtu, liekot pārvērtēt iespējamās kopābūšanas modeļus, meklējot taisnīgākos un vienlīdzīgākos.

Jo vairāk Latvijas laikmetīgā māksla publiskā telpā piedāvās darbus, kas dažādos aspektos ir lasāmi/uztverami kā politiski dokumenti, jo aktīvāka, domājošāka un tāpēc cilvēcīgāka būs tā attiecību māksla, kuru saucam par savu ikdienu.

Izmantotie avoti un literatūra

- Ābols, Ojārs. ...uz mūsu nemierīgās planētas. Rīga: Neputns, 2006.
- Benjamins, Valters. *Illuminācijas*. Rīga: LMC, 2006.
- Birkerts, Gunārs. *Latvijas Nacionālā bibliotēka:projekta ideja*. Pieejams: <http://www.lnb.lv/lv/jauna-lnb-eka/gunars-birkerts-latvijas-nacionala-biblioteka-projekta-ideja>
- Buckland, Michael K. What Is a "Document"? *Journal of the American Society for Information Science*, September 1997. P. 804.
- Burjo, Nikolā. *Attiecību estētika*. Rīga: LMC, 2009.
- Ferraris, Maurizio. *Documentality*. New York: Italian Academy, 2006.
- Fedorova, Aija. *Par dzīvi, kāda tā ir*. Pieejams: [http://satori.lv/raksts/7878/Aija_Fedorova/Par dzivi kada ta ir](http://satori.lv/raksts/7878/Aija_Fedorova/Par_dzivi_kada_ta_ir)
- Hermanis, Alvis. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/kulturpolitika/kultura/hermanis-krievijas-agresijas-delj-krievi-pasaule-staiga-ka-spita.a79353/>
- Kāle, Sniedze Sofija. Izstādes "Negantnieki" katalogs. Mākslas arsenāla pētījumu fonds, 2012.
- Pauls, Raimonds. Pieejams: http://www.tvnet.lv/muzika/latvija/499808-raimonds_pauls_turpinas_sadarbibu_ar_krievijas_muzikiem
- Radzobe, Silvija. *NAP kā performance*. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/teatris/nap-ka-performance-recenzija-par-izradi-nacionalais-attistibas-plans-13985473>
- Radzobe, Silvija. *Dailes teātris 2015. gadā: procesi, personības, problēmas*. Pieejams: <http://www.kroders.lv/peta/624> [skatīts 20.04.2015.]
- Strauss, David Levi. *The documentary debate: Aesthetic or Anaesthetic?* Cit. pēc: <http://www.michaelbuhlerrose.com/india/DocumentaryDebate.pdf>

POLITICAL DOCUMENTS IN CONTEMPORARY ART OF LATVIA**Abstract**

Socially and politically significant themes rarely become the content of the works of art in Latvian contemporary art. It can most likely be explained by the past Soviet traumatic experience when the art had to compulsorily serve state political life and ideology. In Latvia a large part of artists represent the rightist *art for the art's sake* opinion which is concerned about the form of the work of art, not the issues of its content. Rightist art also stresses the freedom of artists in their relationship with society so that the artists could think within the framework of the Latvian concept of *one's own place and green piece of land*.

One of the main issues of debates on the relationship of politics and art is the question of social life aesthetisation in a work of art which promotes observation, not a vigorous action, thus suffering and people's lives are turned into a commodity. However, is it not possible for aesthetics to serve as a trigger for an action to change the existing situation and improve the common well-being of society? This action could, for instance, reduce social loneliness, change social behaviour, and create alternative forms of economic and political life. It could be a work of art which does not pity, as pity humiliates, but a work of art which identifies oneself with suffering because identification helps, and in a way represents a contemporary leftist view of the world which is different from the classically rightist or leftist viewpoints which state that there is no place for politics in art and vice versa.

The article examines the works of Latvian modern artists (Jānis Balodis, Ivars Drulle, Dāvis Sīmanis and Arnis Balčus) of four different fields. The chosen works are of a socially active character; they also use political documents of different forms in order to encourage the involvement of the viewer in discussions which are important for society.

Keywords: *contemporary art of Latvia, political documents, politics and art, leftism in art, Latvian modern art.*

Pēteris Krilovs, *Mg.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija

LATVIEŠU KREISIE MĀKSLINIEKI, BOĻŠEVISMA MANIFESTĀCIJA UN ĻEBJADKINA POĒZIJA

TV raidījuma “100 g kultūras. Nacionālie dārgumi” sarunā par izcilā latviešu mākslinieka Gustava Kluča radošās nozīmes izvērtējumu gan no latviešu mākslas, gan no krievu avangarda mākslas viedokļa jaunais grafiķis Edgars Zvirgzdiņš uz manu repliku par Gustava Kluča izteikti *kreisajām idejām*, aizrādīja, ka arī šodien Rietumeiropas vadošajās mākslas skolās jauno mākslinieku pievēršanās kraisajām idejām ir ļoti populāra: “Ja vispār māksliniekiem ir idejas, tad tās ir kreisas” [ltv.lsm.lv].

Ir vieglprātība konceptuālā terminoloģijā lietot tādus epitetus vai metonīmijas kā *kreisais, labējais*. Bet – kā izteikt dažādību, kas ietilpināta tādā bipolārā jēdzienā?

Es runāšu par mākslinieku attiecībām ar boļševiku varu pēc 1917. gada revolūcijas Krievijā, mākslas un varas dīvaino aliansi, izmantojot Rūdolda Blaumaņa noveles nosaukumu, to var dēvēt – *dancis pa trim*.

Latviešu mākslinieku nonākšana t. s. kreiso ideju areālā ir drīzāk liktenis, nevis daiļrades vai filozofijas tendence. Kāpēc? Tāpēc, ka no 20. gadsimta paša sākuma Baltijas tautu vēsture kopā sakausēja:

- globālo vēsturi (Krievijas impērijas sabrukums Eiropas kontekstā),
- likteņu drāmas,
- nespēju pasargāt sevi no kara un citām vardarbības kataklizmām,
- sociālpsiholoģiju jaunu sociālu ideju iespaidā,
- racionāli nemotivētu, stihisku, zemapziņas diktētu izvēli.

Ir tādi vēstures lūzuma laiki, kad neviens nespēj rīkoties vienīgi saskaņā ar savu pārlicību.

Visvairāk informācijas par pētāmo tēmu es ieguvu, strādājot pie pilnmetrāžas dokumentālās filmas “Klucis. Nepareizais latvietis” [Krilovs 2008], kurā es sekoju šim ievērojamam, ekstraordināram māksliniekam, latvietim, kurš pasaules mākslā figurē kā krievu avangarda pārstāvis, pionieris un nepārspēts izcilnieks fotomontāžas un plakāta mākslā un **viens no spēcīgākajiem boļševiku politiskās agitācijas mākslas pārstāvjiem**. Izklāstot Kluča biogrāfiju, nevar piemirst, ka ne jau viņš

vienīgais no latviešu māksliniekiem Pirmā pasaules kara un boļševiku revolūcijas perturbāciju lavīnā nonāca Krievijas radītajā pilnīgi jaunas formācijas valstī, kur sākās cita pašizteiksme, pilnīgi jauna māksla. Revolūcijas māksla. Sekojot Gustava Kluča piezīmēm, vēstuļu citātiem un dažiem publicētiem rakstiem ar jaunās mākslas manifestācijas izteikumiem, var saprast, ka Gustavs Klucis līdz ar citiem latviešu māksliniekiem, 20. gadu sākumā bija vienkārši latviešu strēlnieku bataljonu kareivji, kas dedzīgi pievērsās revolūcijas mākslai.

Krievu kultūras pētnieks, rakstnieks Solomons Volkovs teicis: “Boļševiku attieksme pret kultūru bija samērā miglaina: tai (kultūrai) vajadzēja būt proletāriskai un visas tautas saprastai [Волков 2008:71]. Tieši krievu avangardisti sajuta radušos iespēju veidot atklātu un aktīvu sadarbību ar jauno varu [ibid].

Dimitrijs Sarabjanovs raksturo avangarda mākslas pazīmes: 1) obligāta radoša jaunatklāsme; 2) pastāvīga atjaunotne un šādas atjaunotnes programmatiska ideja; 3) izpausmes pārņemšana dažādās sfērās; 4) teorētiskie meklējumi; 5) publiskās akcijas, prezentācija visplašākai publikai; 6) mākslinieka personas karnevalizēšana; 7) radošā procesa atsauksme uz tradīcijām; 8) kreativitāte, kas rada jaunu realitāti [Сарабьянов 1998].

Avangardistus (futūristus, konstruktīvistus, *kreisos* utt.) ar boļševiku politisko varu apvienoja noliegumu manifestācija: “Nost ar...!” Un katrs papildināja šo saukli ar sev nevēlamo pirmsrevolūcijas parādību definējumu. Vladimirs Tatļins rakstīja uz sienām *ВХУТЕМАС*⁷² telpās: “*Kam mums anatomija, kam mums perspektīva?*”, Kazimirs Maļevičs: “*Vecās mākslas atcelšana lai ir iezīmēta mūsu plaukstās! Sadedzināsim Rafaēlu!*” [Волков 2008:73]. Arī latvietis Gustavs Klucis nestāv malā: “Lielais teātris jāsaspridzina ar dinamītu!” [Gustava Kluča piezīmes, materiāli filmai: sk. Krilovs 2008]. Par pirmo un galveno darbnīcas uzdevumu tiek pasludināta nepieciešamība atsaukties uz visiem revolūcijas izvirzītajiem izaicinājumiem. Darbnīcai bija jākļūst par radoši revolucionārās komunistiskās domas ruporu.

Gustavs Klucis jaunās mākslas praktiskajā dzīvē Maskavā iesaistījās strauji, viņš iesāka kā *ВХУТЕМАС* students, bet drīz kļuva par pedagogu, teorētiķi, reorganizētāju. Kluča paraksts ir zem *ВХУТЕМАС* reorganizācijas plāna. Tekstā teikts: “...pēc vairākiem gadiem uz pašreizējā *ВХУТЕМАС* drupām izveidosies trīs galvenās fakultātes: no Revolūcijas darbnīcas izaugs Aģitācijas (mākslas) fakultāte, kura iesūks sevī pašreizējās Glezniecības un Tēlniecības fakultātes, un vēl būs Arhitektūras fakultāte un Industriālā fakultāte, kuras apvienos visas ar ražošanu saistītās fakultātes” [Senkins, Klucis 1924:64].

⁷² *ВХУТЕМАС* (Высшие художественно-технические мастерские) Augstākās mākslinieciski tehniskās darbnīcas, augstākā izglītības iestāde Maskavā, dibināta 1920. gadā.

Pētot Gustava Kluča un, protams, arī citu latviešu mākslinieku radošo ienākšanu padomju Krievijas mākslā, rodas dabisks jautājums: “Bet ko tad vara?” Vai un cik vara bija ieinteresēta šādā mākslas virzienu attīstībā?

Varētu uzskaitīt garu garo sarakstu par 20.–30. gadu Padomju Savienības reprezentāciju pasaules izstādēs, skatuvēs, grāmatu tirgos, filmu zālēs, viesizrādēs un publiskās uzstāšanās. Un arī daudziem Rietumu intelektuāļiem un māksliniekiem Padomju valsts dibināšana un eksistence, par spīti politiskai izolācijai, un īpaši – šīs valsts artistiskā reprezentēšanās – bija, mūsdienu leksikā runājot, *realitātes šovs*, kas vilināja to redzēt savām acīm, baudīt, teoretizēt. Padomju jaunā māksla radīja pozitīvu valsts tēlu desmit reižu iedarbīgāk par visu padomju diplomātu un varas pārstāvju veikumu.

Savukārt *pašu mājās* kreiso virzienu mākslinieki nebūt nebaudīja sapratni un entuziasmu no politvaras pilāriem. Nekur nav norādes, ka Ļeņins un citi vadoņi emocionāli atsauktos uz ielu mākslas performancēm, atrakcijām, avangarda teātri, Melno kvadrātu vai trokšņu simfonijām. Kā Ļeņins izteicās, “mums vissvarīgākā māksla ir kinomāksla”. Tam ir daudz izskaidrojumu, bet visticamākais –, ka kino bija vislabākais analfabētu ietekmēšanas līdzeklis.

No padomju laika filmām un literatūras vai vienīgā atsauce par Ļeņina citu mākslas jomu uztveri ir bezgalīgi apzelētā Ludviga van Bēthovena “Apassionātas” klausīšanās. Ir zināms fakts, ka Ļeņins nikni apsaucis Lunačarski, ka tas pieļāvis nepamatoti lielu tirāžu Majakovska poēmai “150 000 000”. Un tas ir Ļeņins, kuru Majakovskis cēla uz pjedestāla! Solomons Volkovs atzīmē, ka jaunās boļševiku valsts kultūras un mākslas apustulis Lunačarskis vēl pirms revolūcijas izteicies par Vasilija Kandinska mākslu, ka “mākslinieks acīmredzot atrodas galējā psihiskā sabrukuma stāvoklī” [Волков 2008:73–83].

Revolūcija izspēlēja dīvainu un patiesībā likumsakarīgu virāžu; nabadzības, sociālu kataklizmu un varas anēmijas pārņemtajā valstī krievu avangarda mākslinieki, līdzīgi kā boļševiki, ņēma varu. Tie, kas bija principiāli nesamierināmi ar vardarbību, cīņā ar varu noasiņoja, izdzīvojušos izmeta emigrācijā, padomju cietumos un lēģeros [Волков 2008:85–93]. Jau no 1918. gada padomju vara veidoja represīvu sistēmu, kurā represējamais izejmateriāls bija *citādi domājošie*. *Kas nav ar mums, tas ir pret mums!* Un taisnības labad jāpiezīmē, ka arī šajā represīvās varas tehnoloģijas izveidošanā piedalījās latviešu sarkano strēlnieku aktivisti, latvieši palīdzēja radīt arī sodu sistēmu un lēģerus: Eduards Bērziņš (1894–1938), padomju militārais un saimnieciskais darbinieks, lēģeru pirmais priekšnieks; Jēkabs Peterss (1886–1938), viens no Viskrievijas Ārkārtas komisijas (VĀK) izveidotājiem un vadītājiem; Pēteris Stučka (1865–1932), jurists un politiķis, PSRS Augstākās tiesas priekšsēdētājs, u. c.

Lūk, šādā mikroklimatā, šādā mākslas nojausmu kondīcijā ieplūda latviešu mākslinieki, kuri galvenokārt kā sabrukušās impērijas un dzimstošās revolūcijas valsts karavīri – leģionāri bija apstājušies likteņkara *dragreisā*.

Latviešu strēlnieka stāsts Nr. 1

Jāzeps Grosvalds – Konrādam Ubānam Petrogradā, 1917. gada 8. martā:

Mīlais draugs, nu jūs būsiet lasījuši avīzēs par mūsu lielo revolūciju. Uz Ziemas pils plivinās sarkans karogs, parīt glabās visus revolūcijā kritušos uz Ziemas pils laukuma, pie Aņičkova pūlis stiepj ārā troņus, ērgļus utt. Un dedzina jeb met Fontankā, un pilsēta tikai palēnām atkal pieņem parasto izskatu. Bij uztraucošas stundas, kad mums pretim pāri (Gorohovaja–Zagorodn.) dedzināja “učastoku” nost, uz kancelejas papīra sārtā svilināja pristava liķi, un ap 12.00 naktī piebrauca divi gruzoviki, kuros zaldātu štiku kamolā vīri ar lieliem sarkaniem karogiem pasludināja brīvību... Sevišķi jauki bij revolūcijas zaldāti ar lielām sarkanām lentēm ap pagonām un piedurknēm, patronu jostu vietā vienkārši aptina baltās ložmetēju lentes ar simtiem patronu...

...kā tas viss beigsies, nezinām. Varbūt ļoti labi, varbūt ļoti slikti... šodien jau iet tramvaji... [Nodieva 2004:154].

Jāzeps Grosvalds Parīzē 1917. gada 3. novembrī:

Ja pēc revolūcijas boļševistiskā propaganda guva zināmu atbalstu latviešu pulkos, tad tieši šeit meklējams arī atbalsta īstais iemesls – to veicināja neizmērojama vilšanās lielo cīņu gaitā [Nodieva 2004:164].

Latviešu strēlnieka stāsts Nr. 2

Jukums Vācietis raksturo latviešu strēlnieku pašorganizēšanos (*Iskosol* Valkas grupējums): “*Vara bija koncentrēta Armijas Izpildu komitejas rokās. Visa operācija bija dibināta pa lielākaļ daļai uz psiholoģiskiem pamatiem, kuriem revolūcija atklāj nepārrēdzamu apvārsni. Svārstīgais garstāvoklis masā, nespēja orientēties tai lielā notikumam un sarežģītu apstākļu daudzumā, kuru revolūcija ik stundu papildināja, – viss tas deva asprātībai un drošsirdībai nepārspējamu iespēju valdīt pār tradicionālās dzīves kustību. Revolucionāru masu pēc patikas var piedabūt atzīt melnu par baltu, katrā konkrētā gadījumā viss atkarājas no masas garstāvokļa un stāvokļa iespaidā uz masu. Tiem vadoņiem, kuri prot šos divus faktoros, tiem masa paklausa un padodas. Starptautiskā karā pa priekšu dzird tehniku un ieročus: gaisā aeroplāna dūksanu, pēc tam lielgabalu kauksanu, – un tad tikai, pēdējā momentā, redz pretinieks pretinieku. Revolucionāros karos pavisam otrādi: pa priekšu iet aģitācija, sarunas, vārdus sakot, tas, ko krievi saprot zem nosaukuma galdježs: rezultātā nāk domu svārstīšanās un orientācijas pārmaiņas: ar ieročiem apgāzt atliek to, kas vēl paliek uzticams tradīcijai vai arī aizsargā savas reālās intereses” [Vācietis 1989].*

Gribētos šajos autentiskajos tekstos izcelt Jukuma Vācieša lietoto krievu žargonvārdu *galdjež*. Milēnbaha latviešu valodas skaidrojošās vārdnīcas atbilstošākais tulkojums būtu *blaurība*. Un ar šo prasto vārdu manā referātā ienāk tas trešais, kurš, saskaņā ar Blaumaņa noveles nosaukumu “Dancis pa trim”, iztraucē mākslas un varas šķietami saskanīgo kurtuāzo romānu. Personāžs, kas manā skatījumā, daudz ko saliek pa vietām.

Tarakāns nekurn!

Mana pievēršanās teātrim arī notika lūzuma laikā, Latvijas trešās Atmodas periodā, kolorītā Latvijas austrumu pilsētā Daugavpilī. Intuīcijas vadīti, 1993. gadā t. s. Daugavpils teātra aktieru kursa diplomdarbam izvēlējamies Fjodora Dostojevskas romānu “Velni”. Mēs apzinājāmies, ka iestudējam tikko sabrukušā padomju sociālistiskā režīma absurda un antihumānisma peregājumu, ko 19. gadsimta krievu literatūras klasiķis ierakstīja savā nežēlīgi pravietiskajā romānā.

Viena no smieklīgākajām ainām izrādē bija atvaļinātā kapteiņa Ļebjadkina (Vigo Roga) atzišanās mīlestībā Ļizai, lasot dzejoli “Tarakāns”: “Жил на свете таракан, / Таракан от детства, / И потом попал в стакан, / Полный мухоедства”⁷³ [Достоевский 1873:34].

Ļebjadkins bija ambiciozs un mazizglītots alkoholiķis, kurš savas vienkāršās, seklās emocijas centās ietvert diletantiskās, bet spontānās dzejas vārsnās. Klausoties seksuālās dziņas pārņemtā Tarakāna gaitās, bija jāsmejas gan par absurdo poētiku, neiespējamo formas disharmoniju, gan par ambiciozā dzejnieka nerēķināšanos ne ar kādiem poētikas likumiem. Un bija bail, – jā, no kā bail?

Dostojevskas “Velni”, to ciešais sakars ar sociālistisko ideju atmaskošānu ilgi pirms sociālistiskās revolūcijas manifestācijas 20. gadsimta sākumā radīja jautājumu par ētisko ideālu destrukcijas iespējamām sekām. “Ja Dieva nav, tātad viss ir atļauts?”

Tāpēc nepārsteidz Osipa Mandelštama dzejoļa rindas, kurās dzejnieka laikabiedri saskatīja Staļina portretu un kuras, protams, paātrināja Mandelštama iznīcināšanu VDK moku katlos: “Его толстые пальцы, как черви жирны.(..) / Тараканы смеются глазища”⁷⁴ [Мандельштам 1933].

Kādu dienu, darbā pie filmas par Kluci, es uzdūros Benedikta Sarnova grāmatai “Zoščenko” ar apakšvirsrakstu “Kapteiņa Ļebjadkina parādīšanās”. Ar drosmīgu vērienu Sarnovs pēta šā, kā Zoščenko pats sevi nosauca, proletariāta rakstnieka prozas struktūru un leksiku. Stilizējot valodu, feļetoniski lakoniski tēlojot

⁷³ *Bij’ reiz tarakāniņš mazs, Auga lielāks, auga... Nokļuva reiz glāzē tas, Mušbarības traukā...* Autora parindenis.

⁷⁴ *Kā trekni tārpi ir viņa tuklie pirksti, / ģirdzīgās tarakānācis.* Autora parindenis.

personāžu un vidi, rakstnieks pamazām izveido proletāriskās mākslas genotipu. Šajā genotipā arī Ļebjadkins ieņem īsteno vietu. Sarnovs raksturo Zoščenko kā vienu no krievu rakstniekiem, kuri attēloja cilvēkus, kas realitāti uztver nevis ar prātu, bet ar nopērto pakaļu [Сарнов 2005].

Tātad Mākslas un Varas saskaņā iejaucas arī trešais spēks – mazizglītotas, banālas un absolūti neradošas *kukaiņapziņas* jēlā, banālā pasaules uztvere, ko var dēvēt arī par *lebjadkina poēziju*.

Tā ir tikai šķietami *divaina metamorfoze* no 20. gadu avangarda, konstruktīvisma, biomehānikas, “kinopravdas” un citiem revolucionāriem mākslas manifestiem līdz sociālistiskā reālisma definējumam 1934. gadā. Sociālistiskais reālisms pēc būtības ir kapteiņa Lebjadkina apoteoze.

Aleksandra Bloka pravietiskajā poēmas “Divpadsmit” finālā zem asiņainā karoga pa Pēterburgas ielām klīst “в белом венчике из роз / Иисус Христос”⁷⁵ [Блок 1918]. Tas Kristus vainadziņš ir simbolisks kreisās mākslas nākotnes bezcerīguma žests.

Pēc miera līguma ar Latvijas Republiku jaunā padomju valdība mainīja attieksmi pret *sarkanajiem* latviešu strēlniekiem, kuri bija vairākkārt glābuši boļševikus praktiski neglābjamās politiskās kataklizmās. 1920. gadā latviešu strēlnieki ieņēma Krimu, kaujās krita astoņi no katriem desmit strēlniekiem... Pēc šīs izmisīgās Dienvidu frontes likvidēšanas, Trockis latviešu strēlnieku pulkus izformēja.

Latviešiem palika sabiedriskās organizācijas, avīzes, amati padomju varas administrācijā, teātris “Skatuve”, darbnīcas un ražotnes. Latviešu strēlniekus padomju vara atkal *sapulcināja* 1937. un 1938. gadā, lai apšautu Butovas poligonā pie Maskavas.

Izmantotie avoti un literatūra

Krilovs, Pēteris. *Klucis. Nepareizais latvietis*. Dokumentāla filma (režisors Pēteris Krilovs). Latvija. Vides filmu studija, 2008.

[ltv.lsm.lv] Pieejams: <http://ltv.lsm.lv/lv/raksts/18.01.2015-nacionalie-dargumi.-100-g-kulturas.-gustavs-klucis.id42442/> [skatīts 29.07.2015.]

Достоевский, Федор. *Бесы*. СПб, 1873. Pieejams: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/besy.txt&page=34> [skatīts 29.07.2015.]

Мандельштам, Осип. *Мы живем, под собою не чуя страны*, 1933. Pieejams: http://rvb.ru/mandelstam/dvuhtomnik/01text/vol_1/01versus/0208.htm [skatīts 29.07.2015.]

Блок, Александр. *Двенадцать*, 1918. Pieejams: <http://www.stihi-rus.ru/1/Blok/34.htm> [skatīts 29.07.2015.]

⁷⁵ *Rožu vainadziņā Kristus*. Autora parindenis.

- Nodieva, Aija (sast.). *Laikmeta vēstules. Latviešu jauno mākslinieku sarakste 1914–1920*. Rīga: Valters un Rapa, 2004.
- Seņkins, Sergejs, Klucis, Gustavs. Revolūcijas darbnīca. *Gustavs Klucis. Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcijas zinātniskais katalogs*. LNMM, 2014.
- Vācietis, Jukums. *Latviešu strēlnieku vēsturiskā nozīme*. Rīga: Avots, 1989.
- Волков, Соломон. *История русской культуры XX века*. Москва: Эксмо, 2008.
- Сарабьянов, Дмитрий. *Русская живопись. Пробуждение памяти. Авангард и традиция*. Москва: Искусствознание, 1998. С. 432 .
- Сарнов, Бенедикт. *Случай Зощенко*. Москва: Эксмо, 2005.

LATVIAN LEFTIST ARTISTS, MANIFESTATIONS OF BOLSHEVISM AND LEBYADKIN'S POETICS

Abstract

The author of the article draws from his research conclusions made while directing the documentary “Gustavs Klucis. The Deconstruction of an Artist” about the world-famous avant-garde artist Gustavs Klucis (1895–1938).

The contribution examines the chivalric relationship of the artists with the Bolshevik rule over the period from the October Revolution until World War II, from the first revolutionary art education establishments, production units, and exhibitions to detention camps and execution firing ranges. The main research question, “Is the Bolshevik revolution related to the art of avant-garde and constructivism?” The contribution offers a new version about whether and how the conception of new art supported the conception of a radically anti-human political system. The Russian 1917 Bolshevik revolution formed a strange but also natural alliance with art, resulting in the Russian avant-garde artists *taking power*. If we talk about the way how Latvian artists moved into the area of leftist ideas, it is more likely to be fate than their art or a philosophical trend. However, a third party intruded into this chivalric romance of art and power. The third party was an undereducated and non-creative perception of the world, called *cockroach consciousness*, which is best represented by Lebyadkin in Fyodor Dostoyevsky’s (Фёдор Достоевский) brilliant novel “Demons” (“Бесы”), which predicts the revolution.

The author of this contribution takes a closer look at the role of Latvian artists in creating the attractive features of the Bolshevik revolution and shaping a framework for the repressive system.

Keywords: *artist and power, Latvian leftist artists, manifestations of Bolshevism, Lebyadkin’s politics.*

Stella Pelše, Dr.art., Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts

PROLETĀRISKĀS MĀKSLAS APRISES STARPKARU POSMA LATVIJAS KREISAJĀ PERIODIKĀ

2014. gadā izdevniecība “Neputns” laida klajā amerikāņu bibliofila Džeimsa Hovarda Freizera pētījumu [Fraser 2014], kurā pirmoreiz apkopots un analizēts Latvijā izdoto grāmatu un žurnālu vāku dizaina materiāls, atklājot pārsteidzoši avangardiskus risinājumus tieši kreisās izdevējdarbības laukā [Pelše 2014]. Tas mudināja detalizētāk ieskatīties dažos izdevumos arī no mākslas interpretāciju viedokļa. Lai arī padomju periodam, kopš kura beigām jau izaugusi vesela paudze, tiek pievērsta arvien lielāka pētnieku uzmanība, savulaik sociālisma ideologu izceltie starpkaru posma fenomeni ilgstoši nešķīta īpašas intereses vērti. Tomēr to pārlūkojums var atklāt savulaik nepamanītas nianšes. Bieži vien īslaicīgie periodiskie izdevumi, kuru veidotāju ideoloģiskais patoss nav noslēpjams (“Kreisā Fronte”, “Trauksme”, “Signāls”, “Domas” un citi), centās slavināt un izplatīt pasaulē progresīvāko iekārtu, lielākoties pievēršoties literatūrai, bet zināma daļa publikāciju analizēja arī vizuālo mākslu. Izņēmums varētu būt tēlnieku Kārļa Zāles un Arnolda Dzirkala Berlīnē izdotā žurnāla **“Laikmets”** (1923) četri numuri (1. att.), kuru tapšana jau aplūkota [Brasliņa 2012]; tajos galvenā vērība veltīta



1. attēls.

vizuālajai mākslai, pārpublicējot arī apceres par literatūru un kino. Tomēr tas noteikti nav uzskatāms par izteikti kreisu izdevumu; lai gan autori iestājās par jaunu, aktīvu, modernu mākslu, oponentojot iesīkstējušām buržuāziskām (galvenokārt akadēmiski reālistiskām) krievu un vācu tradīcijām, viņi tomēr nemēģināja to pasludināt vienīgi vai galvenokārt par strādnieku šķiras izpaušmi vai īpašumu. Katrā ziņā “Laikmets” ieraksta Latviju starptautisko avangarda žurnālu kartē; daži latvieši publicējās arī citos izdevumos, piemēram, lietuviešu dzejnieka Joza Tisļavas (*Juozas Tysliava*) veidotajā un salīdzinoši nesen jaunatklātajā žurnālā “MUBA” [Ładnowska 2001], par ko savukārt vietējā periodikā bija lasāma mērena kritika: “Šis žurnāls neturas tieši dzīves pamatos, tāpēc viņš tos arī nepārkārtos”, tomēr tas ir interesants “kā internacionāls mākslinieku sadarbības veids” [P. Ķ. 1928:30]. Savukārt pie “Laikmeta” daļēji kreisajiem manifestiem varētu pieskaitīt rakstnieka **Andreja Kurcija** (1884–1959) jau izvērtēto aktīvisma koncepciju [Pelše 2003], kuru viņš izveidoja, 20. gadu sākumā studējot avangarda *kausējamajā katlā* Berlīnē. Aktīvisms pirmoreiz ieguva tribīni tieši žurnālā “Laikmets”, bet vēlāk tika arī popularizēts atsevišķā grāmatiņā [Kurcijs 1923a] un citos žurnālos. Kurcijs apgalvoja: “Aktīvisms bēg no arheoloģijas un pakaļdarinājuma. Tāpēc lai nemēģina aktīvismu atdarināt. Tas neizdosies: aktīvisms ir sociālas gribas nests, nav māksliskas darbības maniere (jūksme), nav pat skola, bet jauna pasaules iekšējās nepieciešamības izpratne, jauns mākslas kultūras laikmets. Pēc impresionistu analīzes tagad kļūst iespējama aktīvā sintēze” [Kurcijs 1923b]. Kurcija piesauktā sociālā griba un pievēršanās tagadnei, lai arī ar kreisu pieskaņu, tomēr neļauj runāt par specifiski proletārisku mākslu; turpat viņš citē arī franču pūrista Amedē Ozanfāna domas par jaunu formu sasniegumiem kā cilvēka gara ierosmes kāpinājumu. Savukārt naturālisma objektivisma un ekspresionisma subjektivisma sintēze aktīvismā liecina gan par autora filozofiskajām interesēm, gan pieslēgšanos lokālajā mākslas pasaulē svarīgai tēmai jau kopš mākslinieka Teodora Ūdera *reālā simbolisma* pasludināšanas vēl 20. gadsimta sākumā; sintēze kā jaunās latviešu mākslas tapšanas orientieris tiek īpaši akcentēta klasiskā modernisma iedibinātāju Jāzepa Grosvalda un Jēkaba Kazaka teorētiskajās atziņās.

Dažādo žurnālu pozīcijas kreisuma ietvaros varēja būt visai atšķirīgas un dažkārt arī savstarpēji naidīgas, jo mērenāki, sociāldemokrātiski orientēti izdevumi radikālākiem komunistiem nešķīta pietiekami revolucionāri. Žurnāls “**Domas**” (2. att.) iznāca jau pirms Pirmā pasaules kara (1912–1915), tika atjaunots (1924–1934), un kopumā pieskaitāms ilgmūžīgākajiem izdevumiem. Tas bija sociāldemokrātiski orientēts un ticās pēc izsmalcinātāka kultūras žurnāla statusa. Līdz ar to arī publicētie raksti bija krietni izvērstāki, un to autori iedziļinājās tēmās ar lielāku nopietnību. Tā Kurcijs 1924. gadā žurnālā “Domas” piedāvāja iestrādes jau vēlāk publicētajai apcerei “Par mākslu” [Kurcijs 1932]. Atšķirībā no “Aktīvās māks-



2. attēls.

slas”, šeit uzmanība vairāk pievērsta vispārīgiem estētiskiem jautājumiem un literatūrzinātniskiem aspektiem. Kritizējot priekšstatu par mākslu kā baudu un izpriecu, Kurcijs min arī Latvijā populāro vācu teorētiķi, abstrakcijas un iejūtas nošķirēju Vilhelmu Voringeru, no kura idejām izriet, ka “tagadnes neklasiskā māksla prasa citu estētiku” [Kurcijs 1924:236], savukārt Ēģiptes divdimensionālā glezniecība esot pamatota spēcīgā dziņā pēc atziņas skaidrības un māksliskas pārskatāmības, kas “nebaidās iespaidot, runājot Bodlēra vārdiem, dabu, lai izveidotu mākslas darbu un sasniegtu savus nolūkus, kā vēlāk to nebaidījās darīt, piem., gotika” [Kurcijs 1924:237]. Cita starpā apcerējis tikai relatīvo atšķirību starp mākslas un zinātnes lauciņiem un mākslu kā *īpatnēju atziņas veidu*, autors uzsver, ka nav un nevar būt mūžīgu un nemainīgu estētikas kategoriju un izteiksmes līdzekļu, jo tie vienmēr jāizkopj un jāveido uz jaunu pilnību un tagadnību. Katrā ziņā Kurcija tekstos neatrast pamatojumu tradicionālam reālismam kā optimālākajam aktīvā satura paudējam.

Turpat vairākos turpinājumos bija lasāms arī folklorista un literatūrzinātnieka, 20. gados marksisma adepta **Pētera Birkerta** (1881–1956) plašais opuss “Daiļradīšanas zocioloģija”. Kopumā Birkerts pārstāv visai tradicionālu viedokli par mākslu kā ekspresijas un komunikācijas veidu, proti, mākslinieka pārdzīvojumi, ietērti noteiktās estētiskās formās, ierosina analogiskus pārdzīvojumus citos cilvēkos, atgādinot 20. gs. sākuma Latvijā populāro krievu rakstnieka Ļeva Tolstoja koncepciju no sacerējuma “Kas ir māksla” [Толстой 1985:168]. Tomēr “Domās” publicētajā apcerē nepārprotami akcentēts tieši marksisms: “Šo rindiņu autora domas ir, ka zocioloģijā un zociālās zinātnēs vispār ir jāvalda marksisma viedoklim” [Birkerts 1924a:241]. Turpat gan atzīts, ka Markss nemaz neesot spējīgs izstrādāt savu pasaules uzskata sistēmu, tāpēc pētniekiem šie marksisma pamatprincipi jāizloba no Marksa un Engelsa darbiem. Tas arī mēģināts darīt, izvirzot virkni tēzu –

marksisms noliedz visa pārdabiskā esamību, kā vienīgā esamība atzīstama tikai dabas parādības, un daba esot arī cilvēka gars jeb psihe; citējot Frīdrihu Engeltu, domāšana un apziņa ir “cilvēka smadzeņu produkti tāpat kā pats cilvēks ir dabas produkts, kas attīstījies zināmā apkārtņē un kopā ar to” [Birkerts 1924a:242–243]. Birkerts arī noraida pārmetumus, ka marksisms būtu novecojis, jo kā tad ar Platonu, Kantu u. c. vēl senākiem autoriem, kas taču tagadnes filozofus nodarbinot vēl joprojām? Tomēr dažas marksisma tēzes tiešām atzītas par novecojušām, piemēram, doma, ka mākslinieks esot tikai sava laika produkts un spogulis. Esot jāiet tālāk un “...jāpierāda un jāparāda, kā sabiedrības sociālā psihe tiek vispirms mākslinieka psihes un pēc tam paša mākslas darba sastāvdaļa” [Birkerts 1924b:332]. Turpmāk, bagātīgi citējot dažādas savā laikā aktuālas autoritātes, Birkerts nonāk pie iedzīmības un audzināšanas strīda risinājuma galvenokārt par labu audzināšanai – neeksistējot abstrakts, dabisks cilvēks, tikai sabiedrīks un vēsturisks cilvēks, un tātad arī mākslinieks. Tas arī šodien nav uzskatāms par atrisinātu jautājumu, jo bez zināmām universālām konstantēm nekļūst skaidrs, kas ļauj saprast un apbrīnot citos sabiedrīkos un vēsturīkos apstākļos radītus mākslas darbus, vedinot arī pieņemt, ka dabiskais un sabiedrīkais elements ir vienas monētas neizbēgamās divas puses.

Savukārt žurnālā “**Trauksme**” (1928–1929) (3. att.) izceļas dzejnieka un literatūras kritiķa **Pētera Ķikuta** (1907–1943) izteikumi par konstruktīvismu, piemēram, “konstruktīvistiem tuvāks ekspresionistu dziļums nekā impresionistu paviršība un slidēšana pa dzīves virspusi. Tvert dzīvi un mākslu dziļāk, būtiskāk (ir) jaunās (konstruktīvās) mākslas uzdevums. Radīt konstruktīvi nozīmē arī radīt vienkārši. Jau no stilizācijas izriet vienkāršība, jo, sašaurinot izteiksmes līdzekļus, mēs panākam vienkāršāku izteiksmi un mākslas darbu. (..) Tikai skaidri pirmelementi var dot īstu konstrukciju. Tēlojošās mākslās šādi pirmelementi ir ģeo-



3. attēls.

metriskās figūras, turpretim vārda mākslā jeb literatūrā – atziņas, domas, kas audzējušas pašu vārdu kā artikulatīvo skaņu konstrukciju” [Ķikuts 1928:26]. Šāda nostādne visumā atbilst aptuvenajai konstruktīvisma nozīmei, kas cirkuļēja lielākajā daļā starpkaru posma lokālo tekstu par mākslu, izprotot konstruēšanu nevis kā derīgu lietu radīšanu pretstatā tēlotājai mākslai, bet kā plaši interpretējamu opozīciju reālistiskai dabas atdarināšanai. Uz mudinājumiem attēlot dzīvi atbildēts, ka mākslu nevajagot apgrūtināt ar viņai necienīgo dabas kopēšanas uzdevumu. Tālākās Ķikuta pārdomas par indivīda vietu, kas meklējama tikai saskaņā ar kolektīvu, aicinot atmest mizantropisko individuālismu, visnotaļ sasaucas ar Kurcija aktīvisma kolektīvo noti; vienlaikus Ķikuta nostāja atbilst kreiso ideju visai modernistiskai interpretācijai. Līdzīgas pārdomas Ķikuts puda arī citos izdevumos, piemēram, žurnālā “Domas”. “Trauksmes” radikālo pozīciju mākslas jautājumos apliecina arī kaismīgs, gandrīz futūristisks uzsaukums “Nost akadēmiju!”, apgalvojot, ka “neviens patiesi progresīvs mākslinieks un cilvēks akadēmiju neatzīst” [Nost akadēmiju! 1929:29].

Viens no salīdzinoši mērenākiem kreisajiem izdevumiem, kur parādījās mākslas teorijas virzienā orientēti raksti, bija žurnāls “**Signāls**” (1928–1930) (4. att.), kura veidotāji to pozicionēja kā sociāldemokrātisku studentu žurnālu un daļēji oficiālu Rīgas Tautas augstskolas izdevumu. Tam raksturīgs arī īpaši daudzveidīgs un atraktīvs vāku dizains, kura veidošanai bija piesaistīti vairāki mākslinieki (Alfrēds Rentovics, Elza Zandersone, Jānis Aizēns, Andrejs Grigelis), iekļaujot šo izdevumu, kā raksta Freizers, zināmā Eiropas avangarda *meinstrīmā* [Fraser 2014:135]. Marksistiski tendētajā izdevēju komandā ietilpa Kārlis Dēķens, Arvīds Grigulis, Fricis Rokpelnis un citi, bet mākslas jomā būtiskākais autors un arī redaktors bija **Voldemārs Branks** (1897–1973). Viņš bija sociāldemokrātiskās partijas biedrs, pēc profesijas zeltkalis, dārglietu vērtētājs un pulksteņmeistars,



4. attēls.

taču ar rakstnieka ambīcijām, publicējot dzejoļu krājumus un stāstus bērniem par piedzīvoto strēlnieku cīņās un sarkanajā armijā (1915–1919). Īpaši izvērstā Branka apcere publicēta “Signāla” 1929. gada 4. numurā [Branks 1929]. Atbildot uz jautājumu, kas ir māksla, Branks atsaucas uz tēliem, krāsām un skaņām, kas atstājot uz psihi estētiskus pārdzīvojumus, kārtējo reizi atgādinot populārās Ļeva Tolstoja nostādnes. Tikpat ierasta kopš iepriekšējā gadsimta ir arī tēze, ka “mākslas darbs stāv sakarā ar apkārtni, ar sabiedrību, ar darbu, ar šķiru un laikmetu” [Branks 1929:111]. Vēl skaidrāk Branka izmantotie avoti izpaužas nākamajā atbildē – uz jautājumu, kāds ir mākslas mērķis. “Viņas mērķis – izcelt priekšmeta pamata raksturu vai galveno īpašību, valdošo ideju, attēlot to visu spilgtāk, kā varētu parādīties tas dabas priekšstats, apkārtējā sabiedrībā vai dzīvē. (..) Lai to panāktu, māksla vēro atsevišķi daļu kopsakaru un atsevišķo daļu kopvērtību” [Branks 1929:112]. Tas ir tiešs franču autora, tā dēvētās kultūrvēsturiskās metodes pārstāvja Ipolita Tēna domu par mākslu pārstāsts [Tēns 1897:17–19], kuras tika tulkotas latviski 19. gadsimta beigās, kā arī pēc tam atzinīgi novērtētas un citētas daudzu autoru apcerēs visā 20. gadsimta pirmajā pusē. Branks kritizē *tīnās* mākslas ideju, mistiku un reliģiju mākslā, kā arī aicina noteikt šķiriskas mērauklas starp pieņemamo un nepieņemamo, uzskaitot dialektiskā materiālisma tēzes par dabu kā vienīgo realitāti, tās neatkarību no subjekta, kas pats esot dabas sastāvdaļa, ārējās pasaules pieredzi kā apziņas noteicēju un apziņu kā augsti attīstītu matēriju. Noslēgumā autors gan piebilst, ka no šiem *rāmjiem* neesot jābūvē romāni un jātaisa dzejas, jo zinātniskais pasaules uzskats esot tikai bāze, no kuras jāiziet mākslas darbam. Lasītājam gan tiek atstāta liela brīvība un vienlaikus neskaidrība, cik tālu no šīs bāzes drikstētu *iziet*. Jau konkrētāki priekšstati nepārprotamā reālisma gultnē parādās Branka recenzijā par Rīgas Tautas augstskolas zīmēšanas studijas izstādi: “Protams, ir nepieciešami studijas audzēkņos izveidot un nostiprināt formas un kompozīcijas veiklību. Bet ir no svara ne tikai tas, kā apstrādā mākslas darbu, bet arī ko apstrādā. Sevišķi tas jāievēro strādnieku mākslas studijai. Mēs neatšķiramies no pilsoniskās mākslas ar formu, bet gan ar saturu” [Branks 1930:235]. Nosodījis Vasilija Kandinska bezsižeta gleznas, kurās esot tikai līniju, kubu, trīsstūru un ovālu raibums, bet nekāda loģiskas sakarības nevarot izlobīt, viņš apgalvo: “Strādniecībai, topošai šķirai ir pretējas intereses un stāvoklis. Viņa prasa saprotamību, īstenību; viņa prasa ierosmi uz jauno dzīvi; cīņas spēku vecā, netaisnā noārdīšanai. Šīs prasības tiek vērstas arī pret mākslu” [Branks 1930:235].

Savukārt rakstnieka Linarda Laicena rediģētais žurnāls “**Kreisā Fronte**” (1928–1930) pieskaitāms radikālākajam, Latvijas komunistiskās partijas ietekmētajam spārnam, un savās lappusēs tas īpaši nikni vērsās pret mākslas dzīves institūcijām un līderiem, kas saistīti ar sociāldemokrātiem, kā arī recenzijās ironizēja par nožēlojami viduvējo vietējās mākslas ainu, kas tikai iztopot buržujskajai gaumei.

Vāku dizainu veidoja grafiķis Ernests Kālis (1904–1939), un Džeimss Freizers savā pētījumā visai ticami apgalvo, ka tā iedvesmas avots varējis būt krievu dzejnieka Vladimira Majakovska rediģētais konstruktīvistu žurnāls “Новый Леф” (1927–1928), kura dizains šķiet, iespaidoja arī radniecīga lietuviešu žurnāla “Trečias Frontas” veidotājus [Fraser 2014:125]. Bet kas tad būtu darāms un kādas pozitīvās vadlīnijas mākslā tiek piedāvātas? Viens aspekts ir noteiktu mākslas veidu izcēlums, kas kreisās ideoloģijas gaismā iegūst īpašu nozīmību. Pie šādām nozarēm pieder plakāts, kam literāts un kreisais aktīvists Emīls Sudmalis (1897–1964) veltījis veselu apceri. “Sabiedrība prasa tādas mākslas formas, kas būtu praktiski izmantojamas. (..) Plakāta formālais veidojums ir viens no mākslas ražošanas produktiem, kura nolūks atstāt uz skatītāju noteikta virziena iespaidu. Ja bildes līdz šim radīja, lai vispār tikai iejūtīnātu, tad plakāta apzināts nolūks ir ieraut skatītāju noteiktā pārlicībā, kurai jāizpaužas aktīvā gribas darbībā” [Sudmāls 1928:24–25]. Arī vienkāršā teksta plakātā jeb afišā esot no svara teksta kompozīcija, burtu forma un krāsa, bet parasti tās esot sadrukātas bez jēgas vai kancelejiskā kārtojumā. Kā pozitīvi piemēri atzīmēti Rīgas Arodbiedrību Centrālbiroja plakāti, kuros teksti kombinēti ar attiecīgām ģeometriskām figūrām – cilindri, kubu, trīsstūri, līniju, riņķi, kas liek domāt par moderno ģeometrizējošo formu derīgumu. Kā otrs pazīstamākais plakāta veids minēts zīmējums, kuru teksts tikai papildina. Cits aspekts: “Plakāta konstrukcijai jāatkarājas no tās apkārtnes, kurai viņš domāts. Plakāts laukos vai slēgtās telpās var būt arī mierīgi stāstošs, paskaidrojošs. Ielās tam jāizceļas skrejošu trokšņu, spilgtu krāsu ātru kustību drūzmā. Ar to visu jāsaņem un jāvērs uzmanību uz sevi. (..) Lai to panāktu, plakātā jākoncentrē izteiksmes asums, viņa būvei jābūt skaidrai kā pašam lozungam vai domai, ko plakāts izteic” [Sudmāls 1928:26].

Citā “Kreisās Frontes” materiālā, ierasti fokusējot uzmanību uz literatūru plašā apcerē “Lietišķā literatūra”, dzejnieks un kritiķis Emīls Fross (1904–1943) sāk ar nošķirumu starp tīro (to vislabāk pārstāvēt pilsoniskā koncertmūzika un molbertglezniecība) un lietišķo mākslu (pie pēdējās piederot “krēsli, tabakas dozes, reklāmas, naktspodī, saulesargi, pornogrāfiskas kartiņas” [Fross 1928:18]. Tomēr reizē šiem priekšmetiem jāvar arī izraisīt estētiskas jūtas. Bet ko ar tīrās un lietišķās mākslas jēdzieniem iesākt proletariātam, kam jāveido sava kultūra un māksla? “Tīrā māksla, kas bezmērķīga – mums nepieņemama” [Fross 1928:18], tās vietā esot jāliek idejiska un sabiedrībai vajadzīga māksla, bet lietišķajā mākslā jāiznīdē princips “reāli vajadzīgai lietai estētisko nozīmību piedot appušķošanas kārtībā” [Fross 1928:18].

Savukārt materiālā ar nosaukumu “Fotogrāfija kreisās kultūras darbā” apgalvots: “Glezniecība, lai kā viņa necinītos un necenstos iziet jaunos ceļos un virzienos, tagad vairs tādā veidā kā līdz šim – kā zalonu bilžu meistarība – nevar

tikt vairs uz ceļa un, kā redzams, arī netiks. (..) Uzvarā augšupejošam proletariātam arī vairs zalonu glezniecība gan nekad nebūs vajadzīga. Tam ir citas prasības. Viņš aug tehnikas laikā, un viņš pats ir šās tehnikas pamatizvedējs. (..) Kultūra veidojas uz citiem ceļiem, citas metodes tiek pielietotas dzīves daudzveidības izteikšanai” [L. L. 1928:37]. Pavisam tiešas analogijas vērojamas, piemēram, ar krievu avangarda rakstnieka un kritiķa Osipa Brika izteikumiem: “Stājglezna ne tikai nav vajadzīga mūsdienu mākslinieciskajai kultūrai, bet ir viena no tās attīstības lielākajām bremsēm” [Брик 1924:27]. Aprakstot fotoaparāta uzvaras gājienu, konstatēts, ka fotogrāfijā līdz šim esot valdījusi buržujiskā ideoloģija un mietpilsoniskā salkanība, bet *kreisfrontiniekiem* jāaizmirst profesionālie fotogrāfi ar saviem ateljē – viņu darbavieta ir darba dzīve un darba momenti. Vienlaikus “kreisfrontinieka fotodarbinieka uzņēmumos ietilpst visi kultūras sasniegumi, viņš neatsacīsies arī no dabas, no visa, kas virs zemes un kas ar zemes dzīvi sakarā. Bet – pieeja, bet uztvere tam būs un ir pavisam cita. Ja tagad viss tiek uzņemts, tā sakot, no viena punkta – no priekšas ar pozu, tad tas nozīmē, ka viss galvenais un vajadzīgais paliek neuzņemts” [L.L.1928:38]. Rakstu papildina citāts no krievu konstruktīvisma korifeja Aleksandra Rodčenko izteikumiem: “Lai cilvēku iemācītu redzēt no dažādiem punktiem, vajaga fotografēt ikdienišķos, tam labi pazīstamos priekšmetus no pavisam neparastiem punktiem un negaidītos stāvokļos, bet nepazīstamus priekšmetus vajaga uzņemt no dažādām pusēm, lai iegūtu pilnīgu priekšstatu.” [L.L.1928:39]. Iespējams secināt, ka tieši “Kreisajā Frontē” paustās idejas visvairāk tuvinās krievu konstruktīvistu aicinājumiem atteikties no novecojušās tēlotājas mākslas un veltīt visus spēkus tikai derīgu lietu ražošanai; radniecīgs ir arī akcents uz plakāta un fotogrāfijas nozīmību.

Nelielais ieskats, kas neaptver ne visus periodiskos izdevumus, ne arī autorus, apliecina Latvijas starpkaru proletāriskās mākslas *modernistisku, reālistisku* un *utilitāru* versiju koeksistenci, atbalsojot Eiropas un Krievijas mākslas dzīves procesus, kuros *atgriešanās pie kārtības* nozīmēja, no vienas puses, mimētisko tradīciju rehabilitāciju, no otras – ideoloģiski motivētu avangarda diskreditēšanu stājmākslas saprotamības vārdā.

Ar autoritārisma iedibināšanu 1934. gadā un sekojošu kultūras dzīves centralizāciju un latviskošanu noslēdzās arī kreiso žurnālu ēra Latvijā, atstājot bagātīgu publikāciju klāstu, kas atspoguļo sava laika pretrunīgos centienus iezīmēt progresīvākas mākslas aprises.

Izmantotie avoti un literatūra

- Brasliņa, Aija. Latvian Modernists in Berlin in the 1920s: Impulses and Resonance. *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts*, Nr. 12 (3), 2012. Pp. 296–303.
- Birkerts, Pēteris. (1924a) Daiļradišanas zocioloģija. *Domas*, Nr. 8, 1924. 240.–246. lpp.
- Birkerts, Pēteris. (1924b) Daiļradišanas zocioloģija. *Domas*, Nr. 9, 1924. 329.–333. lpp.
- Branks, Voldemārs. Domas par strādnieku mākslas pamata jautājumiem. *Signāls*, Nr. 4, 1929. 111.–114. lpp.
- Branks, Voldemārs. TA zīmēšanas studijas izstāde. *Signāls*, Nr. 6, 1930. 234.–238. lpp.
- Fraser, James Howard. *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: a Rediscovery*. Rīga: Neputns, 2014.
- Fross, Emīls. Lietišķā literatūra. *Kreisā Fronte*, Nr. 3, 1928. 17.–26. lpp.
- Kurcijs, Andrejs. (1923a) *Aktīvā māksla*. Potsdama: Laikmets, 1923.
- Kurcijs, Andrejs. (1923b) Aktīvisms. *Laikmets*, Nr. 1, 1923. 22. lpp.
- Kurcijs, Andrejs. *Par mākslu*. Rīga: Laikmeta izdevums, 1932.
- Kurcijs, Andrejs. Par mākslu. I. Estētiskā atziņa. *Domas*, Nr. 8, 1924. 236.–239. lpp.
- Ķikuts, Pēteris. Konstruktīvā radišana. *Trauksme*, Nr. 1, 1928. 24.–27. lpp.
- L. L. Fotogrāfija kreisās kultūras darbā. *Kreisā Fronte*, Nr. 6, 1928. 37.–39. lpp.
- Ładnawska, Janina. The MUBA and the L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna... Avant-Guard Without Borders, pp. 21–27. In: *Civinskienė, K. (ed.). The International Conference "Mutations". Dedicated to Antanas Samuolis*. Kaunas: M. K. Čiurlionis National Museum of Art, 2001.
- Nost akadēmiju! *Trauksme*, Nr. 4, 1929. 29. lpp.
- Pelše, Stella. Andreja Kurcija Aktīvā māksla. No: *Ābele, K. (sast.) Latvijas māksla tuvpilānos*. Rīga: Neputns, 2003. 96.–104. lpp.
- Pelše, Stella. Grāmatniecība un vāku dizains. *Mākslas Vēsture un Teorija*, Nr. 17, 2014. 63.–64. lpp.
- P. Ķ. [Ķikuts, Pēteris?] Kas ir Muba? *Trauksme*, Nr. 2, 1928. 29.–30. lpp.
- Sudmāls, E[mīls]. Plakāts. *Kreisā Fronte*, Nr. 1, 1928. 24.–26. lpp.
- [Tēns, Ipolits 1897] *Tēna domas par mākslu*. Latviski apstrādājis Vizulis. Rīga: Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas Derīgu grāmatu apgādāšanas nodaļa.
- Брик, Осип. От картины к ситцу. *ЛЕФ*, Nr. 2 (6), 1924. С. 27.
- Толстой, Лев. *Что такое искусство?* Москва: Современник, 1985.

REFLECTION OF THE PROLETARIAN ART IN THE LEFT-WING PERIODICALS OF THE INTERWAR PERIOD IN LATVIA

Abstract

In the left-wing magazines of the 1920s and 1930s, the visual art has been analysed from variously emphasised left-wing positions; even though, on the whole, literature seemed to be a more important weapon in the ideological battle. “Laikmets” (“Epoch”) (1923) was the least politicised periodical, advocating active, modern art opposed to stagnant bourgeois traditions, and promoting, for instance, the activism of author Andrejs Kurcijs, which was related to the ideas of the French purism. “Domas” (“Thoughts”) (1912–1915; 1924–1934) was a more long-lived periodical, aspiring to be a sophisticated culture magazine with more elaborate essays, such as Kurcijs’s draft for his publication “On Art” and the article “The Sociology of Creativity” by literary scholar Pēteris Birkerts. The highlights of the magazine “Trauksme” (“Alert”) (1928–1929) included the statement by poet Pēteris Ķikuts about constructivism being more akin to the expressionists’ depth than to the impressionists’ superficial sliding over the surface of life. In “Signāls” (“Signal”) (1928–1930), a publication which was social-democratic in orientation, Voldemārs Branks wrote about art, inspired by the ideas of Leo Tolstoy and Hippolyte Taine, as well as emphasising the importance of the content and the accessibility of art. On the other hand, magazine “Kreisā Fronte” (“Left Front”) (1928–1930), edited by Linards Laicens, was related to the Russian constructivism by calling for the abandonment of the visual art in the name of producing useful things. The coexistence of *modernistic*, *realistic* and *utilitarian* versions echoed the Russian and European art processes of the time with the rehabilitation of mimetic traditions and ideologically motivated discrediting of the avant-garde. With the establishment of the Latvian authoritarian regime in 1934, the era of the leftist magazines in Latvia, which revealed the controversial attempts to display a more progressive outline of art, came to an end.

Keywords: *proletarian art, left-wing periodicals, Marxism, Activism, Constructivism.*

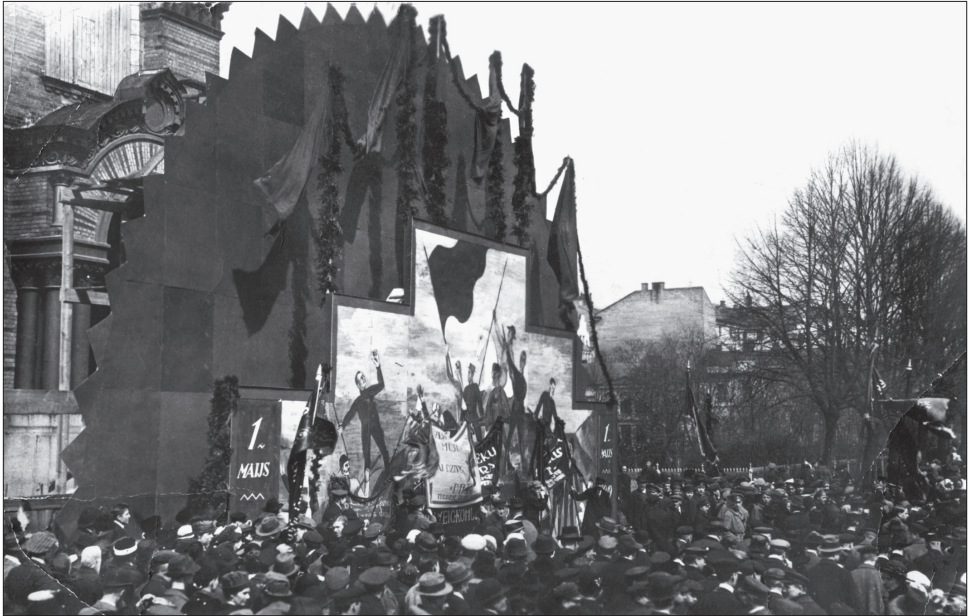
Natalja Jevsejeva, *Dr.art.*, Latvijas Nacionālā mākslas muzeja filiāle,
Romana Sutas un Aleksandras Beļcovas muzejs

LATVIJAS MODERNISMS UN KREISUMA IDEJAS. MĀKSLINIEKU ROMANA SUTAS UN ALEKSANDRAS BEĻCOVAS PIEMĒRS

Aleksandras Beļcovas un Romana Sutas draugu un paziņu lokā bija pārsteidzoši liels skaits kreisi domājošu cilvēku: Beļcovas tuvās draudzenes – publiciste, literāte Austra Ozoliņa-Krauze un dzejniece Lūcija Zamaiča, Romana Sutas māsiņas vīrs, dzejnieks Andrejs Kurcijs, dzejnieki Jānis Sudrabkalns, Linards Laicens, režisore Anna Lācis. Abi pazina Raini, kas bija arī vedējs Beļcovas un Sutas kāzās. Tomēr būtu aplami teikt, ka draugu loks ietekmēja Beļcovas un Sutas politiskos uzskatus, drīzāk otrādi – tie noteica viņu saskarsmes loku.

Beļcova ar sociālistu idejām iepazinās dzimtenē – Krievijā. Autobiogrāfijā māksliniece piemin, ka piedalījies dažās 1905. gada demonstrācijās savā dzimtajā Čerņigovas guberņā [Beļcova 70.]. Dzīvojot Petrogradā, viņa bija lieciniece 1917. gada oktobra apvērsumam. Romans Suta Pirmā pasaules kara laikā arī atradās Krievijā bēgļu gaitās, kur mākslinieks varēja iepazīties ar sociālisma kustību, un 1917. gada rudenī viņš arī bija Petrogradā. Krievijas mākslas dzīves intensitāte, entuziasms, kas tolaik aizrāva visus jaunos māksliniekus, nevarēja atstāt vienaldzīgu ne Romanu Sutu, ne Aleksandru Beļcovu.

Jādomā, ka Petrogradā gūto iespaidu atskaņas meklējamas Romana Sutas veiktajā Rīgas pilsētas svētku noformējumā par godu 1. Maija svinībām padomju varas periodā 1919. gadā. (1. att. un 2. att.) Tā laika fotogrāfijās fiksēts viņa gleznotais panno *Esplanādē*, kam simboliski vajadzēja attēlot *sarkano* cīņu pret *baltajiem* par gaišo nākotni, bet atsevišķu kompozīciju personāža ārējā līdzība ar zināmām personām mākslinieku aprindās lika domāt, ka Suta ar šo sižetu gribēja parādīt *jaunās* mākslas cīņu pret *vecu*. Gadu vēlāk Sutam un citiem Rīgas grupas biedriem, kuri piedalījās šajā padomju varas projektā, publiski tika pārņemta sadarbība ar komunistiem un kreiso uzskatu propaganda. Suta uz aizvainojumiem atbildēja presē. Rakstā “Spekulantiem” [Suta 1920], laikrakstā “Latvijas Kareivis”, viņš atspēkoja apvainojumus, norādot, ka darbus 1. Maija svētkiem veidoja ne tikai



1. att. Romana Sutas dekoratīvais noformējums 1. Maija svētkiem Rīgā 1919. gadā.
Pārfotografēts attēls. Autors nezināms. SBM, kol. Nr. SB/D-1635.



2. att. Romans Suta (?). Aģitācijas kuģis. 1919. Pārfotografēts attēls. Autors nezināms.
SBM, kol. Nr. SB/D-1164.

Rīgas grupas biedri, bet arī citi mākslinieki, un piebilst, ka komisijā, kas pieņēma eksponētos darbus, bija arī Vilhelms Purvītis, Burkards Dzenis un Jānis Kuga. Suta turpat arī rakstīja, ka viņam un citiem ekspresionistiem “kā *buržuāziskās mākslas* priekšstāvjiem attiecības ar komunistiem bija tiešām vairāk nekā grūtas” [ibid].

Modernās mākslas sasaiste ar kreiso politisko kustību, īpaši tad, ja runā par krievu avangardu, tagad ir kļuvusi gandrīz par pašsaprotamu faktu. Tomēr ir jāatceras, ka daudzi lielākie krievu avangarda *atklājumi* – Kazimira Maļeviča pirmie supremātiskie gleznojumi vai Mihaila Larionova lučisma darbi – tapa pirms 1917. gada, un ar lielinieku un komunistu kustību tie nebija saistīti. Ne tad, ne arī 20. gados mākslinieki sevi par avangardistiem nesauca un terminu *avangards* nelietoja, to nedarīja arī padomju mākslas vēsturnieki. Rietumeiropas pētnieki bija pirmie, kas ieviesa šo terminu. 20. gs. 50–60. gadu mijā Eiropā pieauga sociālisma ideju popularitāte, un speciālistu un intelektuāļu vidū radās vēlme satuvināt Krievijas tā laika mākslas un revolūcijas politisko radikālismu. No rietumiem pārņemtā *krievu avangarda* koncepcija palīdzēja padomju mākslas vēsturniekiem rehabilitēt ilgus gadus aizliegtās mākslas statusā esošo supremātismu, kubismu, konstruktīvismu un citus modernisma virzienus. Bet 70. gados rietumos sākās diametrāli pretēja tendence, mainījās vispārējā noskaņa, un Eiropa kļuva konservatīvāka. Krievu avangardu sāka traktēt zināmā mērā negatīvi, kā mākslu, kas vēlāk sagatavoja ne tikai revolūciju, bet arī totalitāro mākslu un atbalstīja totalitāro režīmu.

Neiedziļinoties mākslas vēstures niansēs, jāakcentē fakts, ka kultūras vidē ar laiku notika krievu avangarda un sociālistisko ideju saaugšana. Kaut gan Latvijas modernismu eksperimentu radikālisms nesasniedza krievu kolēģu vērienu (tāpēc uz mūsu modernismu *avangarda* termins arī netika attiecināts), notika mēģinājumi modernistiem piedēvēt kreiso ideoloģiju. Zināms pamats tam ir. No Rīgas grupas māksliniekiem nosaucami vairāki, kuriem simpatizēja sociālistu idejas – Ģederts Eliass, Jānis Liepiņš, Niklāvs Strunke. 20. gadu sākumā daudzi arī zīmēja karikatūras kreisi noskaņotam satīriskajam žurnālam “Ho-ho”, kura izdošanu sponsorēja Austra Ozoliņa-Krauze. Romans Suta darbojās minētā žurnāla redakcijā. Atšķirībā no sievas Aleksandras Beļcovas, kas arī zīmēja karikatūras žurnālam “Ho-Ho”, bet par politiku neinteresējās, Suta kopā ar redaktoriem nereti piedalījās feļetonu, šaržu un karikatūru tēmu apspriešanā. Tomēr ir grūti izsecināt, vai Suta stingri turējās pie kādiem politiskiem uzskatiem. Rodas iespaids, ka viņam bija nevis noteikti uzskati, bet konkrēta pozīcija atsevišķos jautājumos, piemēram, Latvijas Mākslas akadēmijas sakarā. Pārlasot Sutas publikācijas par šo tēmu, šķiet, akadēmijai kā institūcijai nebija cita tik kaislīga pretinieka kā Suta. Jādomā, ka no viņa puses tas bija iekšējs protests pret stagnāciju, konservatīvismu.

Suta bija temperamentīga rakstura cilvēks. Viņš bieži un ar prieku piedalījās dažādās publiskajās diskusijās, tomēr runāja un strīdējās nevis par politiku, bet par

mākslu. Arī, strādājot Rīgas Tautas augstskolā, viņš neiesaistījās kreisi noskaņotu studentu noorganizētajā pagrīdes darbībā. Par to, ka māksla viņam bija svarīgākā par politiku, liecina arī viņa izpildītie pasūtījumi. Viens no tādiem ir skices vāzēm. (3. att. un 4. att.) Viena vāze ir veltīta Ulmaņa apvērsuma gadadienai, bet otra – padomju varas atnākšanai Latvijā. Zīmīgi, ka abu skiču tapšanas brīdi šķir neliela laika distance. Var minēt citus piemērus – Sutas noformēto vāku 1933. gadā Latvijā iznākušajai grāmatai “Marksisms”, 1928. gadā pēc viņa meta uzcelto PSRS paviljonu Starptautiskajā rūpniecības izstādē Rīgā, bet 1937. gadā Suta bija autors Latvijas Valsts ekspozīcijas daļai Pasaules izstādē Parīzē.

1940. gadā, dažus mēnešus pēc pirmās padomju okupācijas sākuma, Aleksandra Beļcova savā dienasgrāmatā ierakstīja, ka Romans ir iekļūvis “notramdīto skaitā” [Beļcova 1940]. Kā tas varēja notikt, ņemot vērā Sutas simpātijas pret padomju varu? Beļcova skaidro: “...sāka darboties karjeristi. Cilvēki spēj nomelnot pat vislabākās idejas” [ibid]. (Ar *idejām* viņa šeit saprata komunisma ideju. – *N. J.*)

Jādomā, ka tieši intrigas, sākoties vācu okupācijai, nevis politiskie uzskati, kļuva par iemeslu Romana Sutas emigrācijai uz PSRS 1941. gada jūlija sākumā. Viņš meklēja iespējas turpināt strādāt, darīt to, kas viņam vienmēr bija svarīgi – nodarboties ar mākslu. Atsaucoties uz konkrētu darba piedāvājumu, viņš no Rīgas devās uz Alma-Atu un pēc tam uz Tbilisi, kur vietējās kinostudijās aptuveni divu gadu laikā paspēja izveidot noformējumu divām kinofilmām. Veiksmīgā kinomākslinieka karjera aprāvās 1943. gadā, kad Sutu arestēja. Viņš cietumā pavadīja aptuveni 9 mēnešus, tad sekoja notiesāšana pēc Kriminālkodeksa bēdīgi slavenā 58. panta un viņa kā *tautas ienaidnieka* nošaušana. Otrs pants, pēc kura viņš tika apsūdzēts, bija maizes kartīšu viltošana, kas kara laikā skaitījās liels, nopietns noziegums. Šo pantu Sutam neatcēla arī tad, kad 1953. gadā, pēc Staļina nāves, sākās rehabilitāciju vilnis [PSRS Galvenā kara prokuratūra 1959].

Ir zināms, ka pārējiem apsūdzētajiem šajā lietā bija piespriesta mantas konfiskācija un 10 gadi nometnēs. Kādēļ Suta bija vienīgais, kuru nošāva? Iespējams, tāpēc, ka viņš bija atbraucis uz PSRS no *buržuāziskas* valsts, kāda bija Latvija pirms 1940. gada, praktiski tas nozīmēja, ka cilvēks ir potenciāls spiegs. Šajā sakarā interesanta ir kāda versija par notikušo. Apmeklējot Sutas un Beļcovas muzeju, to izstāstīja gruzīņu režisors Giorgijs Khaindrava (Giorgi Khaindrava). Viņš to uzzinājis no Sutas kameras biedra, ar kuru bija personīgi ticies. Pēc kameras biedra vārdiem, 1943. gadā Sutam vajadzējis parakstīt kolektīvu anonīmu vēstuli, kurā noziedznieku sarakstā viņš ieraudzījis kāda jaunākā kolēģa vārdu, ko viņš tūlīt bija izsvītrojis un ierakstījis sevi. Romans bijis pārliecināts, ka, atšķirībā no nepiere dzējušā jaunieša, ar šo “ķezu” tikšot galā [autores saruna 2011].

Līdz šim likās, ka tā ir tikai viena no iespējamām versijām, bet Volfganga Dārziņa, slavenā komponista Emīla Dārziņa dēla, atmiņu fragments par Sutu liek



3. att. Romans Suta. Skice vāzei
“15. maijs” (veltījums Ulmaņa
apvērsuma gadadienai).

20. gs. 30. gadu otrā puse.

Papīrs, guaša, zīmulis. 69,5 x 50,7 cm.
SBM kolekcija, kol. Nr. SB/S-774.



4. att. Romans Suta. Skice vāzei
ar veltījumu Latvijas iekļaušanai
PSRS sastāvā. 1940.

Papīrs, zīmulis, akvarelis, guaša.
SBM kolekcija, kol. Nr. SB/S-735.

domāt, ka šīs kameras biedra stāsts ir ļoti tuvu patiesībai. Aprakstot savas darba gaitas pārvaldnieka amatā kafejnīcā “Kongress”, Volfgangs Dārziņš rakstīja: “(Suta) augu dienu kvernēja pie šaha galdiņa, strēba kafiju un stundām dungoja vienu un to pašu meldiņu – *Цыплёнок тоже хочет жить*.⁷⁶ Sutu varēja izkustināt no visa kā, tikai no šī meldiņa ne; un tāpat nebija spēku, kas to varētu nokustināt no kāda, gluži aklu iedomu spārnota optimisma. (..) Man brīžam likās, ja viņam gluži nopietni uzkārtu cilpu kaklā, viņš, aplaidis paļāvīgu skatu pār bendes kalpu slepkavīgajiem purniem, droši vien teiktu: “Nav pamata bažām, kungi. Tie visi man ir veci čomi” [Dārziņš 1948]. Šīs savā ziņā pravietiskās rindiņas Volfgangs Dārziņš publicēja 1948. gadā, nezinot, ka Suta jau pirms četriem gadiem nošauts.

Par vīra nāvi Aleksandra Beļcova un ģimene uzzināja tikai desmit gadus vēlāk, 1954. gadā. Beļcovai noteikti tas bija liels trieciens, jo pirms tam uz Tbilisi kinostudijai adresētajiem oficiālajiem pieprasījumiem nāca atbildes, ka Romans

⁷⁶ Tulkojumā no krievu val.: *cālis arī grib dzīvot*. “Цыплёнок жареный” – krievu folkloras dziesmiņa. Tās aptuvenais tapšanas laiks ir 1918.–1921.g. Iespējamie dziesmas autori ir krievu anarhisti. Autores piezīme.

Suta ir dzīvs, turpina strādāt kinostudijā un *dzīvo pēc konkrētās norādītās adreses* [Augstākā Padome 1946].

Cik var spriest pēc laikabiedru atmiņām, Aleksandras Beļcovas sarakstes un dienasgrāmatām, viņa savus politiskos uzskatus publiski neizteica. 1919. gadā, atbraucot uz Rīgu, māksliniece ātri ieguva draugus un paziņas, kuriem bija izteikti kreisi uzskati. Iespējams, tas notika tāpēc, ka viņa ieradās tieši no pēcrevolūcijas Petrogradas. Šķiet, tieši pateicoties savai izcelsmei, viņa ieguva savu pirmo darbvietu Rīgā. Būvzinženieris Alfrēds Razums, kas neslēpa savu kreiso nostāju, piedāvāja Beļcovai rasētājas vietu savā būvkanonī. 20.–30. gados Aleksandras tuvākās draudzenes bija Austrā Ozoliņa-Krauze un Lūcija Zamaiča. Abas – rakstnieces, feministes, izglītotas, emancipētas sievietes. Austrā Ozoliņa-Krauze bija arī žurnālu izdevēja. Līdzās žurnālam “Ho-Ho”, viņa piedalījās arī kreisā izdevuma “Nord-Ost” tapšanā 1931.–1932. gadā. Ir zināms, ka Aleksandra Beļcova speciāli šim žurnālam mēģināja tulkot atsevišķus materiālus no franču kreisās preses, bet šie teksti palika nepublicēti. Cik zināms, tā bija vienīgā mākslinieces apzinātā līdzdarbošanās kreisajā kustībā Latvijā. Viņa arī neiesaistījās Lūcijas Zamaičas pagrīdes darbībā 30. gados. Spriežot pēc dienasgrāmatas, Beļcovu mēģināja izmantot padomju izlūkdienesti, viņu pašu par to neinformējot. Beļcova, daudzus gadus dzīvojot Latvijā, ceļojot pa Eiropu, ilgojās pēc dzimtenes, gribēja satikt savu māsu un citus radniekus, un draugus, un noteikti arī juta līdzi jaunajai padomju valstij. 20.–30. gados PSRS vairākkārt viņai atteica vīzu, un tas vēl vairāk saasināja nostalgiju. Tajā brīdī viņa vēl nezināja par Staļina totalitārā režīma upuriem un represiju vērienu Krievijā. Bet, tiekoties ar *jaunajiem padomju cilvēkiem* Rīgā, viņai radās nojauta, ka *tie vairs nebija tie paši krievi*, kurus māksliniece atcerējās no savas jaunības. Vēlāk Beļcova uzzināja, ka Krievijā Staļina *tīrīšanas* skārušas vienu no viņas brāļiem. Daudzus draugus un paziņas Beļcova zaudēja arī 1941. gadā Latvijā – padomju varas organizētajās deportācijās. Rezultātā 1945. gadā padomju varas atnākšanu viņa jau sagaidīja bez ilūzijām un oficiālās ideoloģijas propagandu uztvēra skeptiski, ar zināmu ironiju. Beļcova necinījās par valsts pasūtījumiem, kaut gan 40.–50. gados kopā ar meitu un vīramāti dzīvoja ļoti pieticīgi.

Beļcovas kreiso uzskatu evolūcija kopumā izgāja ceļu, kas tolaik bija raksturīgs vairākiem viņas laikabiedriem: no idealizējošas jūsmošanas līdz vilšanās un traģēdijas sajūtām. Bet, atšķirībā no citiem, liktenis viņu izglāba no nāves un cietuma. 20. gados sociālistu un komunistu idejas inteligences uztverē bieži bija sinonīms reformām un progresam. Izglītotā sieviete – feministe ar kreisiem uzskatiem, šķiet, tajā laikā bija ideāls daudziem. Tomēr Beļcovai tā nebija modes lieta. Viņai kreisums nozīmēja ne tik daudz politisko nostāju, cik mietpilsoniskuma noliegumu, mantrausības nosodīšanu. Pie šiem principiem viņa turējās visu mūžu.

Zīmīgi, ka, gan Beļcovas, gan Sutas daiļradē, izņemot dažus lietišķās mākslas

paraugus un atsevišķas kompozīcijas ar nosaukumu “Streiks” (20. gadi, SBM) vai “Bezdarbnieki” (1935, atrašanās vieta nav zināma), nav darbu, kuros tematiski atspoguļotos kāda sociālā kritika, sociālā netaisnība vai tamlīdzīgi, kas ļautu viņu mākslu nosaukt par proletārisku, šķirisku vai piedēvēt tai kreisuma ideoloģiju.

Kaut gan, 20.–30. gadu Latvijā kreisi noskaņotā inteliģence nemaz īsti vēl nevarēja noformulēt, ko tad īsti nozīmē *progresīvā māksla* (izņēmums varbūt ir Andrejs Kurcijs un viņa *aktīvās mākslas* ideja). Tāpēc bieži tika rīkotas publiskas diskusijas, bet vienota viedokļa nebija. Vienā no diskusijām Suta teica, ka kreisās mākslas šobrīd neesot, un labi, ja to piedzīvos “mūsu bērnu bērni” [Aizkulises 1929]. Tam var piekrist un reizē arī nepiekrist.

Garās padomju okupācijas laikā sociālistiskā reālisma mākslu piedzīvoja viņas meita Tatjana Suta. Un *bērnu bērni* šodien redz laikmetīgo mākslu, kuras viens no vēstījumiem ir mūsdienu patērētājsabiedrības kritika, pasaules iekārtojuma, morālu un garīgu vērtību devalvācijas kritika. Šajā aspektā laikmetīgo mākslu var nosaukt arī par *kreiso mākslu*. Tomēr no mūsdienu māksliniekiem reti kurš var teikt, ka viņam ir kreisi uzskati, atšķirībā no 20. gs. 20.–30. gadu modernistiem, kas neslēpa savus kreisos uzskatus, bet kopumā neradīja kreiso mākslu.

Saīsinājumi

SBM – Latvijas Nacionālā mākslas muzeja filiāle Romana Sutas un Aleksandras Beļcovas muzejs.

Izmantotie avoti un literatūra

[Augstākā Padome 1946] LPSR Augstākās Padomes Prezidija priekšsēdētāja Pieņemšanas daļas izsniegta izziņa Natālijai Sutai par Romana Sutas pieraksta adresi Gruzijā. 26.09.1946. SBM, kol Nr. SB/D-409, 1946.

[autores saruna 2011] Nataļjas Jevsejevas saruna ar Giorgiju Khaindravu Romana Sutas un Aleksandras Beļcovas muzejā 2011. gada 14. maijā.

Beļcova, Aleksandra. Aleksandras Beļcovas dienasgrāmatas ieraksts 1940. gada 21. septembrī. SBM, SB/D-200, 1940. 111. lpp.

[Beļcova 70] Aleksandras Beļcovas autobiogrāfija. Pierakstijis Jāzeps Kukulis. 20. gs. 70. gadi. SBM, kol. Nr. SB/D-440.

Suta, Romans. Spekulantiem. *Latvijas kareivis*, Nr. 66, 09.05.1920., 4. lpp.

Ciņa par šķiru mākslu Tautas namā. *Aizkulises*, Nr. 15, 12.04.1929., 5. lpp.

Dārziņš, Volfgangs. Kad es biju pārvaldnieks. *Latvija*, Nr. 54. (159.), VII, 16.07.1948., 4. lpp.

LATVIAN MODERNISM AND IDEAS OF LEFTISM: A CASE STUDY OF THE ARTISTS – ROMANS SUTA AND ALEKSANDRA BEĻCOVA

Abstract

The artists Aleksandra Beļcova (*Александра Бельцова*) and Romans Suta got acquainted with socialist ideas in Russia: Beļcova in her native gubernia (province) of Chernihiv (Ukrainian: *Чернігів*, Russian: *Чернигов*) already at the time of the 1905 unrest, while Suta at the beginning of World War I when he sought refuge in Russia. They both witnessed the 1917 October coup d'état in Petrograd.

At the beginning of the 1920s Suta, Beļcova and other artists of the Riga group created cartoons for the leftist satirical magazine "Ho-Ho". However, it is difficult to judge whether Suta had any specific political persuasion. Suta left an impression that he did not have a definite viewpoint but a particular position in certain issues. The evolution of Beļcova's leftist views underwent a development which was on the whole characteristic of a number of her contemporaries: from an idealised enthusiasm to disappointment and a sense of tragedy. In the 1920s the ideas of socialists and communists were often synonymous with reforms and progress in the perception of the intellectuals. An educated woman-feminist with leftist views, it seems, was an ideal of the time for many people, however, for Beļcova it was not a matter of fashion. For her, leftism meant not so much her political position, as her denial of philistinism and her condemnation of greed. She kept to these principles all her life.

It is important that in the art of both Beļcova and Suta, for the exception of several examples of applied art and separate designs, there are no works on themes reflecting any social criticism or something similar which would allow us to call their art *proletarian* or *class oriented*, or to ascribe any leftist ideology to it. It is criticism of the modern consumer society, order of the world and devaluation of moral and spiritual values. In this respect contemporary art can also be called *leftist art*.

Keywords: *Latvian modernism, leftism ideas, Romans Suta, Aleksandra Beļcova.*

Kārlis Vērdiņš, *Dr.philol.*, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

KREISIE UZSKATI UN NENORMATĪVĀ SEKSUALITĀTE LATVIJĀ 20. GADSIMTA SĀKUMĀ

Kreiso uzskatu pārstāvju attiecības ar nenormatīvo seksualitāti un dzimtes lomu izpratni ir visai komplicēts temats. Jau 20. gadsimta sākumā Eiropā diskusijas raisa homoseksualitātes jautājums, pret kuru marksisma ietekmētie teorētiķi un aktīvistie ieņem dažādu nostāju – no *izvirtušās aristokrātijas* izprieču nosodījuma līdz jaunas, no baznīcas un buržuāzijas morāles nošķirtas sabiedrības veidošanas nepieciešamībai. Jau pirms Pirmā pasaules kara arī Latvijas publiskajā telpā izskan kreiso ideju aizstāvju polemiskie viedokļi – Frīdriha Engelsa un Augusta Bēbeļa tulkojumos atrodams seksualitātes vēsturisks skaidrojums, Andrejs Upīts un citi vietējie marksisti nikni apkaro t. s. *dekadentu* darbos it kā sastopamo izvirtību.

Marksistu uzskati par nenormatīvo seksualitāti

19. gadsimta otrajā pusē, kad Kārļa Marksa, Frīdriha Engelsa un viņu sekotāju idejas Eiropā gūst arvien lielāku atsaucību, vērojama arī dzimumu jautājuma aktualitāte un seksoloģijas attīstība, tajā skaitā homoseksualitātes pētniecība, kuras rezultātā Vācijā arvien aktīvāk izskan viedoklis, ka divu pieaugušu cilvēku labprātīgu dzimumsatiksmi nav pamata kriminalizēt, tāpēc 175. pants, kas paredzēja sodu par vīriešu pederastiju, jāsvīturo. Tomēr šādas izmaiņas vācu likumdošanā notika tikai vairākus gadus pēc Otrā pasaules kara.

Marksa un Engelsa sējumos homoseksualitāte pieminēta tikai vienreiz: Frīdriha Engelsa darbā “Ģimenes, privātīpašuma un valsts izcelšanās” (*Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, 1884), kurā iztīrāta sabiedrības ekonomisko pārmaiņu nozīme dažādu ģimenes formu, darba dalīšanas un sabiedrības šķiru attīstībā. Engells šajā darbā savai dialektiski materiālistiskajai analīzei pakļauj arī ģimenes institūciju, un homoseksualitāte viņam kalpo, lai parādītu problēmas senajā Grieķijā, kas rodas, kad *pārošanās laulību* nomainījusi *vienlaulība*: “Tomēr, nelūkojot uz visu sargāšanu un noslēgšanu, grieķietes bieži vien izmanījās savus vīrus piekrāpt. Tie uzskatīja it kā par kauna lietu izrādīt kādas mīlestības jūtas pret savām sievietēm un kavēja sev laiku pie “hetērām”; bet sievietes pazemošana

nesa līdz arī atmaksu vīriešiem un pazemoja tos līdz: beigu beigās tie nogrima tik tālu, ka sāka pret dabiskā ceļā apmierināt savas kaislības pie zēniem” [Engelss 1907:64–65]. Pret dabiskas dzimumtieksmes pastāvējušas arī pie ģermāņu ciltīm: “Ja jau runa par ģermāņu tikumību, tad jāliecina, ka savos klejojumos, it sevišķi uz dienvidaustrumiem pie Melnās jūras stepju nomadiem, tie bij tikumiskā ziņā stipri pagrīmuši; no tiem viņi iemācījās ne tik vien zirgus jāt, bet pieņēma arī riebigus pret dabiskus netikumus” [Engelss 1907:70].

Personiskajā sarakstē abi galvenie marksisma teorētiķi gan atļāvās apspriest homoseksuāļu emancipāciju daudz ēverģēlīgākos toņos. 1869. gadā Markss pārsūta Engelsam vienu no agrīnā vācu homoseksuāļu tiesību aizstāvja Karla Heinriha Ulriha (*Karl Heinrich Ulrichs*, 1825–1895) pamfletiem, un 22. jūnija vēstulē Engelss viņam atbild: “Pederasti sākuši sevi uzskaitīt un atklājuši, ka viņiem šai valstī ir spēks. Trūka tikai organizācijas, bet saskaņā ar šo avotu, tā jau slepenībā pastāv. Un, tā kā viņiem ir tik daudz svarīgu vīru gan vecajās partijās, gan arī jaunajās (..), viņu triumfs ir nenovēršams. *Guerre aux cons, paix aux trous-de-cul*⁷⁷ būs jaunais lozung. Mēs ar tevi varam būt patiešām laimīgi, ka esam mazliet par vecu, lai baidītos, ka pēc šīs partijas uzvaras mums nāksies uzvarētājiem maksāt fiziskas nodevas. Bet kā būs ar jaunāko paaudzi?” [cit. pēc: Hekma et al 1995:71].

Viens no darbiem, kas atrodas Raiņa čemodānos, ar kuriem viņš 1893. gadā atgriezās Latvijā no Internacionāles kongresa un kuri, kā tiek uzskatīts, kalpo par teorētisko pamatu latviešu sociāldemokrātijai, ir Augusta Bēbeļa (1840–1913) darbs “Sieviete un sociālisms” (*Die Frau und der Sozialismus*, 1879, latv. 1903, 1912), kas izseko sievietes stāvoklim vēsturē, jau atkal attēlojot seno Grieķiju un tās iedzīvotāju seksuālās ētikas paradumus kā degradācijas augli: “Bailes no iedzīvotāju skaita pārlicēģas pavairošanās pamudināja pat izvairīties no intīmākas dzimuma satiksmes. Sāka dzimuma dziņu apmierināt nedabiskā kārtā. (..) Šīs bažas no cilvēku pārlicēģas pievairošanās pamudināja Aristoteli ieteikt vīriešiem atturēties no satiksmes ar sievietēm un piegriezties zēnu mīlestībai. Jau agrāk Sokrats bij cildinājis zēnu mīlestību kā augstākās izglītības zīmi. Beidzot šai pret dabiskai kaislībai nodevās Grieķijas visievērojamākie vīri. Cienība pret sievieti noslika uz visdziļāko. Pilsētās bij prostituētu vīriešu nami, tāpat kā sievietes. (..) Ja grieķu vīrieši pieķērās zēnu mīlestībai, tad sievietes ieslīga otrā ekstrēmā. Tās nodevās *sava* dzimuma piederīgo mīlestībai. Tas sevišķi sakāms par lesbietēm, tāpēc arī šo nedabisko netikumu sauc par lesbiešu mīlestību, jo viņa nav izbeigusies un pastāv vēl tagad. Par šīs mīlestības galveno priekšstāvi tika uzskatīta slavenā dzejniece

⁷⁷ *Guerre aux cons, paix aux trous-de-cul* (franču val. – Karu pežām, mieru pakaļam!), variācija par vācu rakstnieka un revolucionāra Georga Bihnera (*Georg Büchner*) lozungu “*Guerre aux chateaux, paix aux chaumières!*” (franču val. – Karu pilīm, mieru būdiņām!).

Sapfo, tā sauktā “Lesbus lakstīgala”, kura dzīvoja apm. 600 g. p.m.ē. Šī izpaua savu kaislību kvēlošās odās Afrodītei un, it sevišķi, skaistajai Ateai” [Bēbelis 1912:34].

Bēbelis pievēršas arī sava laika homoseksualitātei, šā darba vēlākā izdevumā pievienodams zemsvītras piezīmi, kurā atsaucas uz tā saukto Hardena – Eilenberga skandālu vācu augstākajās militārajās aprindās 1907.–1909. gadā, kas savā laikā padarīja homoseksualitāti par plaši apspriestu tēmu Eiropā, tomēr ciņu par emancipāciju ietekmēja visai negatīvi: “Nemaz nerunājot par tādiem, kam homoseksualitāte jeb mīlestība pret sava dzimuma piederīgiem iedzimta, ļoti daudzi izvirtuļi, tā sakot, aiz izpaušuma nododas pret dabiskajai grieķu mīlestībai. Zēnu mīlestība ir izplatīta daudz plašāk, nekā dažs labs no mums domā. Daža laba policijas biroja slepenās aktis par to varētu ziņot šausmīgus faktus. (Jaunākā laikā Moltkes, Lināra, Eilenberga un biedru prāvas atklājušas vēl šausmīgākas lietas, nekā mēs varējām iedomāties. Šīs prāvas pierādījušas, cik plaši izplatījusies pret dabiska izvirtība pašās augstākās aprindās, it īpaši kara virsnieku un galminieku starpā. Bet arī sievieti starpā sāk lielā mērā atdzīvoties senās Grieķijas pret dabiskie netikumi.) Lesbiešu mīlestība jeb sapfisms esot Parīzē stipri izplatīts netikums precētu sievu starpā, it īpaši augstākās, aristokrātiskās aprindās. Berlīnē ceturtā daļa no visām prostitutām nodarbojoties ar tribādiju. Bet arī mūsu smalkās sabiedrības dāmu starpā netrūkst lesbiešu mīlestības piekopēju” [Bēbelis 1912:160–161].

Šādi izteikumi interpretē homoseksualitāti kā augstāko aprindu vai marginalizētu personu izvirtību – šādam uzskatam vēlāk sekojuši arī daudzi citi marksistiskie domātāji un aktīvisti.

Tomēr kreisi noskaņotajās aprindās par seksualitātes jautājumiem nebija vienprātības. Līdzās konservatīvu uzskatu pautējiem sociālistu un anarhistu rindās bija arī aktīvisti, kas noraidīja buržuāzisko ģimenes morāli un nenormatīvo seksualitāti uzskatīja par tradicionālā laulības institūta apspiestu fenomenu [Fähnders 1995]. Lai arī sociālistu un anarhistu atbalsts homoseksuāļu tiesībām vēsturiski ir bijis negribīgs un nekonsekvents, tieši kreisās ideoloģijas piekritēju iniciatīvas vairākkārt padarīja šo tēmu publiski apspriežamu: “Sociālisma mērķis bija un ir piepildīt Apgaismības emancipācijas mērķi: vispārēju cilvēces atbrīvošanu no ideoloģijām, kas to apspiež, un sabiedriskajām struktūrām, kas to ekspluatē” [Hekma et al 1995:7]. Tomēr dzimti un seksualitāti marksisti uztvēra kā esenciālus, nevēsturiskus bioloģiskus dotumus un tādēļ neattiecināja uz tiem savu vēsturiskuma koncepciju.

Turklāt vīriešu homoseksualitāte, kas 19. gadsimta beigās Vācijā, Krievijas impērijā un daudzās citās Eiropas valstīs bija krimināli sodāma, pavēra labas iespējas politisko pretinieku nomelnošanai – tā tika saistīta ar aristokrātijas vai lielburžuāzijas izvirtušo dzīvesveidu, kurš tika pretstatīts strādnieku šķiras vīrišķīgajai

vitalitātei un šķīstumam. Turklāt, kā norāda Gerts Hekma un viņa kolēģi, arī sociālisti daudzkārt ļāva vaļu oportūnismam: pat tās sociālistu partijas, kas veica homoseksuāliem labvēlīgas juridiskās reformas, izdevīgos brīžos pārkāpa savus principus, lai politiskos oponentus apvainotu izvirtībā, izmantojot sabiedrības stereotipus par homoseksuāļiem [Hekma et al 1995:8].

Kad 1905. gada revolūcijas iespaidā Krievijas impērijā tiek mīkstināta preses izdevumu iepriekšējā cenzūra, arī latviešu presē sāk parādīties materiāli par seksualitātes problemātiku. 1906. gada janvārī jaundibinātajā politikajā dienas avīzē "Darbs" turpinājumos publicēts apjomīgs raksts "Zinātne un dzīve: ģimenes dzīves attīstība", kurā, atsaucoties gan uz Engelsa, gan vācu seksologu Riharda fon Krafta-Ebinga un Alberta Molla pētījumiem, iezīmēta ģimenes dzīves un seksualitātes attīstība gadsimtu gaitā, homoseksualitātes fenomenu izskaidrojot ar pirmatnējo kultūru paražām: "...kā (..) atavistiskas parādības uzlūkojamas dažādās homoseksuālās simpātijas (vienāda dzimuma indivīdu starpā), kuras sastopamas visos laikos un visādos kultūras cilvēces laikmetos. "Puiku mīlestība", pederastija un citi urningisma (dzimuma sakara divu vīriešu starpā) veidi, kā arī tamlīdzīgas parādības sievietes starpā (lesbiskā mīlestība) ir, pēc jaunākajiem Kraft-Ebinga un Molla pētījumiem, uzskatāmas par iedzimtību, kā atskaņas no agrāko laiku attīstības laikmetiem. Dzimumiem pamazām nošķiroties, diferencējoties, vajadzēja vispirms aizliegt dzimuma sakaru vienāda dzimuma piederīgu starpā. Reliģiskā mitoloģija, kura uzlūkojama par viskonservatīvāko vecu laiku uzskatu uzglabātāju, zina stāstīt par Ceisa sakaru ar skaisto ganu Ganimēdu" [Zinātne un dzīve].

Lai arī šajā periodā Latvijā publicēti atsevišķi raksti vai seksuālās izglītības izdevumi, kas homoseksualitāti skaidro kā medicīnas, nevis jurisprudences pārziņā esošu parādību, nav neviena, kurš publiski iestātos par šīs sabiedrības daļas emancipāciju.

Latviešu marksistu konfrontācija ar dekadentiem pēc 1905. gada revolūcijas

20. gadsimta sākumā jaunā latviešu rakstnieku un mākslinieku paaudze, ietekmējoties no Rietumeiropas un Krievijas simbolisma un dekadences literatūras, izaicināja veco, tradicionālo pilsonisko morāli un pasludināja mākslinieka īpašo statusu, kurā nepastāv robeža starp labu un ļaunu ierastā izpratnē. Lai gan, atšķirībā no vairākiem ārzemju autoriem, homoseksualitāte nav atradusies latviešu dekadentu uzmanības centrā, tā tiek minēta kā viena no jaunās morāles zīmēm. Spilgtākā nenormatīvās seksualitātes apoloģija dekadentu darbos izlasāma Haralda Eldgasta romāna "Zvaigžņotās naktis" priekšvārdā "Pa mūžības ceļiem", kas sarakstīts 1905. gada jūnijā: "Cilvēka būtībā slēpjas lietas, kuras zinātne atzīst par kaitīgām ārējai eksistencei, miesīgai labklājībai, dēvē tās par slimību, izvirtību utt.

Sabiedrība sauc tās par grēku, par noziegumu un apkaro kā ko kaitīgu, nevēlamu. Mākslinieka izturēšanās pret šīm lietām var būt citāda. Viņš var ne tik vien atdoties tām savā dzīvē, bet tās pat cildināt, apdziedāt. (..) Visu, kas dzīvi padara dziļāku un plašāku, tas atrod par labu – nostājas ārpus sabiedrībā “labā” un “ļauņa”. Šāds ir palaikam tā saukto dekadentu liktenis. Par izvirtušiem, nenormāliem, ārprātīgiem un slimiem tos sauc veselā, normālā, prātīgā sabiedrība. Par tādiem ir izkliegti “dekadentisma filozofijas” nodibinātājs Niče, Po, Bodlērs, Verlēns, Vailds u. c. Ar lielāko gandarījumu nosoda viņu “netikumus”, viņu kaislību uz vīnu, hašišu, opiju un citiem mākslīgiem nervu kairināšanas līdzekļiem, viņu “nedabisko” dzimuma instinktu apmierināšanu un citus “grēkus”, kuru tiem vairāk kā smilšu jūrmalā. Sabiedrība te runā par to, ko zinātne liek tai mutē, mēro mākslinieku ar zinātnes mērauklu.” [Eldgasts 1999:11–12].

Šajā interpretācijā homoseksualitāte ietilpst plašā dažādu noviržu un netikumu spektrā, kas izaicina pilsoniskās sabiedrības morāli, tādēļ māksliniekiem dekadentiem kalpo par iedvesmojošu pētījumu lauku. Arī Atis Ķeniņš apcerē “Bodlērs un Verlēns” 1908. gadā, rakstot par Verlēna dzīves pavērsieniem, uzsver nenormatīvās seksualitātes radošo, iedvesmojošo spēku, kas nonāk asā pretrunā ar pilsonisko dzīvi: “Verlēns iepazīstas ar jauno klaidoni – dzejnieku Arturu Rembo. Ar īgnumu nelaimīgā laulātā draudzene nomana to visnedabiskāko sakaru starp abiem vīriešiem, visizvirtušākās kaislības. Viņas centieni šo sakaru pārtraukt paliek bez panākuma, ja par tādu neuzskata to, ka vīrs viņu atstāj, aiziedams kopā ar savu draugu. Un brīnišķīgi! Verlēna dzejas dārzā šis laikmets plaucē smaržainākos un daiļākos ziedus” [Ķeniņš 1908:153].

Lai arī ne Eldgasta un Ķeniņa, ne citu latviešu tālaika rakstnieku darbos nav nācies sastapties ar izvērstu homoseksualitātes atainojumu (atsevišķi tās paraugi gan sastopami vācbaltiešu literatūrā), tālaika marksistiskie kritiķi reizē ar pārmetumiem par kaitīgu, buržuju morālei atbilstošu seksualitātes un jūtu dzīves attēlojumu regulāri apsūdzēja dekadentus arī nenormatīvās seksualitātes propagandā. Piemēram, 1907. gada Ziemassvētkos iznāk rakstu krājuma “Ziemas nakts” otrā grāmata, kuru veidojis Kārlis Skalbe [Skalbe 2002:119] – tajā publicēto materiālu saturs no mūsdienu viedokļa ir visai konvencionāls.

Piemēram, Antona Austriņa stāstā “Soģis” dzejnieks Dēklens trimdā pārvērtē savu dzīvi un spriež sev bargu tiesu: “Šie nieki, kas manā kabinetā kā greznums stāv, visi jāsadedzina. Šī izjaukamā gulta, kurā es kūstu ilgās pēc laimes, ir kā Onāna gulta.” Dēklens izjauca to un pa gabalam vien sadedzināja” [Skalbe 1907:30–31]. Tālāk seko vīzija, kurā parādās “Dēklena studiju biedrs Kristaps Krīcums (..) – velnišķības simbols, kurā visas pasaules nešķīstība pusnoslēpti bij koncentrēta un lauzās uz āru kā mutuļojoša versme no melna pavarda” [Skalbe 1907:31–32]. Krīcums lūdz, lai piedod viņa grēkus, bet Dēklens viņu atgrūž.

Savukārt Viktora Eglīša stāstā “Magdaļa” aprakstīta jaunas, ideālistiskas sievietes nepiepildītā jūtu dzīve – viņa sapņo, ka ir princese, kuru izglābj princis, taču ikdienu pavada, strādādama laukos par skolotāju: “Skolnieces apvainoja ar savu mīlestību viņu. Ceļa vairs negrieza, kā iepatikusies. Puķes vai ik dienas dāvināja. Kā tas viņu apvainoja!” [Skalbe 1907:67]. Stāsta beigās viņai murgos rādās, ka atnācis mīļotais un iekāpis viņas gultā. Marksistiskais kritiķis Kārlis Landers (1883–1937) recenzijā par “Ziemas naktīm”, piesaucot A. Austriņu, Falliju un A. Baltpurviņu, paziņo: “Tas Parnass un Olimps, pēc kura tā traucas mūsu jaunāko rakstnieku izsalkušās dvēseles, nav nekas cits, kā mūsu buržuāzijas izkurtējusē un sasmalcinātā jūtu dzīve (...). Tās f o r m a s, kurās šī seksuālā izvirtība tiek apdziedāta, palaiķam mēdz būt it gleznainas, bet šo mīlestības dziesmu saturs jo riebīgs un atgrūdošs. Tur ir runa par lesbiešu mīlestību, par sodomiju, par pederastiju, par onānismu un citām tamlīdzīgām modernām izvirtībām. (...) K. S[kalbe] savā rakstā pieved interesantu piemēru par diviem dzejniekiem, no kuriem viens dziedājis par patiesībām, ko rokām var taustīt, par to vistuvāko, un otrs par dzīvības sākumu un citām augstām lietām. Pirmajam dzejniekam nu pielīdzināti tie dzejnieki, kuri dzied par lielo proletariāta cīņu, par cilvēces nākotni, par brīvību; otram – mūsu dekadenti, kuri dzied par pederastiju, sodomiju un citām slimīgām parādībām mūsu dzīvē. Savāds “dzīvības sākums”, kas drīzāk atgādina nīcības sākumu” [Landers 1908].

Šķiet, marksisti ir pārliecināti, ka neviens dekadentu izdevums nav iedomājams bez visu paveidu izvirtības, tāpēc meklē to starp rindām un saskata arī tad, ja tās tur nemaz nav, paturot prātā arī tēmas, par kurām rakstīja krievu dekadenti un simbolisti. Līdzīgi spriež Janis Jansons-Brauns apcerējumā “Fauni vai klauni?” (1908), kur arī kritizēts almanaha “Ziemas naktis” II laidienis, piemēram, par V. Eglīša “Magdaļu” viņš saka: “Te vairs nav it nekādas “psiholoģiskas” mākslas, bet tā ir vienkārši – onānija! [Jansons-Brauns 1908:206]. Viņš asi uzbrūk latviešu dekadentiem par tēmām, kuras savos darbos apskatījuši krievu dekadenti, iebildumus izpelnās gan brīvdomība dzimumattiecībās, ko Jansons-Brauns interpretē kā prostitūcijas un lopisku dziņu apoloģiju, gan arī lietas, kas tiek nosauktas par nedabiskām: “Dabiskas saejas akts vairs nevar apmierināt šos “pārcilvēkus” un “bankrotējušos bakhantus”, un tamdēļ ar lielu aizgrābtību dekadentiskā literatūrā sāk kultivēt visādas seksuālas anomālijas. Tā krievu jaunākā rakstniecībā Arcibaševs grib sapārot brāli ar māsu (“Санин”), Sologubs sankcionē fizisku sakaru starp tēvu un meitu (“Любовь”), Kuzmins apdzied pederastijas jaukumus (“Крылья”) un Zinovjeva-Annibal sajūsminās par “lesbisko mīlestību” (“Тридцать три урода”). Bet šie pederastu lauri nedod mieru mūsu Fallijam un Eglīšam un tāpēc mūsu dekadentu “dievi” un “karāļi” tagad nopūlē savu fantāziju, kā īsti vēl varētu baudīt “grēkā un bailēs”, kā izgudrot kaut ko tik cūcīgu, kā, kāda krievu rakstnieka

vārdiem runājot, pat mērķaķiem būtu jānosarkst! Protams, par Vikt. Eglīša ieslavēto “sodomiju” vairs tālāk tiešām nekur arī nevar iet...” [Jansons-Brauns 1908:207].

Nenormatīvās seksualitātes un dažādu “netikumu” piedēvēšanu dekadentiem latviešu marksisti uztvēruši kā labu iespēju izrēķināties ar saviem politiskajiem pretiniekiem, īsti nerūpēdamies, vai šiem apvainojumiem patiešām rodams kāds pamats – šķiet, jau pats dekadenta vārds viņiem nozīmēja spēcīgu saikni ar visu paveidu izvirtību un netikumiem. Refleksija par seksualitātes jautājumiem, pēc viņu uzskata, vispār ir raksturīga tikai izvirtušajai buržuāzijai, un strādnieku interesēs šos jautājumus būtu vispār izvītot no apspriežamo tēmu saraksta.

Savukārt Andrejs Upīts apskatā par krievu jaunāko rakstniecību Mihaila Kuzmina, Lidijas Zinovjevas-Anibalas un citus seksualitātes tēmai veltītos literāros darbus pasludina ārpus likuma un gaumes, vienkārši ierindojoš tos pornogrāfijas kategorijā. Lai arī viņam tīk padziļoties ar savām plašajām zināšanām dažādu valstu pornogrāfiskajā literatūrā, gala slēdziens ir negatīvs: “Neapšaubāmi pornogrāfiskais Arcibaševa romāns [“Saņins” – K.V.] tomēr ir savādas dabas. Tē gaiši redzams, kā krievu pornogrāfija atšķiras no franciskās vai vāciskās. Krievu pornogrāfija ir bezgala daudz prātojumu, gudrošanas, “loģisku” slēdzienu; garu gariem aplinkiem viņai jāiet, kamēr nokļūst pie atziņas, ka prāts ir melis, bet miesa un instinkti runā patiesību, ka cilvēkam pienākas tikai miesai klausīt un kalpot, tikai baudu alkāt un meklēt. Krievu pornogrāfijai nav ne drosmes, ne naivas atklātības, ar savu ciniski spekulatīvo prātniecību un apgriezto loģiku tā tiek galīgi atbaidoša un riebīga. (..) Tālāk varam minēt tādus “māksliniekus” kā Kuzminu, kas mēģina “mistiski” saprecināt divus vīriešus, un Zinovjevu-Anibal, kas līdzīgu eksperimentu izdara ar divām sievietēm” [Upīts 1909].

Jāpiemin arī Rainis, kurš savā poēmā “Ave sol” pilnīgi noteikti distancējas no dekadentu pielaidīgās attieksmes pret nenormatīvo seksualitāti un 3. nodaļas VII daļā piemin *pret dabiskas iekāres* visai negatīvā kontekstā – kā ļauno tumsas spēku inspirētas zemiskas dziņas, kas vēlas nomaitāt tautas garu:

*...Tumsa vērsas citā cīņā,
Versmi pašu vērs pret sauli,
Raisa līdzī zemes spēkus –
Pašus zemākos pret sauli:
Laiž no purviem odžu pārķļus,
Laiž no diķiem mūdžu miglu, (..)
Sūta badu, sērgas, ligas,
Mēri, sumpurņus un glūņas, (..)
Netīras un pret dabiskas
Kaisles, iekāres iz tumsas:
Tautas garu līdz ar miesām
Nomaitāt un novilkēt dubļos... [Rainis 1977:49]*

Trešo nodaļu “Vēla rieta” Rainis pabeidz 1908. gada maijā un jūnijā [Rainis 1977:412], tas ir laiks, kad Eiropa seko līdzī Hardena – Eilenberga skandālam Vācijā un vārdu salikums *pretdabiska iekāre* lietots, runājot par augstākās militārās virspavēlniecības pārstāvju homoseksuālajiem sakariem, kuros iesaistīti arī tiem padotie karavīri. Acīmredzot, saskaņā ar marksistu pārlicību par augstākajām aprindām raksturīgo izvirtību, Rainis norāda, ka ar pretdabisko iekāri tumsas spēki cenšas samaitāt arī vienkāršo tautu. Ironiski, ka tikai dažus gadus vēlāk Rainis pabeidz lugu “Jāzeps un viņa brāļi”, kuras galvenais personāžs izraisījis dažādu laikmetu dzimtes pētnieku interesi, pateicoties savai identifikācijai ar sievišķo.

Nobeigums

20. gados diskusijas turpinās – sociāldemokrātu presē publicēta informācija par homoseksualitātes juridiskajiem un medicīniskajiem aspektiem, vēlāk homoseksuāla orientācija ir kauna zīme, ko piešķir ideoloģiskajiem pretiniekiem – gan Kārlim Ulmanim, gan arī Vācijas nacionālsociālistiem. Lai arī Latvijas kreiso attieksme pret homoseksualitāti ne vienmēr bija pozitīva, tieši kreisās ievirzes izdevumi par šo parādību diskutēja, tādējādi pievēršot tiem sabiedrības uzmanību. Pēc 1934. gada šīs diskusijas uz gadu desmitiem apklusā Ulmaņa režīma, Otrā pasaules kara un vēlāk arī padomju okupācijas laikā.

Mūsdienās, kad pēc Padomju Savienības sabrukuma kreisā ideoloģija Latvijā pirmām kārtām saistās ar nepieņemamo padomju ideoloģiju un marksisma-ļeņinisma dogmām, kreisā politika tiek saistīta galvenokārt ar partijām, kuru galvenā mērķauditorija ir krieviski runājošā Latvijas sabiedrības daļa. Šīs partijas neuzskata LGBT organizācijas par saviem sadarbības partneriem (tiesa, dažkārt ir bijuši arī izņēmumi – kad 1999. gada 30. novembrī Saeimas Cilvēktiesību un sabiedrisko lietu komisijā tiek izskatīts likumprojekts “Par viena dzimuma personu partnerattiecību reģistrāciju”, komisijas locekļi balso pret, izņemot divus deputātus no krievvalodīgās partijas PCTVL (Par cilvēka tiesībām vienotā Latvijā) [Vērđiņš & Ozoliņš 2013:121].

Citās Eiropas valstīs, kuru parlamentos pārstāvētas arī mūsdienīgas kreisās partijas, jautājums par to atbalstu LGBT organizācijām joprojām ir atvērts. Poļu pētnieki Tomašs Sikora and Rafāls Majka uzskata, ka arī mūsdienās Eiropas *zilo* aktīvistiem un kreiso uzskatu aizstāvjiem būtu vērts apvienoties pret *neoliberālo hegemoniju*, taču šāda vēlme nav manāma: “Dienžēl šobrīd kreisajās aprindās ir ļoti maz sapratnes par kreisi noskaņotiem “zilo” aktīvistiem, tāpat kā ir maza vēlšanās dot pretsitienu kapitālisma postošajai ietekmei uz LGBT aktīvistiem. *New Left* un “zilo” kustībai ir daudz ko mācīties un aizgūt vienai no otras, taču, lai tas varētu notikt, vienkārši runājot, jaunažiem kreisajiem ir jāpārdomā politika

no seksualitātes viedokļa, savukārt “zilo” kustībai (atsevišķi no LGBT kustības vai arī tikai daļēji saistoties ar to) jāpārdomā seksualitāte no ekonomikas viedokļa” [Sikora & Majka 2010:89].

Izmantotie avoti un literatūra

- Bēbelis, Augusts. *Sieviete un sociālisms*. Tulk. Fr. Roziņš. Rīga: Taurētājs, 1912.
- Engelss, Frīdrihs. *Ģimenes, īpašuma un valsts celšanās*. I daļa. Rīga: M. J. Baļķītis, 1907.
- Fähnders, Walter. Anarchism and Homosexuality in Wilhelmine Germany: Senna Hoy, Erich Mühsam, John Henry Mackay. *Journal of Homosexuality*, vol. 29 (2–3), 1995. Pp. 117–154.
- Hekma, Gert; Oosterhuis, Harry & Steakley, James (eds.). *Gay Men and the Sexual History of the Political Left*. New York–London: Harrington Park Press, 1995.
- Jansons-Brauns, Janis. *Fauni vai klauni?: Piezīmes par mūsu jaunāko rakstniecību*. Pēterburga: Dzirkstele, 1908.
- Kalniņa, Ieva E. & Vērdiņš, Kārlis. *Mūsdienu literatūras teorijas*. Rīga: LU LFMI, 2013.
- Ķeniņš, Atis. Bodlērs un Verlēns. *Zalktis*, Nr. 1, 1908. 149.–167. lpp.
- Landers, Kārlis. Grāmatu galds: Ziemas naktis II. *Vārpas*, Nr. 4, 1908. 351.–356. lpp.
- Neacșu, Dana. The Wrongful Rejection of Big Theory (Marxism) by Feminism and Queer Theory: A Brief Debate. *Capital University Law Review*, vol. 34, 2005. Pp. 125–151.
- Rainis, J. *Kopotī raksti. 2. sējums: Dzeja*. Tekstus sagatavojusi un komentējusi Mirdza Ābola. Rīga: Zinātne, 1977.
- Sikora, Tomasz & Majka, Rafal. “Not So Strange Bedfellows”: Considering Queer and Left Alliances in Poland. *Dialogue and Universalism*, No. 5–6, 2010. Pp. 89–100.
- Skalbe, Kārlis (sast.) *Ziemas naktis*. Rīga: D. Zeltiņš, 1907.
- Skalbe, Kārlis. *Mūža raksti. 2. sējums*. Sast. I. Bērons. Rīga: Elpa, 2002.
- Upīts, Andrejs. Krievu jaunākā rakstniecība. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1909, 8. (21.) augusts.
- Vērdiņš, Kārlis & Ozoliņš, Jānis. Zilās identitātes naratīvs postpadomju Latvijā: sociālie aspekti. *Dzimtes konstruēšana*. Rīga: Avens un partneri, 2013. 111.–128. lpp.
- Zinātne un dzīve: ģimenes dzīves attīstība. *Darbs*. 1906, 7., 11., 12. un 19. janv.

LEFTISM AND NON-NORMATIVE SEXUALITY IN LATVIA
AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Abstract

In the context of the history of the leftist ideas, the relations of their representatives with the non-normative sexuality have been peculiar and controversial. In the European countries, the attitude of the leftist circles towards the non-normative sexuality was controversial – it was interpreted both as a manifestation of the depravity of the degenerate aristocracy and as a phenomenon to be accepted by the new society, separated from the church and the dogmas of the bourgeois morals.

Even before World War I, the polemic opinions of the advocates of the leftist ideas were voiced in the public space of Latvia – a historical explanation of sexuality can be found in the translations of Friedrich Engels and August Bebel; Andrejs Upīts and other local Marxists waged a war against the *depravity*, including the glorification of *sodomy*, allegedly found in the so-called *decadents'* works, even though nowadays it is difficult to find grounds for such reproaches. On the other hand, among the decadents, there are authors (Haralds Eldgasts, Atis Ķeniņš), who, at least episodically, have propagated the triumph of the new morals and a new literature, when the artist has the right to obtain impressions from the most diverse phenomena, including passions and vices, among them *unnatural desire*; yet, overall, the use of the non-normative sexuality for mocking and humiliating one's political and aesthetic adversaries prevails, as during this period, Latvia, unlike Germany or Russia, lacks culture personalities who would become advocates for this kind of sexuality in the public space.

Keywords: *Marxism, Friedrich Engels, August Bebel, homosexuality, decadence.*

Līvija Baumanē, *Mg.philol.*, Latvijas Universitāte

ZEMGALIEŠU BIRUTAS REVOLUCIONĀRĀ DZEJA



Zemgaliešu Biruta. 20. gs. sākums.
Attēls no Latvijas Kara muzeja kolekcijas.

1905. gadā rakstniece **Zemgaliešu Biruta** (1878–1906) Rīgas ielās esot stāgājusi aizplīvurojusies, bīstoties no liekas uzmanības. Lai gan rakstniece bijusi dziļi emocionāla, aizrautīga un izsmalcināta, viņa saistīta ar revolucionāru darbību un tādēļ pat nonākusi apcietinājumā un piedzīvojusi traģiskus brīžus.

Rakstnieks Jānis Akuraters divdesmitajos gados savās atmiņās raksta: “Mums, latviešiem, (..) revolūcijā bija daudz sieviešu līdzdalībnieku. Bet dziļi idejiski pārliecinātu revolucionāru sieviešu tik maz. Mītiņu runātājas bija, literatūras izplatītājas un glabātājas bija, bet kaujas revolucionāru bija tik maz. Zemgaliešu Biruta, mirdzošs izņēmums. Liktenis viņai bija sagatavojis citu nāvi – nevis ar revolveri vai bumbu rokā...” [Akuraters 1968:265].

Lai gan Zemgaliešu Birutas, īstajā vārdā – Konstances Augustīnes Greciones, patiesā loma revolucionārajā darbībā laikā ap 1905. un 1906. gadu nav pilnībā izpētāma un tiešu dokumentālu avotu par viņas devumu revolucionārajās aktivitātēs trūkst, Akuratera atmiņas ļauj noprast, ka viņa bijusi viena no nedaudzajām tā laika latviešu sievietēm revolucionārēm, kurai piemītusi dziļāka pārliecība. Zemgaliešu Biruta ir dēvējama par rakstnieci – leģendu latviešu kultūrā. Šo leģendu lielā mērā izveidojuši viņas laikabiedri atmiņās un vēltījumos. Rakstā tiks ieskicēta Zemgaliešu Birutas saikne ar revolucionāro darbību un atsauksmes par to dažādos avotos.

Literatūras vēsturē Zemgaliešu Birutas izpētei ir relatīvi mazāka vieta gan atstāto tekstu kvantitatē ziņā, gan viņas pāragrās nāves dēļ, turklāt viņa it kā ir palikusi savas spilgtās priekšgājējas Aspazijas ēnā, un līdz pat 21. gadsimtam Zemgaliešu Birutas darbi nebija izdoti atsevišķā grāmatā. Rakstnieces literāro mantojumu veido dzeja un aptuveni 20 īsprozas teksti, kā arī viena dramaturģiska skice.

Viens no iemesliem, kas Zemgaliešu Birutai piešķir “dzejnieces – leģendas” auru, ir apstākļi, ka viņas daiļrade ir vienīgais īstenais latviešu sievietes rakstnieces mēģinājums izpausties dekadentiskā manierē. Kā atzīmējis Kārlis Vērdiņš, Zemgaliešu Birutas piemiņas saglabāšanos literatūras vēsturē nodrošinājis jau tas fakts, ka viņa ir vienīgā sieviete rakstniece, kas arī parakstījusi jauniem literārajiem principiem vēltīto manifestu “Mūsu mākslas motīvi” 1906. gadā [Vērdiņš 2005:12]. Protams, tikpat saistošs ir biogrāfiskais aspekts: rakstnieces enigmātiskais dzīvesgājums un mīklainā nāve.

Kādu laiku Zemgaliešu Biruta bijusi it kā apzīmogota ar Kaina zīmi – klīda runas, ka viņa, atrodoties apcietinājumā 1906. gadā, nodevusi savus biedrus revolucionārus. Aizdomas raisījusi viņas relatīvi ātrā atbrīvošana, turklāt apcietinājuma laikā viņa bieži esot turēta slepenpolicijas priekšnieka telpās, nevis kamerā. Runāja, ka Zemgaliešu Biruta, slepenpolicijas spiesta, atpazinusi un nodevusi apcietinātos revolucionārus [Akuraters 1968:261]. Tomēr tuvākie domubiedri neticēja, ka viņa būtu spējīga uz nodevību. Akuraters gan pieļāva domu, ka mocīšanas un spīdzināšanas iespaidā dzejniece, iespējams, kaut ko ir izpaudusi. Tieši pieņēmums par eventuāli notikušo biedru nodošanu nopratināšanas laikā, kā arī iespējamā vainas apziņa un ieslodzījumā piedzīvotais tradicionāli tiek traktēts kā galvenais Zemgaliešu Birutas pašnāvības iemesls īsi pēc atbrīvošanas no aresta.

Taču, pētot Latvijas Valsts vēstures arhīvā (LVVA) Zemgaliešu Birutas jeb Konstances Greciones nopratināšanas dokumentus, Elīna Stengrevica secinājusi, ka dzejniece nav sniegusi tādu informāciju, ko varētu uzskatīt par nodevību. Viņa nav sniegusi nekādas precīzas ziņas arī tad, kad rādītas revolucionāru Eduarda Biriņa un Dāvida Trauberga fotogrāfijas, vien norādījusi, ka, iespējams, kādreiz minētos vīriešus ir redzējusi dzīvoklī, kurā mitinājusies [Stengrevica 2004:242].

ПРОТОКОЛЬ № 42.

1906 года Сентябрь 24 дня, в г. Ригаи, Отдельного Корпуса Жандармовъ Александровича
Раушенна основании ст. 1035⁷ Уст. Угол. Судопр. (Судебныхъ Уставовъ ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА Второго изд. 1893 г.) въ присутствіи Товарища Прокурорадопрашивалъ нижепоименованн въ качествѣ свидѣтел котор _____ пока-
зал _____ по предъявленіи _____ ст. Уголовн. Судопр.Зовуть меня Кемшанцъ Петрова ГрегориоОтъ роду избѣю 27 лѣтъ материнскаго вѣроисповѣданіяЗваніе мое крестьянина Рижскаго уѣзда Вилкаво у.Проживаю Р. Рига, Большая Милкавицкая ул. № 10На предложенныя мнѣ вопросы отвѣчаю: Да, Большой Сельской

ул. № 9 и жилу устал и Своя и жена;
Женка квартирамъ отдавана Колмак
и у ней посылкою были Женка,
которыя имелись. Жили тоже
Андрей и знаю, также как он
был при этомъ исключенъ идти; за
этомъ он жил в квартирѣ, но
часть приведенъ к Архивскому таин
де Андрею Колмаку. Он также
Архивскому род был и по мысли
и он послѣдній род был за идти
но имею ареста; арестована и жена

Domājot par literātes Zemgaliešu Birutas nozīmi 1905. un 1906. gada notikumos, kā arī, ņemot vērā interesi par viņas personību mūsdienās, jāatzīmē, ka 2009. gadā režisors Gatis Šmits uzveda Ingas Rozentāles lugu “1906. Trakāk vēl kā piektā gadā”, kurā tiecās ielūkoties revolūcijas laika notikumos un konkrētā laikmeta cilvēku izjūtās. Viens no centrālajiem tēliem uzvedumā ir jauna dzejniece Vilma Doroteja Plūme, kuras prototips ir Zemgaliešu Biruta. Vilma traktēta kā emocionāla, pretrunīga, naiva būtne, kura drīzāk stihiski nonākusi apkārtējo notikumu virpulī un apcietināta par līdzdalību atentātā tikai apstākļu sakritības dēļ. Viņa tēlota kā jūsmīga entuziaste, kurai dziļākas sapratnes par notiekošo, iespējams, nav bijis. Tāpēc interesanti vērtēt, kāda saistība ar revolucionārām darbībām Zemgaliešu Birutai bijusi realitātē.

Par Konstances dalību revolucionārās aktivitātēs pieminējumi galvenokārt rodami laikabiedru sarakstītajā autobiogrāfiskas ievirzes prozā, atmiņās par revolūcijas laiku. Ir secināms, ka laikā, kad aizsākusies viņas literārā darbībā, jaunā rakstniece sākusi interesēties arī par revolucionārām idejām.

1905. gada 29. jūnijā Konstence vēstulē rakstniekam Augustam Saulietim atklāj, ka Vasarsvētkos viņai esot bijis konflikts ar tēvu pēc demonstrācijām, kas notikušas baznīcā: “Viņš pats (tēvs) tad nemaz nebija mājās, bet vēlāk viņam kas sastāstīts, ka es esot devusi naudu priekš ieročiem utt.” [Zanders 1978:48]. Tēvs citu cilvēku priekšā jauno sievieti esot smagi aizvainojis ar pārmetumiem. Šī epizode liecina, ka 1905. gada vasarā Zemgaliešu Biruta jau bijusi pietuvināta revolucionāru aprindām, savukārt sarakstē viņas pašas lietotais apzīmējums, ka tēvam *sastāstīts*, liecina, ka naudas došana ieročiem tomēr drīzāk ir nepatīss fakts.

Literāts Juris Kosa, atminoties 1905. gada rudeni, rakstījis: “Mītiņu laikā es sastapu Konstanci kaut kur bulvārī; viņa pārdeva publikai skrejlapīņas un citu politisku literatūru. Paliku tādās domās, ka viņa kalpo revolūcijai saziņā ar *Dr. Priedkalnu* un viņa vadībā” [Kosa 1958:8]. Andrejs Priedkalns kādu laiku bija Zemgaliešu Birutas eventuālais līgavainis, lai gan cita versija vēsta, ka abu it kā romantiskā savienība bijusi tikai aizsegs – viņi esot bijuši tikai biedri; tieši Priedkalna ietekmē rakstniece sākotnēji esot pievērsusies revolucionārai darbībai.

Viens no plašākajiem Zemgaliešu Birutas pieminējumiem saistībā ar revolūcijas laiku ir rodams Jāņa Akuratera grāmatā “Dienu atspīdumi”, kur viņš fiksējis notikumus, kas saistās arī ar 1906. gada reakcijas laiku, Zemgaliešu Birutas apcietināšanu un vēlāko bojāeju. Arī Antons Austriņš savā romānā, 1905. gada notikumu hronikā “Garā jūdze” vairākkārt piemin Zemgaliešu Birutas saistību ar revolūcijas notikumiem.

Sākotnēji jaunā rakstniece vienkārši bija to romantisko revolūcijas entuziastu vidū, kurus gadsimta pirmajos gados vajāja baisas, eksistenciālas izjūtas. Var pieļaut, ka emocionālā, inteliģentā Konstence sākumā aizrāvusies ar revolucionāro domu, saskatot tajā garīgu atmodu un dvēseles sacelšanos pret *veco dzīvi*. Tomēr

rakstnieces interese nav netipiska – revolucionārajā darbībā gadsimta sākumā iesaistījās daudzi latviešu rakstnieki, tostarp Kārlis Skalbe, Antons Austriņš, Jānis Akuraters un citi. Iesaistoties revolucionārās aktivitātēs, ideālistiski noskaņotie rakstnieki nereti domāja par abstraktu brīvības jautājumu. J. Akuraters savā revolūcijas laiku atmiņu grāmatā “Dienu atspīdumi” šo posmu dēvējis par *skaistu un traģisku laiku* – laikmeta noskaņā dzejnieki nereti saskatīja zīmīgas sabiedrību pārkārtojošas idejas.

Iespējams, pamazām Konstance iedziļinājusies arī dažādās teorētiskās nostādnēs, garīgi nobriestot un veidojot savu personisko attieksmi pret laikmeta notikumiem un idejām. Jaunā rakstniece ir klātesoša konspiratīvās sanāksmēs – piemēram, Rīgā, Rūjenes (Rūjienas) ielā un citur. Šos brīžus atceras un min Jānis Akuraters, stāstot par pulcēšanos konspiratīvajā dzīvoklī: “Te bez manis, dedzīgā dzejnieka A. Kalniņa un K. Jēkabsona, bieži parādījās vēl dzejnieki: Skalbe, Austriņš, Apsesdēls, Arnis, Zemgāliešu Biruta, Jānis Jaunsudrabiņš, K. Krūza, A. Traubergs (..) un (..) revolucionāri no Savienības.⁷⁸ (..) Notika karstas apspriedes, strīdi, satikšanās ar strādnieku delegātiem (..)” [Akuraters 1968: 216].

Turklāt Zemgāliešu Biruta tulkojusi no vācu valodas austriešu sociālisma teorētiķa un jurisprudences eksperta Antona Mengera (1841–1906) rakstu “Anarhisms”, kas ir neliela daļa no plašākas, 1903. gadā tapušas apceres “Nākotnes valsts” (“*Neue Staatslehre*”) – 1906. gada janvārī Zemgāliešu Birutas tulkojums publicēts “Galvas Pilsētas Avīzē”. Šajā tekstā Mengers paudis dažādas ekstrēmas ievirzes atziņas, piemēram – “Vispirms, kas attiecas uz anarhistiskās sabiedrības kārtības ieviešanu, tad lielākā daļa rakstnieku (teorētiķu) ir vienisprātis, ka pēc sociālās uzvaras visas esošās bagātības īpašniekiem bez kādas atlīdzības vienkārši atņemamas” [Mengers 1906:1], lai gan noslēgumā tomēr rezumējis, ka “aiz še pievestiem iemesliem, kuri ļoti viegli vēl pavairojami, mums jāatmet anarhisms kā nākamās sabiedrības veidols.”

Mengera apcere tobrīd bijusi īpaši aktuāla – neilgi pēc tam to pilnā apjomā latviešu valodā tulkojis arī dzejnieks Apsesdēls (Augusts Apsītis), kurš arī tolaik pastiprināti interesējies par sabiedrību pārveidojošām idejām [Ķikuts 1930:195] – tajā pašā gadā grāmata izdota Eduarda Sirģeļa apgādībā Rīgā – ar nosaukumu “Nākotnes valsts: anarhisms, īpatnējā un komunālā valsts”. 1908. gadā apceri latviešu valodā vēlreiz tulkojis arī Aleksandrs Būmanis, un ar nosaukumu “Antona Mengera Jaunā valsts: Jauna mācība par valsti” tā izdota Pēterburgā, Eduarda Mekša apgādībā. Padziļināta interese par Mengera tekstu liecina par izteikti revolucionāru noskaņojumu – piemēram, Apsesdēls, kurš arī tulkoja šo apceri, 1905. gada

⁷⁸ Domāta 1903. gadā dibinātā Latviešu sociāldemokrātu savienība – radikāli kreisa demokrātiska partija, kas galvenokārt bija “revolucionāra organizācija un ietvēra savā programmā (..) prasību par Latvijas autonomo valsti” [Akuraters 1923:374]. Autore piezīme.

paaudzi zīmīgi dēvēja par *smeldzošo sājpu un nemiera bērniem*, un pats tika soda ekspedīcijas un 1906. gada reakcijas vajāts [Ķikuts 1930:195].

Akuraters vēsta arī par Zemgaliešu Birutas turpmākajām gaitām: “Kad uznāca reakcija, jau janvārī, 1906., viņa devās kopā ar citiem revolucionāriem uz ārzemēm. Neilgu laiku viņa pavadīja Parīzē, bet Latvijas liktenis vilka viņu atpakaļ, un jūlijā jau tā ieradās Rīgā. Dzīvības un brīvības mīlestība vilka viņu revolucionāru pulkā, un nešķirami ar viņiem tā darīja savu pienākumu, neatteikdamās pat no bīstamākiem uzdevumiem. Bumba priekš ģenerālgubernatora, kuru viņa glabāja savās telpās, un dedzīgākie revolucionāri, A. Traubergs un A. Kalniņš, ar kuriem kopā viņu apcietināja, ir tikai pierādījums par viņas revolucionāro garu” [Akuraters 1968:263].

1906. gada sākumā Zemgaliešu Biruta kopā ar citiem revolucionāriem caur Pēterburgu izceļoja uz Somiju, tālāk nokļuva Parīzē, kur viņu saviļņoja Francijas gars – Akuraters atceras, ka viņa esot paudusi: “Tur ir brīvības dzimtene (..) Kad mēs būsim tik karsti brīvības cīnītāji kā franču revolucionāri!” [ibid 264]. Jūlijā rakstniece atgriezās Latvijā. Impulsīvā un kaismīgā dzejniece arvien vairāk aizrāvās ar brīvības un cīņu ideju.

Līdztekus Zemgaliešu Biruta sacer laikmeta noskaņu inspirētus dzejojumus, kuros pausts cīņas spars un tēlots aktīvs, brīvību alkstošs, drosmīgs un spēcīgs gars. Šie dzejoļi rakstnieces daiļradē veido saturiski nodalāmu kopu jeb autonomu tēmu loku līdzās citiem viņas dekadentiski erotizēto (*Fin de siècle* noskaņās) motīvu cauraustajiem, brīžiem simbolismam tuvajiem dzejas tekstiem. Revolucionārā patosa ietonētie dzejoļi marķēti ar zīmīgiem nosaukumiem – piemēram, “Brīvības apustulim”, “Tautai”, “Brīvības karotāja”, “Brīvībai”. Tajos dominē aktīvi verbi un specifiskas, brīžiem pat par klišejiskām uzskatāmas frāzes un tēli, piemēram, vētra un tumsa, aicinājums uz cīņu, dvēseles atbrīvošanās, dzelzs važu saraušana, despotu varas sagraušana, cilvēces brīvība, karoga vicināšana, tomēr tekstos jūtama personiska attieksme un individuālā pārliedzība. Vairākos dzejoļos konstatējama liriskā *es* īpaši cieša radniecība ar pašu dzejnieci; šķiet, tajos pausta autore tieša pozīcija. Te īpaši var izcelt dzejoļi “Brīvības karotāja”: “Es rauju rozes iz viņošiemi matiem / Un cīņas priekšā zibošiem skatiem / Tveru pēc šķēpa – ap gurniem to jožu!... / Iet cīņā, iet cīņā par uzvaru spožu! / Vēl nāvēto brāļu asinis kūp. (..) / Nu laiks – ka despotu vara drūp!” [Zemgaliešu Biruta 2005:28]; kā arī dzejoļi “Brīvībai”: “Tev ugunssarkanās rozes nesu: / Brāļu asinīs uzplauka tās! / Tava ka-reive turpmākās cīņās / Lepni karogu vicinās!” [Zemgaliešu Biruta 2005:60].

Arī vairāki citi dzejoļi, kas rakstīti misteriozi simbolistiskā manierē, ietver domu par atbrīvošanos, gaišas nākamības iestāšanos pēc mokām utt.

Iespējams, dzejnieci vienojošas ciešākas attiecības ar Albertu Traubergu (1880–1908), dedzīgu revolucionāru, kurš ticis dēvēts par latviešu “terora lielmeistaru”

[Pumpuriņš 2005:134]. Vēlāk viņi esot tikuši apcietināti kopā. Zemgaliešu Biruta ir sarakstījusi divus dzejoļus, kas veltīti kādam ar iniciāļiem A. T. – “Malduguns” un “Svešam vīram”. Šīs attiecības dzejniecē varētu būt eventuāli rosinājušas vēl spēcīgāku vēlmi iesaistīties revolucionārajā kustībā un iedziļināties aktuālajās idejās.

Spriedze 1906. gada rudenī pieauga, joprojām notika vajāšanas, kratīšanas un aresti. Precīzu ziņu, kā risinājušies notikumi ap dzīvokli Lielajā Ņevas (tagad – Blaumaņa) ielā 9, kur kambarī līdzās Zemgaliešu Birutas istabai atrasta ģenerālgubernatora nogalināšanai paredzētā bumba, nav. Jāmin, ka dzīvokli rakstniece bija pierakstījusies ar Vilmas Plūmes vārdu. Citās versijās pat izskan, ka Zemgaliešu Biruta apcietināta uz ielas, nesot šo bumbu somā. Ir arī versija, ka pēc informācijas noplūdes cara slepenpolīcija šo dzīvokli izmantoja kā lamatas, lai notvertu un apcietinātu teroristus. Spridzekļa atrašana un kontakti ar revolucionāriem kalpoja par iemeslu arī Zemgaliešu Birutas arestam. Brīžus apcietinājumā ir iemūžinājis Akuraters: “Otrā dienā pēc manas apcietināšanas es tiku izsaukts pie Gregusa kabinetā. (..) domāju, ka eju uz nopratināšanu (..), aiz aizkariem (..) uz zviļņa sēdēja dzejniece Zemgaliešu Biruta, kuras istabā atrasta bumba. Viņu bija grūti ievērot (..). Viņa sēdēja klusi, domīgi un noskumusi. Viņa mani labi redzēja, bet izlikās, ka neredz. Es arī negriezu viņas vēribu uz sevis, jo biju dzirdējis, ka viņa nododot un uzzīmējot revolucionārus, kas apcietināti” [Akuraters 1968:261].

Kā jau minēts, Zemgaliešu Biruta tika atbrīvota relatīvi ātri, bet nav zināms, ko viņa izcietusi īsajā ieslodzījuma posmā gan fiziski, gan garīgi. Vientulībā no skumjās paiet laiks pēc traģiskā satricinājuma, biedri no Konstances izolējas. Viņai esot noteikta arī policijas uzraudzība – laikrakstā lasāma ziņa “Rakstniecei Zemgaliešu Birutai aizliegts atstāt Rīgu” [Rīgas Ziņas 21.10.1906:6].

Zemgaliešu Biruta jūtas kā stigmatizēta un izšķiras par pašnāvību. Par dzejnieces pēdējiem brīžiem skaidru ziņu nav. Nav arī ne dienasgrāmatas, ne atvadu vēstules, kurā varētu meklēt skaidrojumu notikušajam. Lakoniska ziņa avīzē vēsta, ka “Elizabetes ielā Nr. 77 dzīvojošā skolotāja Konstace Grencion (..) aiz pārskatīšanās ūdens vietā izdzēra atšķaidītu skābi (..)” [Balss 25.11.1906:8]. Vēl brīdi Zemgaliešu Biruta agonijā pavada pilsētas slimnīcā, līdz 15. decembrī mirst. Bērēs uz dzejnieces kapa liek lauru vainagu, uz kura lentes rakstīta rinda no viņas pašas dzejoļa – “Mūza smaidot iet pret šķēpiem...”

Pētniece Līga Lapa rakstā “Bez vainas vainīgi. Sievietes un Piektais gads” savukārt vēsta, ka Zemgaliešu Birutai simpatizējusi revolucionārā kustība, tomēr ar organizāciju saistības viņai neesot bijis [Lapa 2014:77] – arī drīzā atbrīvošana notikusi tieši tāpēc, ka rakstniece neesot bijis sakara ar inkriminētajām darbībām. Tomēr arī L. Lapa piemin Zemgaliešu Birutas ierindošanu spiegu sarakstā, liegumu izbraukt no Rīgas un nopietnos draudus, kas baumu dēļ esot saņemti no kaujiniekiem. L. Lapa akcentē arī tolaik cirkulējušās runas, ka pēc atbrīvošanas

rakstniecei bijušas attiecības ar Izmeklēšanas daļas priekšnieku pristavu Ivanu Gregusu. Interesanti, ka 1928. gadā izklaidējošas ievirzes avīžrakstā “Latvju mākslinieku pašnāvību noslēpumi” šis baumas aktualizējis arī Oļģerts Liepiņš, paužot versiju, ka tolaik kāds slepenaģents esot *ieguvis lētticīgo dzejnieces sirdi* [Liepiņš 1928:4] un padarījis revolucionāru aprindām tuvu rakstnieci viegli iespaidojamu. Zemgaliešu Biruta savus biedrus esot nodevusi, it kā padodamās aģenta varai, un, iluzorajā mīlestībā nerodot attaisnojumu upuriem, veikusi pašnāvību. Tomēr šī *noslēpumainā, romantiskā mīlas drāma* starp slepeno aģentu un dzejnieci ir tikai O. Liepiņa spekulācija.

Pretrunīgums konstatējams apstākļos, kas saistās ar jaunās dzejnieces nāvi un posmu īsi pirms tās. Laikrakstā “Balss” – četras dienas pēc Zemgaliešu Birutas nāves – vēstīts: “Dzirdējām jau, ka šī nāve bijusi saistīta ar kādām ļaunām baumām, ļaužu valodām, par nodevības aizdomām un diezin ko vēl...” [Balss 19.12.1906.:3]. Citētas arī rindas no rakstnieces piemiņai veltītā raksta “Rīgas Pilsētas Policijas Avīzes” (*Ведомости Рижской городской полиции/Zeitung der Rigaschen Stadtpolizei*) 18. decembra numurā, akcentējot izteikumu, ka “Zemgaliešu Biruta uzskatāma par jaunas apmelošanas upuri”, jo “daļa viņas pazīstamo, kas to tomēr tuvāki nepazīna, viņu sastapdami, tai nesniedza vairstu roku...” [*ibid*]. Tomēr tuvākie līdzgaitnieki literāti jau tolaik atzina, ka nekad nav ticējuši Zemgaliešu Birutas vainai, dziļi sēroja par aizgājēju, kuplā skaitā pavadīja viņu pēdējā gaitā un veltīja tai cieņas pilnus nekrologus periodikā.

Lai gan teju nevienā avotā nav fiksēti konkrēti Zemgaliešu Birutas kā revolucionāres slepenie uzdevumi un to īstenošana, ir pamats secināt, ka viņai bijusi cieša saistība ar 1905. un 1906. gada notikumiem. Rezumējot: zināms, ka viņu un revolucionārus vienojuši cieši kontakti, viņa ir palīdzējusi izplatīt skrejlapas un revolucionāro literatūru, piedalījies konspiratīvās sanāksmēs un debatēs un reakcijas laikā izceļojusi kopā ar revolucionāriem. Rakstnieks un teorētiķis Teodors Zeiferts par dzejnieci rakstījis: “Kā krītoša zvaigzne Zemgaliešu Biruta jaunas dzejas uzplūdu un cīņu laikā iemirdzējās un pazuda” [Zeiferts 1934:401]. Savukārt rakstnieks Jānis Akuraters piemetina, ka “savāda traģēdija vijās ap šīs savādās sievietes likteni” [Akuraters 1968: 262].

Izmantotie avoti un literatūra

Akuraters, Jānis. Dienu atspīdumi. Dažas nodaļas no manas dzīves. *Ritums*, Nr. 5, 1923. 372.–380. lpp.

Akuraters, Jānis. *Atspīdumi*. [Mineapole]: Tilts, 1968.

Kosa, J. Zemgaliešu Biruta (atmiņas). ZA FB RK 7853, 1958.

- Ķikuts, Pēteris. Apsesdēla dzeja. *Latvju Grāmata*, Nr. 4, 1930. 193.–200. lpp.
- Lapa, L. *Bez vainas vainīgie. Sievietes un Piektais gads*. Tīrāksts, Nr. 14, 2014. 74.–77. lpp.
- Liepiņš, O. Latvju mākslinieku pašnāvību noslēpumi. *Pēdējā Brīdī*, Nr. 72. 1928. 4. lpp.
- Mengers, A. Anarhisms. *Galvas Pilsētas Avīze*, Nr. 4, 1906. 1.–2. lpp.
- Pumpuriņš, T. Terora lielmeistars – Alberts Traubergs no Cēsīm. *Informācija, revolūcija. reakcija: 1905–2005 (konferences materiālu krājums)*. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 2005. 134.–139. lpp.
- Stengrevica, E. “Daudz meklēju, daudz maldījos: man nevaldāmas asinis...”: Zemgaliešu Birutas pārstāvniecība latviešu literatūras vēsturē. *Agora. Laikplaisa: Piektais gads*, Nr. 4, 2004. 233.–247. lpp.
- Zanders, O. (sast.) Zemgaliešu Biruta. “Es redzēju ilgas ceļmalā stāvam”. *Varavīksne*. Rīga: Liesma, 1978, 40.–51. lpp.
- Vērdiņš, Kārlis. Liecība par dekadences sievišķo pusi?? *Kultūras Forums*, 09.12.2005.
- Zemgaliešu Biruta. *Sārtais skūpstis*. Rīga: Pils, 2005.

REVOLUTIONARY POETRY OF ZEMGALIEŠU BIRUTA

Abstract

The article offers an insight into the connection of the writer Zemgaliešu Biruta with revolutionary activity and references to this activity in different sources. Around the year 1905 Zemgaliešu Biruta was among the enthusiasts of the revolution. Her contribution was a translation of the essay of the Austrian social theorist and juridical expert Anton Menger “Anarchism” from German to Latvian.

There are three main motifs in her creative work. One of them is her poetry texts inspired by the spirit of the time and marked by revolutionary enthusiasm. Her poetry embodies the spirit of protest, dissatisfaction with the ruling order, and an inclination to break free. The woman is frequently in the centre of the poetry: she is the one who expresses the spirit of protest; she is a passionate and brave fighter.

Although there is no particular record of Zemgaliešu Biruta as a revolutionary who had been assigned to carry out secret tasks, there is a reason to believe that she had a close connection with the events of 1905–1906. It is known that the writer and the revolutionaries had strong ties: she helped to spread flyers and revolutionary literature, took part in secret gatherings and debates, she also left the territory of Latvia together with the revolutionaries when the government reaction against revolution took place. Zemgaliešu Biruta's enigmatic course of life and her tragic demise is closely

connected with the revolutionary atmosphere and events of the age: her contact with the revolutionaries served as a reason for her arrest. In a flat in Lielā Ēevas Street where Zemgaliešu Biruta also used to live, an explosive was found which was intended for the assassination of the governor general. Even though the real role of Zemgaliešu Biruta in revolutionary activity during the time of 1905–1906 cannot be fully established, and no direct written records have been preserved about her contribution to the revolutionary activities, the recollections book of the writer Jānis Akuraters “*Dienu atspīdumi*” (“Reflections of the Days”) allows me to draw a conclusion that she was one of the rare Latvian women revolutionaries of the time who had a deeper conviction about different ideas to transform the society, etc.

Keywords: *poetry, decadence, revolution, revolutionists, fin de siècle, 1905.*

Zane Šiliņa, *Dr.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija

INDIVĪDA UN MASAS ATTIECĪBU TRAKTĒJUMS RAIŅA LUGU RADĀMAJĀS DOMĀS

Raiņa pasaules uzskatu un, it īpaši, viņa nākotnes redzējumu spēcīgi ietekmējusi marksisma filozofija, tomēr viņa attieksme pret šo doktrīnu ir visai komplikēta. No vienas puses, dzejnieku saista marksisma paustā pasaules pārveides ideja un ļoti interesē Kārļa Marksa personība, kurā viņš saskata drosmīgu un talantīgu sabiedrības reformētāju, bet, no otras puses, vairākas marksisma propagandētās idejas Rainis asi kritizē. Raiņa kritiskajai attieksmei ir divi cēloņi.

Pirmais no tiem – marksisma doktrīnas un ar to saistīto sabiedriski politisko strāvojumu izteikti materiālistiskā orientācija nav saskaņojama ar Raiņa mākslinieciskajiem centieniem un pārliecību, ka izšķirošā loma sabiedrības attīstībā pieder nevis ekonomiskajiem nosacījumiem (respektīvi, ražošanas attiecībām) un to maiņai, bet gan cilvēka gara pasaules augšupejai.

Šo Raiņa un marksisma uzskatu disonansi vispārliecinošāk atspoguļo dzejnieka korespondence. Piemēram, žurnālistam Hermanim Asaram (1882–1942) 1913. gada 7. martā adresētajā vēstulē Rainis norāda uz “sociāldemokrātiskā pasaules uzskata paplašināšanas” nepieciešamību un turpat arī precizē tās būtību: “Jāatkratās no uzskata, ka mūsu cīņa tikai materiāla (..), viņa vairāk ir garīga, un mūsu lielākais ierocis ir gars, ne dūre” [Rainis 1985a: 270].

Vēl skaidrāk dzejnieka nostāju pauž vēstule Paulam Daugem (1869–1946) 1915. gada 31. oktobrī: “Es no sākta gala domāju, ka p. (partija, t. i., Latvijas Sociāldemokrātija), turēdamās pie v. (vēsturiskā) materiālisma vien, atstāj neizmantotu lielu spēku: garīgo un ētisko. Partijai, pēc mana uzskata, vajadzēja būt ne vien saimnieciskai un politiskai, bet arī ētiskai un garīgai, un filozofiskai. Te mūsu nesaskaņu sākums jau kopš 95. gada”⁷⁹ [Rainis 1986a:72].

Iepriekš raksturoto Raiņa pasaules uzskata un marksisma pamatnostādņu antagonismu akcentē arī Fēlikss Cielēns (1888–1964). Savā atmiņu grāmatā

⁷⁹ 1895. gada decembrī Rainis aiziet no laikraksta “Dienas Lapa” redaktora posteņa.

“Rainis un Aspazija” viņš raksta: “Pagājušā gadsimta deviņdesmitajos gados Rainis ir marksists. Bet palēnām viņa pasaules uzskatā notiek zināma revīzija un pārmaiņa: viņš tuvojas Spinozas un Gētes universālismam un panteismam, un viņa uzskats par gara un indivīda nozīmi sabiedriskā attīstībā kļūst pavisam citādāks nekā dogmatiskiem marksistiem. (..) Viņš kategoriski noliedza ekonomisko apstākļu determinanci vēsturē un ekonomisko interešu izšķirīgo nozīmību. Gars ir galvenais cilvēces attīstībā. Pārgrozības un lūzumi garā iet pa priekšu visām pārmaiņām dzīvē. Idejas un morāli strāvājumi ir visu cilvēces lielo pārgrozību pamatfaktors” [Cielēns 1955:40].

Otrais Raiņa kritiskās attieksmes cēlonis – marksisms nespēj atrisināt pretrunu, kāda rodas starp nepieciešamību rīkoties *milzīgā vairākuma* interešu vārdā un vienlaikus garantēt *ikviena indivīda brīvu attīstību*⁸⁰. Var pat teikt, ka iespējamo indivīda brīvības un masas interešu konfliktu marksisms cenšas apiet.⁸¹ Savukārt Rainis, augsti vērtēdams cilvēka individualitāti un vēlēdamies saskaņot sabiedrības kopējās attīstības iespējas ar brīvu personības attīstību, starp indivīdu un sabiedrību pastāvošās pretrunas izjuta sevišķi asi un centās tās risināt savā daiļradē.

Vēstulē Jānim Jankavam (1886–1918), atskatoties uz savas personības un pasaules uzskata tapšanas gaitu, Rainis 1908. gada 8.–10. martā raksta: “Pie sociālisma mani pievilka lielums, plašums, masas ideja; anarķisms kā individuālists man izlikās interesantāks, bet sektantiskāks: mana personiskā gara priekšvēsture mani bija jau novedusi uz to, ka indivīds viens, bez masas, ir bezspēcīgs, balss bez skaņas, gars bez patības. Anarķisms man kā personai nedeva nekā jauna, es jau biju pats individuālists; sociālisms man deva trūkstošo: patību, masu, lielumu. (..) Bet sociālisms man drīz vien sāka rādīt arī savu trūkumu: (..) es redzēju sociālismā tikai masu bez individualitātes; individualitāte tika pat pilnīgi noliegta, katra pastāvīga iniciatīve apkarota, gribas moments pilnīgi izdzēsts iz vēstures un ikdienas darbības” [Rainis 1985b: 88].

Eliass Kaneti (*Elias Canetti*, 1905–1994) traktātā “Masa un vara” (*Masse und*

⁸⁰ Lūk, viens no uzskatāmākajiem piemēriem: “Komunistiskās partijas manifesta” (*Das Kommunistische Manifest*, 1848) 1. nodaļumā deklarētā tēze “Visas līdzšinējās kustības bija mazākuma kustības vai notika mazākuma interesēs. Proletāriskā kustība ir milzīgā vairākuma patstāvīga kustība milzīgā vairākuma interesēs” [Markss, Engels 1979:42] nav īsti saskaņojama ar 2. nodaļuma beigās propagandēto pārliecību par to, ka “vecās buržuāziskās sabiedrības vietā ar tās šķirām un šķiru pretstatiem stājas asociācija, kurā ikviena indivīda brīva attīstība ir visu indivīdu brīvas attīstības nosacījums” [Markss, Engels 1979:52].

⁸¹ Šī tendence vērojama ne tikai “Komunistiskās partijas manifestā”, bet arī citos Kārļa Marksa un Frīdriha Engelsa darbos, piemēram, “Vācu ideoloģija” (*Die Deutsche Ideologie*, 1845) un “Svētā ģimene jeb Kritiskās kritikas kritika. Pret Bruno Bauera un kompāniju” (*Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik – gegen Bruno Bauer und Konsorten*, 1845). [Markss, Engels 1963:608; Markss, Engels, 1976:254].

Macht)⁸² norāda, ka masa cilvēku atbrīvo no viņa individualitātes, – masā cilvēks “pārkāpj savas personas robežas. Viņš jūt atvieglojumu, jo ir atceltas visas distances, kas viņu atmeta atpakaļ pie sevis un noslēdza sevī. Līdz ar distanču sloga noņemšanu viņš jūtas brīvs, un viņa brīvība ir šo robežu pārkāpšana. Tam, kas noticis ar viņu, ir jānotiek arī ar pārējiem, viņš gaida no tiem to pašu” [Kaneti 1999:14]. Tādējādi masai raksturīga tieksme palielināties, t. i., uzņemt sevī pēc iespējas vairāk indivīdu, tajā pašā laikā savdabīgi *aprijot* viņu individualitātes, turpretim atšķirīgos – tos, kuri no savas individualitātes atteikties nevēlas, – masa naidīgi atgrūž vai pat vēlas iznīcināt.

Gan iepriekš citētā vēstule J. Jankavam un citi personīgie dokumenti, gan it īpaši daiļdarbi liecina, ka, neraugoties uz masas attīstību liktajām cerībām, E. Kaneti raksturoto personības un masas antagonismu apzinājās un skaudri pārdzīvoja arī Rainis. Spilgts šā pārdzīvojuma piemērs ir lugas “Īliņš” tapšanas materiāli jeb tā dēvētās *radāmās domas*. Raiņa radāmās domas ir ļoti specifisks literārais materiāls. Piemēram, radāmās domas lugai “Īliņš” veido gan vairāk vai mazāk izstrādāti iecerētās lugas teksta fragmenti, gan arī visdažādāko, nereti pat savstarpēji pretrunīgu ideju ieskicējumi, kas sniedz nenovērtējamas liecības par Raiņa ideju attīstību un māksliniecisko tēlu ģenēzi. “Īliņa” radāmās domas tapušas apmēram no 1900. līdz 1926. gadam un, lai gan luga tā arī nav tikusi uzrakstīta, šis materiāls uzskatāms par savdabīgu ieceru rezervi vairākām citiem dramatiskajiem darbiem, tajā skaitā lugai “Uguns un nakts” (1905).

Nepabeigtajā lugā “Īliņš”⁸³ daudzveidīgi izvērsti viens no Raiņa dramaturģijai visraksturīgākajiem motīviem, kas savu kulmināciju sasniedz vēlāk – traģēdijā “Jāzeps un viņa brāļi” (1919). Proti – galvenais varonis kaislīgi alkst pēc saules, turklāt sapņo dot sauli arī citiem. Nepabeigtās lugas 1. cēlienam paredzētajā galvenā varoņa un viņa līgavas Ziedītes dialogā varonis raksturots kā pavasara vējš, kura uzdevums – atbrīvot zemi no ziemas sastinguma. Galvenais varonis te tiek saukts par Kurbadu, taču gan salīdzinājuma veidā, gan kā savdabīga varoņa vārda paralēlforma tiek lietots arī apzīmējums *īliņš/Īliņš*⁸⁴:

⁸² Lai gan traktāts pirmo reizi publicēts 1960. gadā, šā darba ideja E. Kaneti radusies jau divdesmitajos gados [Šuvajevs, 1999:411].

⁸³ Iecerētās lugas nosaukumu Rainis mainījis trīs reizes: visvecākajos uzmetumos viņš to sauca par “*Sonnenkind*” (“Saules bērns”), pēc tam Rainis radāmo darbu ilgus gadus dēvēja par “Īlu” jeb “Īliņu” (radāmajās domās lietotas abas paralēlformas), taču 1917. gada oktobrī vairākos pierakstos parādījās Kurpada vārds [Hausmanis, Grīnuma 1981:586–600]. Tā kā Īliņš ir Raiņa visbiežāk izmantotais radāmā spēkavīra apzīmējums, turpmāk šajā rakstā Raiņa iecerētā luga tiks dēvēta par “Īliņu”, nevis par “Kurbadu”, lai gan tieši šo – hronoloģiski pēdējo – lugas virsrakstu par pamatu izvēlējušies Raiņa Kopoto rakstu akadēmiskā izdevuma sastādītāji.

⁸⁴ Vārds “Īliņš” aizgūts no viduslejasvācu valodas; tā nozīme – stiprs, brāzmais vējš [Hausmanis, Grīnuma, 1981:586].

KURBADS

Zeme sauc...

ZIEDĪTE

*Pēc sava brīvotāja, sauc pēc tevis,
Kas smago ziemas nastu rautu nost,
No rītiem brāzdamies kā ziedoņvējš,
Kā īliņš pavasarī.*

KURBADS

Es tas Īliņš...

*Kas zelta sauli zemei atvestu
Un nakti atgainītu atpakaļ,
Aiz telpas bezgalos to nogrūzdams.
Tad brīvi atelpotu bāru bērni,
Kas garos mūžos slāpuši pēc saules,
Ar izraudātām acīm, tulznām rokās
Un liesiem, izmērdētiem locekļiem
No visu zemes nastu nešanas. [Rainis 1981:168]*

Savus varoņdarbus Īliņš sāk ar to, ka apgriež zemi ap asi, lai to labāk apspīdētu saule un jau ziemas vidū sāktos pavasaris. Izbiedētie ļaudis domā, ka tas bijis pārdabiski spēcīgs viesulis, bet, saņēmuši sajūsminātā Īliņa paskaidrojumu par notikušo, kurn par pārāgrā pavasara dēļ nepadarītajiem ziemas darbiem. Tomēr galvenā varoņa darbības programma neaprobežojas tikai ar ierastās dzīves vides uzlabošanu. Īliņš aicina ļaudis tuvināties saulei, dodoties apgūt jaunu, plašāku dzīves telpu *siltajā zemē* – dienvidos.⁸⁵ Iecerētais ceļš un tā mērķis visai detalizēti tiek raksturots Īliņa līgavas Ziedītes tekstā:

*Iz tumšiem dziļumiem jūs kalnā nāksat,
Un skaistā, bezgalīgā pasaule
Jums acu priekšā mirdzot atvērsies.
Neviena nebūs vairs tik nelaimīga,
Kas raudot paliks tumšā kaktiņā:
Zaļš dārzs visapkārt, zelta saulīte,
Un bāru bērni dies un sildīsies. [Rainis 1981:175]*

⁸⁵ Rainis vairākkārt atzinis, ka arī pats personīgi izjūt dienvidzemju pievilcību. Piemēram – ieraksts dzejnieka dienasgrāmatā 1912. gada 1. jūnijā: “Man instinktīvi gribas dzīvot dienvidos, daudz saules. Vāji nervi, smalka āda cieš no aukstuma un vēja. Lai pretotos, vaj’ga nervu un gribas tēriņa. Lētāk iznāk dabas siltumā un saulē, kur visu gribu var likt uz darbu strādāšanu. Atpūsties varu ziemeļos, bet strādāt dienvidos. Tur varu vairāk veikt” [Rainis 1986b:441].

Lugas radāmās domas liecina, ka Rainis tiecies veidot opozīciju: ierastā, ierobežotā, rūpju pilnā, *dziļumos* jeb tālu no saules esošā (tātad – tumšā un, iespējams, arī aukstā) vecā pasaule un pretstatā tai – jaunu iespēju pilnā, bezgalīgā, laimes pilnā, kalnā vai tuvu saulei esošā (tātad – gaišā un siltā) jaunā pasaule. Īliņa līgavas Ziedītes teksta turpinājumā vēstīts, ka šajā jaunajā pasaulē *nebūs kungu, / Tur visi brīvi būsīm!* [Rainis 1981:176]. Tātad jaunā pasaule tiek saistīta arī ar atšķirīgu, uz citiem principiem balstītu sociālo telpu, turklāt jaunajā pasaulē valdīs vēl nepiedzīvota labklājība.

Interesanti, ka “Īliņa” teksta fragmentos un radāmajās domās jaunā, dienvidos meklējamā pasaule saistīta ar savdabīgi risinātu apsolītās zemes motīvu – uz to Slobodskas laikā tapušajās radāmajās domās norādījis pats Rainis: Īliņš “grib ķerties pie ļaunuma saknes: izskaust nabadzību un ciešanas, nožņaupt nāvi, vispirms aizvest visus prom uz apsolīto zemi un tad pašu nāvi iznīcināt” [Rainis 1981:243]. Šā motīva risinājumu var dēvēt par savdabīgu tādēļ, ka Raiņa traktējumā apsolītā zeme, kas atrodas dienvidos un ir tik pievilcīga gan savu dabas bagātību, gan arī cerēto sociālo priekšrocību dēļ, ir nevis pilnīgi sveša teritorija, bet gan tautas pirmdzimtene. Par to liecina lugas 4. cēlienam izstrādāts teksta fragments, kurā aprakstīta tālā pagātnē norisinājusies tautas izceļošana no zemes, kas atrodas kalnos – tātad tuvu saulei.

Lugas radāmajās domās ieskicētais tautas veiktais ceļojums izraisa asociācijas ar Izraēla bērnu klejpojumiem Mozus vadībā, taču visbūtiskākais ir tas, ka meklējamā saules zeme Raiņa traktējumā iegūst īpašu jēgu – tā ir tautas dabiskā dzīves vide. Dzejnieks it kā norāda uz to, ka brīvība un sociālā vienlīdzība, kas ļaudis gaida gaišajā, jaunajā pasaulē, ir nevis ārkārtējs sasniegums, bet gan pilnīgi dabisks un cilvēkam nepieciešams stāvoklis.

Traģēdijai “Īliņš” paredzētajos teksta fragmentos, kā arī radāmajās domās viena no centrālajām tēmām ir zemes smagums, inertums. Plānojot iecerēto lugu, Rainis apsvēris vairākus šīs tēmas risinājuma variantus, taču šajā rakstā nepieciešams īpaši akcentēt tikai vienu no tiem. Šis variants izvērsts 1922. gadā pabeigtajā *krievu traģēdijā* “Īlja Muromietis”, un tajā zemes smagumu veido ļaužu raizes un ciešanas, kas savāktas *zemes dēla* Mīkulas–Laucinieka somā un ir tik smagas, ka Īlja nespēj tās pat pacelt, kur nu vēl nest. Diezgan droši var teikt, ka iekļaut šo motīvu lugā “Īlja Muromietis” Raini visticamāk mudinājis “Īliņa” radāmajās domās ietvertais ideju kopums, tomēr jāuzsver tas, ka “Īliņa” radāmajās domās galveno varoni nomācošā zeme tiek traktēta būtiski atšķirīgi – vai nu kā viņu ietekmējošais pagātnes mantojums, vai arī ļaudis jeb, Raiņa iecienīto apzīmējumu lietojot, *masa*.

Masas un Īliņa attiecības savā grāmatā “Jaunais Rainis: Ieskats mazpazīstamos manuskriptos” visai plaši raksturojusi Saulcerīte Viese [Viese 1982:256–263]. Pētnieces galvenais secinājums ir šāds: “Daudzos uzmetumos Rainis pasvītro

domu, ka masa ir visas attīstības un dzīves pamatu pamats. Lai arī Īlam jācīnās ar tās inertumu un aprobežotību, ar pieķeršanos “tuvākajam mērķim”. Tajā ir ne tikai bremsētājs vien. Masā, tāpat kā zemē, guļ visi nākotnes dīgli, visas tālākās gaitas iespējas [Viese 1982:261]. Lai pamatotu izteikto viedokli, S. Viese citē “Īliņa” radāmo domu fragmentu: “Īls pats izbīstas – lielās, nepazīstam(ās), noslēp(umainās), bet tik tuvās varas, kura atrodas zemē, t. i., ļaudīs, tā nekad nevar pietikt, bet viņai jātiek valdošai. Var viņai ļaut gulēt vai atkal iemidzināt, bet, ja atļauj tai acis izrīvēt, viņa celsies un valdīs. Viņš var apgriezt visu zemi apkārt, kamēr tā guļ, bet, kad ceļas, tad valda viņu un vēl aug” [Viese 1982:246; Rainis 1981:246].

Jāatzīst, ka Rainis tiešām masu daudzviet traktē ļoti ideālistiski – kā savās attīstības iespējās teju neierobežotu spēku, kam nākotnes veidošanā pieder izšķirošā loma. Tomēr, līdztekus lielajām uz masas attīstības iespējām liktajām cerībām, Raiņa daiļrades materiālos ļoti bieži parādās arī daudz pesimistiskākas pārdomas. Nupat citētajā “Īliņa” radāmo domu fragmentā pieminēts kāds masas attīstības veicināšanai pilnīgi nepieciešams elements, proti, tās garīgais audzinātājs un līderis, turklāt Raiņa idejas pieraksta pēdējais teikums norāda uz to, ka reiz pienāk brīdis, kad uzmodinātā masa sāk valdīt pār savu agrāko garīgo vadītāju. Tomēr minētā situācija nav interpretējama viennozīmīgi optimistiski. Par spīti “Īliņa” radāmajās domās, kā arī vēstulēs un dienasgrāmatās visai bieži paustajai pārliecībai par lielajām masas garīgās attīstības iespējām, Rainim savā dramaturģijā neizdodas pārvarēt to dziļo plaису, kas šķir gara varoni – ģēniju vai vienkārši saviem ideāliem līdz galam uzticīgu personību – no masas. Spilgti piemēri atrodami gan lugā “Indulis un Ārija” (1911) atveidotajās Induļa un kūru komplicētajās attiecībās, gan lugā “Jāzeps un viņa brāļi”. Arī “Spēlēju, dancoju” (1915) 5. cēlienā ļaudīm svarīgāks par Tota ziedošanos Leldes – meitenes, Leldes – Latves un saules apspīdētās nākotnes labad ir kaut kur sētmalē apraktais naudas pods, bet nepabeigtajā lugā “Īliņš” ļaudīs savas aizspriedumainības un garīgā kūtruma dēļ atsakās sekot varonim uz saules zemi. Rainis nenoliedzami apzinās to, ka situācija, kurā masa sāk valdīt pār savu vadītāju, diemžēl ne vienmēr liecina par masas garīgo briedumu, taču tā jebkurā gadījumā ir saistīta ar masas skaitlisko pārsvaru.

Īliņa un masas konfliktu cēloņus Rainis iecerētās lugas radāmajās domās iztirzā visai plaši. Pirmkārt, Īliņš, apzinādamies sava neparastā spēka dotās iespējas, vēlas iecerēto pasaules pārveidi – zemes labiekārtošanu, masas dzīves apstākļu uzlabošanu, ļaunuma izskaušanu u. tml. – veikt viens pats: “Īl. mērķis: masas labklājība, masas celšana. I viņš redz lielās ciešanas, kā Buda, bet ir aktīvs un iet cīnīties pret ļaunumu, jebkuru ļaunumu līdz pat nāvei, konsekventi, t. i., vienpusīgi, pārspilēti. Viņa tieksme būt pilnībai un izdarīt visu darbu iznīcina Īl. Labais viņā kļūst tam par postu” [Rainis 1981:251]. Tieši šajā Īliņa konsekvencē Rainis saskata

sava varoņa iekšējo traģēdiju: “Traģika: vieniņieks, arī vislielākais, nevar neko paveikt līdz galam, to spēj tikai masa, turpinājums” [Rainis 1981:262].

Otrā un izšķirošā Īliņa kļūda ir tā, ka viņš pārāk lielu uzmanību pievērsis materiālās pasaules labiekārtošanai un atstājis novārtā cilvēka garu. Pats galvenais varonis iecerētās lugas darbības gaitā nemitīgi pilnveidojas, arī viņa garīgās vajadzības aug, tomēr Īliņš tikpat kā nemaz nav rūpējies par to, lai arī masas vēlmes nebūtu saistītas vienīgi ar materiālās pasaules labumiem: “Viņš (Īliņš – Z. Š.) grib tālo, ideālo un aizmirst to materiālo, ļaudis grib materiālo, aizmirst ideālo: tauta nau vēl modināta uz ideālo, viņš pats to aizmirsis darīt, (..) nu zūd viņa darba sapratēji un veicinātāji. Priekš viņa tuvākais materiālais bija tautas apgādāšana, modināšana, barošana” [Rainis 1981:246]. Taču, kā atzīst pats dzejnieks, “ar to vien nepietiek, ka mēs cīnāmies pret saimnieciskās un politiskās iekārtas pārgrozību un ieliekam tur visus savus spēkus. Mēs atstājam tad novārtā dvēseles pārgrozības, un negrozīta dvēsele nepārgrozīs ārējo iekārtu” [Biezais 1991:34].

Šis atziņas Rainim izdevies iestrādāt arī “Īliņa” dzejas tekstā. Lugas 4. cēlienā dzejnieks bija paredzējis iekļaut ainu, ko pierakstos pats dēvējis par *skudru skatu* [Rainis 1981:181]. Kamēr aukstuma māktie ļaudis gādā zarus ugunskuram, nepabeigtās lugas galvenais varonis, kuru satriecis viņu glēvums, garīgais kūtrums un bailes doties uz *saules zemi* pretim labākai dzīvei, vēro pa zemi tekalējošās sīkās skudras. Īliņa tekstā Rainis akcentē būtiskākos masas trūkumus – piezemētību, savtīgumu, sīkas rūpes un nevēlēšanos tiekties uz augstāku mērķi:

KURBADS

*Lūk, kā tie steidzīgi, bez miera tekā,
Drīz šurpu skrien, drīz metas atpakaļ,
Bez mērķa meklēdami, mūžam čum.*

VIRSAITIS

Kungs, ļaudis zarus nes, ko guni kurt.

KURBADS

*Lai, lai! es ne par viņiem runāju;
Lai nes, lai kur sev sīkas guntiņas,
Kur tagad sildīties, – tie negribēja
Man līdzī iet uz mūžam silto zemi,
Kur visus silda viena liela saule. –
Šie kustonīši, lūk, tāpat kā tie
Pa zemi rāpj un negrib tālāk vērties;
Tiem acis pacelt laika neatliek
Aiz sīkām, pelēkām, bez jēgas rūpēm.
(..)*

*Nu, skudrīt, augsti tevi paceļu
Skat' nu, cik plaša, skaista pasaule.*

VIRSAITIS

Kungs, skudrām acu nau, tik taustekļi.

KURBADS

*Jā, tekā vien, tai rūp, kā zemē tikt.
Ā, iekoda; nu, ej sev atkal pūznī.
Tāpat kā ļaudis: iekoda un zemē;
Iz zemes dzimuši, pie zemes līp.*

VIRSAITIS

Kungs, mēs jau ar...

KURBADS

Ko tu to: kungs un kungs,

Līdz apnikšanai!

VIRSAITIS

Es tik piebildu,

Ka mēs jau ar iz zemes dzimuši.

KURBADS

Jā, jā – es velti cerēju: iz saules.

Nolādētie! Bet es, es gribu saules!” [Rainis 1981:181–182]

Īliņa sapņi nesakrīt ar masas vēlmēm, un vienā no Raiņa iecerētajiem lugas fināla variantiem varoni aprok plūstošās smiltis, tādējādi simboliski atveidojot traģiski beigušos Īliņa cīņu ar glēvo un garīgi inerto ļaužu masu.⁸⁶

⁸⁶ Sk. arī Slobodskas laika radāmās domas: Īliņš “uzvar masas pretiniekus: rupjos spēkus, milžus, tad garīgos spēkus – Dievu, tad grib pacelt masu pašu, laiku, visu siko, – taču masa pārspēj viņu, pret 10 000, pret smiltīm Īl. ir bezspēcīgs” [Rainis 1981:251].

Raiņa iecere precīzi sasauca ar atzinumu, ko vēlāk paudis E. Kaneti. Traktāta “Masa un vara” autors norāda, ka smiltis ir viens no būtiskākajiem masas simboliem: “(..) īpaši izceļamas divas smilšu īpašības. Pirmkārt, – mazums un tās daļiņu vienādums. Īstenībā gan tā ir viena īpašība, jo smilšu graudiņus izjūt kā kaut ko vienādu tikai tāpēc, ka tie ir tik mazi. Otrkārt, – smilšu bezgalīgums. Tās nav pārskatāmas, to vienmēr ir vairāk, nekā var aptvert acīm. Tur, kur tās ir mazās kaudzītēs, mēs tās neņemam vērā. Patiešām uzkrītošas tās ir tur, kur to ir bezgala daudz – jūras malā un tuksnesī. (..) Nozīmīga iezīme ir smilšu draudi, nostājoties pretī atsevišķam cilvēkam kā kaut kas agresīvs un naidīgs. Tuksneša vienveidība, milzums un nedzīvīgums konfrontē cilvēku ar gandrīz vai nepārspējamu varu, ko veido bezgala daudz vienādu daļiņu. Tā noslāpē viņu tāpat kā jūra, taču citādāk – viltīgāk un lēnāk” [Kaneti 1999:75]. (Pasvītrojums mans. – Z. Š.)

Raiņa radītais varoņa tips (Īliņš, Tots, Indulis) ar masu ir saistīts ārkārtīgi cieši. Šo saikni nosaka ne tikai varoņa rūpes par tautas fizisko un garīgo nākotni, bet arī tas, ka smagnējā, kūtrā masa būtiski ierobežo jebkura indivīda – arī Raiņa varoņa – aktivitāti un izvirzīto mērķu īstenošanas iespējas. Veidojot lugas “Īliņš” koncepciju, dzejniekam nākas atzīt: “Tu tik raugs masā, pasaulē, tu vari augsti pacelties pār viņu, bet brīvs tiksī tikai līdz ar viņu, Tā ir indivīda traģika” [Rainis 1981:270]. Taču Rainis uzskata, ka, neraugoties uz masas inerto iedabu, ir ārkārtīgi svarīgi censties mudināt uz garīgu augšupeju ne tikai tautas apdāvinātākos prātus, bet arī kūtrākos ļaudis, jo pretējā gadījumā tie pārāk kavēs vispārējo masas attīstības gaitu. “Masa ir galvenais, viņa ir mērķis, viņa ir jāaudzē, jāmaca,” “Īliņa” radāmajās domās atkārtoti Rainis un piebilst: “Zaratustra meklē augstos, bet jātaisa maize iz akmeņa, ne iz izmeklētiem miltiem” [Rainis 1981:216].

Gan Raiņa pabeigtie daiļdarbi, gan nepabeigto un aizsākto darbu radāmās domas, gan arī dienasgrāmatas liecina par to, ka dzejnieku vada iekšēja nepieciešamība un līdz ar to arī milzīga vēlme ticēt masas attīstības potenciālam galvenokārt tāpēc, ka tā ir vienīgā iespēja, kā viņam, paliekot uzticīgam saviem ideāliem, glābties no garīgas izolācijas, turklāt šī ticība ļauj cerēt, ka izvirzītie mērķi reiz tiks sasniegti. Tomēr, izvērtējot Raiņa daiļdarbus un, it īpaši, to tapšanas materiālus, nevar nepamanīt zīmīgu tendenci – iecerētās jaunās pasaules un to veidojošās jaunās sabiedrības aprises dzejnieks ieskicē visai nekonkrēti, turklāt, nespēdams atrisināt nepārvaramās pretrunas, kādas veidojas starp ideju pasauli un dzīves īstenību, viņš savu jauno pasauli atbīda uzkrītoši tālā, pat nepārskatāmā nākotnē. Pārdomājot personības un masas konflikta cēloņus, kā arī iespējamus risinājuma variantus, Rainis nonāk pie secinājuma, ka masas attīstībai būs nepieciešams ļoti ilgs laiks – nevis gadi vai gadu desmiti, bet vismaz vairākas paaudzes, tādēļ nepabeigtās lugas “Īliņš” radāmajās domās dzejnieks raksta: “...pasaule attīstās nevis caur vieniekiem, lieliem ģēnijiem, bet caur daudzumu, gan ne daudzniekiem, ne caur pastāvīgu progresēšanu, bet caur atdzimšanu, daudzām paaudzēm, caur miršanu un dzimšanu, caur maiņu” [Rainis 1981:216].

Izmantotie avoti un literatūra

- Biezais, Haralds. J. Raiņa kosmiskais mesiānisms. *Biezais, Haralds. Smaidošie dievi un cilvēka asara*. B. v.: Senatne, 1991. 9.–53. lpp.
- Cielēns, Fēlikss. *Rainis un Aspazija*. Vesterosa: Ziemeļblāzma, 1955.
- Hausmanis, Viktors, Grīnuma, Gundega. Kurbads: Sacerēšanas gaita. *Rainis, Jānis. Kopoti raksti 30 sējumos*, 14. sēj. Rīga: Zinātne. 1981. 586.–600. lpp.
- Kaneti, Eliass. *Masa un vara*. Rīga: Jumava, 1999.

- Markss, Kārlis, Engelss, Frīdrihs. *Vācu ideoloģija*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1966.
- Markss, Kārlis, Engelss, Frīdrihs. *Svētā ģimene jeb Kritiskās kritikas kritika. Pret Bruno Bauera un kompāniju*. Rīga: Liesma. 1976.
- Markss, Kārlis, Engelss, Frīdrihs. *Komunistiskās partijas manifesti*. Rīga: Liesma, 1979.
- Rainis, Jānis. *Kopotu raksti 30. sējums*, 14. sēj. Rīga: Zinātne, 1981.
- Rainis, Jānis (1985a). *Kopotu raksti 30 sējums*, 21. sēj. Rīga: Zinātne, 1985.
- Rainis, Jānis (1985b). *Kopotu raksti 30 sējums*, 22. sēj. Rīga: Zinātne, 1985.
- Rainis, Jānis (1986a). *Kopotu raksti 30 sējums*, 23. sēj. Rīga: Zinātne, 1986.
- Rainis, Jānis (1986b). *Kopotu raksti 30 sējums*, 24. sēj., Rīga: Zinātne, 1986.
- Šuvajevs, Igors. Komentāri. *Kaneti, Eliass. Masa un vara*. Rīga: Jumava, 1999.
- Viese, Saulcerīte. *Jaunais Rainis: Ieskats mazpazīstamos manuskriptos*. Rīga: Liesma, 1982.

**TREATMENT OF THE RELATIONSHIP
BETWEEN THE INDIVIDUAL AND THE COMMON PEOPLE
IN THE CREATIVE THOUGHTS OF RAINIS'S PLAYS**

Abstract

Rainis's world outlook has been strongly influenced by the Marxist philosophy, yet his attitude towards this doctrine is rather complicated. On the one hand, the poet was attracted by the idea of changing the world, voiced by Marxism, and he was fascinated by the personality of Karl Marx, in whom he saw a brave and talented reformer of the society; yet, on the other hand, Rainis has severely criticised a number of ideas propagated by Marxism which have been proposed as the foundation of socialism.

Firstly, the distinctly materialistic orientation of the Marxist doctrine and the social and political movements associated with it is incompatible with Rainis's artistic endeavours and his conviction that the decisive role in the development of the society is played by the enhancement of the man's spiritual world rather than by the economic conditions and their transformation.

Secondly, Marxism is unable to solve the contradiction that occurs between the necessity to act in the name of the interests of *the overwhelming majority* and, simultaneously, to guarantee a *free development of every individual*. One could even assert that Marxism tries to bypass the potential conflict between the individual freedom and mass interests. On the other hand, Rainis, who had a high regard for the individuality and wanted to harmonise the collective potential for the development of

the society with the free development of the personality, is particularly sensitive to the contradictions existing between the individual and the society and strives to address them in his literary works.

The issues outlined above in relation to the treatment of the individual and the *mass* specific of Rainis's literary works have been analysed in this article in the context of the working notes of Rainis's unfinished play "Īliņš (Kurbads)".

Keywords: *Rainis, the individual, the masses, Marxism, future.*

Silvija Radzobe, *Dr.hab.artis*, Latvijas Universitāte

VAI ČAKS (SIRDĪ) BIJA KOMUNISTS?

levads

Laika posmā no 1918. līdz 1921.gadam, par ko šai rakstā vispirms būs runa, nekāda Čaka vēl nebija. Penzā bija jauneklis Aleksandrs Čadarainis, Jāņa dēls, kurš dzimis 1901. gada oktobrī, tātad ir ļoti ļoti jauns.

Kā Čaks nonāca tālajā Penzas guberņas apriņķa pilsētiņā Saranskā? Pirmkārt, Rīgas Aleksandra ģimnāziju, kur mācījās Čaks, Pirmā pasaules kara laikā sākumā evakuē uz Igaunijas pilsētu Viru, pēc tam uz Saransku, kas atrodas apmēram 800 kilometru uz austrumiem no Maskavas. Otrkārt, nākamais dzejnieks pēc ģimnāzijas beigšanas 1918. gadā iestājas Maskavas universitātes medicīnas fakultātē.⁸⁷ Taču studijas ilgst vien dažus mēnešus, par ko skicē “Stāsts” Čaks atceras: “Mēs (trīs studenti – A. B.) apmetušies bijām kādā kādreiz greznā istabā ar atsevišķu izeju uz sētu, kur bija piesiets suns, tik bargs kā krievu tautas dzīve, bet reizēm omulīgs un priecīgs kā mūsu sirdis, kad rītos apēsti bij 2 sīpoli un pusmārciņa rupjas kliju maizes ar glāzi silta akas ūdens. Mēs studējām. Ko? Zin tik dievs. Un strīdējamies caurām naktīm ar tādu sajūsmu, ka vecīte, kas dzīvoja mums blakus, ar mieru ziedot bij mums pusmārciņu gaļas, lai tik mēs apklustu”⁸⁸ [Būmanis 1967:192–193].

Medicīnas fakultātes studentus, arī nepilngadīgos no 1. kursa, pie kuriem pieder Čaks, mobilizē, jo rit Pilsoņu karš. Čaks tiek aizsūtīts uz Penzu, “kur strādā pilsētas slimnīcā par asistentu un arī kara hospitālī, kas atrodas ārpus pilsētas” [ibid 193]. Viņš tiek ieskaitīts Sarkanās armijas 25. rezervistu pulkā, cik noprotams – izteiktās tuvredzības dēļ. Būtisks ir jautājums – vai un cik lielā mērā A. Čaks tika iesaistīts tiešā karadarbībā ar ieroci rokās?

⁸⁷ Par to dokumentālu apliecinājumu trūkst, lai gan par to rakstīts visās A. Čaka publicētajās biogrāfijās.

⁸⁸ Šis A. Čaka rakstīts teksts viņa Kopotos rakstos nav iekļauts; A. Būmanis savā publikācijā norāda, ka tekstu uzgājis Rakstniecības, tolaik Literatūras un mākslas vēstures muzeja fondos, kur tas bijis iegrāmatots šādi: LMVM, inv. Nr. 40823.

Pirmais stāsts. Tambova, Antonova *bandas* un Mihails Tuhačevskis

1945. gada 5. februārī, aizpildot krievu valodā PSRS Rakstnieku savienības biedra personisko kartīti (*личная карточка*), A. Čaks uz anketas 15. jautājumu “Vai bijis Sarkanajā armijā, kur, par ko un vai piedalījies kaujās” atbild: “Dienēju Sarkanajā armijā 1919., 1920. un 1921. gados. Iestājos brīvprātīgi. Biju ierindnieks un *kuļtruk* (t. i., kultūras darba organizētājs – S. R.). Piedalījos kaujās pret Antonovu.”⁸⁹

Arnolds Būmanis raksta: “Reizes trīs arī viņš (A. Čaks – S. R.) pats piedalījies cīņās ar ieroci rokās, starp citu, pret Antonova bandām” [Būmanis 1967:193]. Bandītu Antonovu pētnieks atzīmē arī savā visai solīdajā apcerējumā par Čaku “Ar sirdi Rīgas torņos”: “Tikai reizes trīs viņam nācies piedalīties niknākās kaujās (pret Antonova bandām)” [Būmanis 1976: 308–309]. Par Antonova bandām garāmejojot ieminas arī biogrāfiskā romāna “Čaks” autori Valdis Rūmnieks un Andrejs Migla, liekot romāna titulvaronim izsaukties: “Varbūt viņiem pastnieks nošauts? Ir taču kara stāvoklis! Un Antonova bandas...” [Rūmnieks, Migla 2010:143].

Kas bija Antonovs, un vai 21. gadsimtā, kad drīz būs aizritējuši 100 gadi kopš Pilsoņu kara Krievijā, viņa vadītos militāros formējumus nedēvē citādi, analogi, kā tas notiek ar latviešu partizāniem laika posmā pēc Otrā pasaules kara, kuri arī padomju laikā tika dēvēti par bandītiem?

Vispirms sameklēju Krievijas ģeogrāfisko karti, lai noskaidrotu, cik tālu no Saranskas un Penzas, kur Pilsoņu kara laikā uzturējās Aleksandrs Čaks, tolaik vēl Čadarainis, atrodas Tambova. Izrādījās, šie ģeogrāfiskie punkti atrodas pārsteidzoši tuvu. Uz kartes veidojas tāds kā trijstūris, kura hipotenūza, kas savieno Tambovu un Saransku, nav garāka par 200 kilometriem. Cēlonis, kādēļ mūsu sižeta kontekstā mani ieinteresēja Tambova, ir tāds, ka pirms vairākiem gadiem biju lasījis Borisa Sokolova populārzinātnisku grāmatu par leģendāro Sarkanās armijas komandieri Mihailu Tuhačevski – “Tuhačevskis. “Sarkanā maršala” dzīve un nāve” [Соколов 2003], kur viena nodaļa veltīta Tuhačevska vadītās zemnieku sacelšanās drakoniskai apspiešanai 1921. gadā Tambovas apgabalā. Nebiju kļūdījusies, hipotētiski saistot Antonovu ar Tuhačevski.

Pilsoņu karā, īstenojot t. s. kara komunisma politiku, zemniekiem, sākot ar 1918. gadu, tika uzlikts pārtikas nodoklis, kas pieprasīja zemnieku saimniecībām nodot valstij noteiktu daudzumu no visiem pārtikas produktiem, aizliedzot privāto

⁸⁹ Līdz 90. gadu sākumam šis dokuments atrodas Centrālajā Valsts Oktobra revolūcijas arhīvā; to arī es esmu citējusi savā grāmatā “Brošūra par manu naidu” (1990) – tā numurs: CVORA, 473. fonds. 4. apraksts, 28. lieta. Kad 2009. gadā meklēju arhīvā šo dokumentu, tā tur nesaprotamu cēloņu dēļ vairs nebija. Taču V. Rūmnieks manā lietošanā nodeva šā dokumenta kopijas kopiju, kas arī tiek izmantota šajā pētījumā. A. Čaka atpazīstamais rokraksts ļauj secināt, ka dokuments, resp., tā kopija, ir autentisks.

tirdzniecību un visbiežāk atstājot personiskai lietošanai nepietiekamu pārtikas apjomu. Ciematos ieradās t. s. *prodotrjadi* (saīsinājums no krievu valodas vārdiem pārtika un pulks). Šos *prodotrjadus* veidoja pilsētu strādnieki un pat ar ložmetējiem bruņoti zaldāti. Ja zemnieki negribēja nodot visas smagās nodevas, pārtiku viņiem atņēma ar varu, pašus sodīja, apcietinot vai pat nošaujot. Pusi no rekvizētās pārtikas saņēma organizācija, kura bija deleģējusi *prodotrjada* dalībniekus, otru pusi – valsts [Беловинский 2015:526–527].

Tambova gadsimta sākumā bija viena no bagātākajām Krievijas melnzemes joslas guberņām, cariskās Krievijas laikā tā turības ziņā ieņēma piekto vietu starp citām 80 guberņām. 1920. gadā Tambovu, tāpat kā citus Krievijas apgabalus, piemeklēja nežēlīgs sausums, kas ražu samazināja pat uz pusi. Taču padomju varas pārstāvji to neņēma vērā, un no 12 miljoniem pudu ievāktās labības lika nodot 11,5 miljonus pudu, nolemjot zemniekus reālai bada nāvei. Tas radīja zemnieku sašutumu, un 1920. gada 8. augustā Hitrovo ciemā zemnieki uzsāka atklātu pretošanos – atbruņoja *prodotrjadu*, vēlāk to iznīcināja, padzina vietējos komunistus un čekistus, atbruņoja kara garnizonu. Ātri vien nemieri, kas tika nodēvēti par Tambovas sacelšanos un/vai Antonova dumpi un ko krievu vēsturnieki šodien atzīst vai par pašu lielāko tautas sacelšanos pret padomju varu Pilsoņu kara laikā, aptvēra arī citus ciemus. Bijušais Kirsanovas pilsētiņas milicijas priekšnieks un Strādnieku–zemnieku padomes deputāts, 31 gadu vecais Aleksandrs Antonovs kļūst par vienu no sacelšanās vadoņiem. Bijušais eseris Antonovs lolo utopiskus plānus par boļševiku diktatūras gāšanu, Satversmes sapulces sasaukšanu, kas atjaunotu zemnieku politiskās un ekonomiskās tiesības. Acīmredzot Antonovam piemitušas labas organizatoriskās dotības un stratēģiskā domāšana, jo tieši viņa vadībā sākotnēji haotiskais dumpis pāraug labi organizētā zemnieku karā ar trīs armijām, kuru dalībnieku kopskaits 1921. gada ziemā sasniedz 50 000 vīru.

Ļeņina valdība uz Tambovu vairakkārt sūta regulārās armijas daļas, kas nespēj zemniekus uzvarēt, līdz 1921.gada maijā Tambovas apgabalā ierodas vēlākais Sarkanās armijas maršals Mihails Tuhačevskis ar grandioziem spēkiem – vairāk nekā 55 000 regulārās armijas zaldātiem, ko atbalsta kavalērija, bruņuvilcieni un aviācija [Соколов 2003:164–183]. Pēc viņa pavēlēm aizsākas nežēlīgas represijas – tiek publiski izpildīti nāvessodi zemniekiem, kas atsakās izdot mežos mītošos piederīgos, tiek ierīkotas koncentrācijas nometnes, kur ievieto ķīlniekus – sievietes, vecos ļaudis, bērnus, kas šķirti no ģimenēm, mantu konfiscē, bet mājas, pat veselus ciemus nodedzina. Pamazām sacelšanās sāk norimt – zemnieki, kas slēpjas mežos, ir iznīcināti vai padevušie. Pretoties turpina vien atsevišķas vienības. Un tad M. Tuhačevskis, lai simtprocentīgi izpildītu Ļeņina viņam personiski uzticēto uzdevumu, izdod pavēli pielietot pret zemniekiem ķīmiskos ieročus. 1921. gada 13. jūlijā uz zemniekiem tiek raidīti 47 ķīmiskie lādiņi, kas satur hlora (marka

E56) savienojumus, bet tā paša gada augusta sākumā uz salu Kipečas ezerā tiek izšauti 59 ķīmiskie lādiņi. Neapspriežot jautājumu, cik simti vai tūkstoši zemnieku šādā veidā tika nogalināti, atzīmējams fakts, ka tā bija pirmā reize cilvēces vēsturē, kad ķīmiskie ieroči tika lietoti pret mierīgajiem iedzīvotājiem, kuri vairs necinājās pret pastāvošo varu, jo bija sakauti un slēpās mežos.⁹⁰ Bet no Tambovas apgabala saindētajiem mežiem un purviem visu vasaru cēlās nogalināto cilvēku pūstošo liķu smaka.

M. Tuhačevska pielietotās *efektīvās metodes* zemnieku sacelšanās apspiešanā padomju valdība rūpīgi slēpa bailēs, ka to varētu uzzināt starptautiskā sabiedrība. Tāpēc nākamā maršala *varoņdarbi* Tambovas zemē presē netika atspoguļoti. Taču, iespējams, ka vismaz daļai sabiedrības kaut kas kļuva zināms. Par to liek domāt Mihaila Bulgakova garstāsts “Liktenīgās olas”, kas 1924. gadā uzrakstīts antiutopijas tehnikā. M. Bulgakovs, vēstot par milzīga izmēra čūskām, kuras radījis Sarkanais stars, raksta, ka čekisti tās nespēja uzvarēt, vērsoties pret rūpuļiem ar indīgām gāzēm. Tikai 40 grādu sals, kas augustā (augusts – zemnieku noindēšanas mēnesis!) uznāca Maskavā, paglāba Padomju Krievijas galvaspilsētu no iznīcības. Taču autors piemetina, ka vēl vismaz gadu grāvji un meži smirdēja no pūstošo čūsku ķermeņiem.

Nav pamata neticēt A. Čakam, ka, iespējams, kādā no sākotnējām operācijām pret Antonova vienībām, kad ar dumpi mēģināja tikt galā vietējie militārie spēki, tika iesaistīts arī viņš. Situācija droši vien bija izmisīga, ja rekrutēja arī viņu, jo Čadarainim jau tolaik bija slikta redze. Turklāt politiskos procesus viņš 20 gadu vecumā izprata un vērtēja saskaņā ar Komunistiskās partijas centrālajām nostādņām, kas Antonova sacelšanos pamatoti traktēja kā uzstāšanos pret pastāvošo padomju valsts iekārtu, kura jāapkaro visiem iespējamiem līdzekļiem. Protams, interesanti būtu uzzināt, vai nākamais dzejnieks bija informēts par Tuhačevska metodēm zemnieku iznīcināšanā. Un, ja bija, vai šī informācija nevarēja iešķelt šaubu viņa uzskatos par jaunās valsts iekārtas humānismu.

Otrais stāsts. Jaunais komunist Čadarainis – Saranskas avīzes

“Komunistiskais Ceļš” galvenais redaktors – un ziedotais zelta gredzens

Antra Medne rakstā “Aleksandrs Čaks Krievijas krustceļos” min unikālu un satraucošu faktu, gan diemžēl nenorādot avotu: “(1920. gada) 15. septembrī arī Aleksandrs Čaks (tāpat kā viņa vecāki – S. R.) iesniedza kara komisariātam lūgumu atbrīvot viņu no dienesta Sarkanajā armijā un atļaut izbraukt uz dzimteni. Gūstekņu un bēgļu lietu kolēģijas atbilde ir noraidoša (pretstatā viņa vecāku

⁹⁰ Par to, ka un kā M. Tuhačevskis lietoja indīgās gāzes pret Tambovas zemniekiem, izsmeloši raksta arī citi autori [sk. Шило, Глушко 2014:331–597].

gadījumam, kuri atgriežas Latvijā 1920. gada augustā – S. R.)” [Medne 2007:94]. Fakts ir satraucošs tādēļ, ka sekojošo Čaka aktivitāšu gaismā, par kurām saglabājušies dokumentāri liecinājumi, iespējams pieļaut, ka jauneklis savu nākotni bija nolēmis saistīt ar politiskā darbinieka karjeru Padomju Krievijā. Tā rezultātā mēs, protams, nepiedzīvotu brīdi, kad Krievijas Komunistiskās (boļševiku) partijas biedrs Aleksandrs Janovičs Čadarainis savu uzvārdu apmainītu pret latviešu dzejnieka pseidonīmu Čaks.

Ka šāds A. Čaka dzīves scenārijs nebūt nav neiespējams, liecina fakts, ka viņa tuvs radnieks pa tēva līniju, proti, tēva brālēns Jānis Čadarainis (1894–1950), 1911. gadā kļuvis par KSDSP (vēlāk Komunistiskās) partijas biedru, visu savu darba mūžu pavada Padomju Krievijā. Pilsoņu kara gados viņš ir Melnās un Azovas jūras flotes revolucionārā kara tribunāla priekšsēdētājs, bet pēc Pilsoņu kara strādā Maskavā, Tieslietu tautas komisariātā un citos augstos partijas un padomju iestāžu amatos.

Apbrīnojami pareiza un mērķtiecīga ir jaunekļa stratēģija, lai šajā trauksmainajā sabiedrības lūzuma periodā, kad pēc oktobra apvērsuma no apakšas līdz augšai tiek mainīta valsts politiskā struktūra, gūtu panākumus un izvirzītos. Vispirms viņš iestājas partijā: 1920. gada 15. novembrī tiek uzņemts KK(b)P kandidātos, bet 1921. gada 4. novembrī viņam izsniedz partijas biedra karti ar numuru 491398. Pēc demobilizācijas 1920. gada 29. decembrī Čaks nolēmj mācīties, apgūstot jaunās ideoloģijas politiskos pamatus, kas ne tikai var pavērt ceļu uz cienījamu amatu padomju struktūrās, bet arī liecināt par viņu kā jaunās iekārtas mācībās visnotaļ ieinteresētu un uzticamu jaunieti. 1920. gada beigās, ieguvis nosūtījumu, Čaks uzsāk 2 mēnešu ilgas mācības Penzas guberņas padomju partijas skolā vai tā sauktajā strādnieku–zemnieku komunistiskajā universitātē. Kā liecina arhīva izziņa, ko 1990. gada 20. septembrī sagatavojis PSKP Mordovijas apgabala komitejas Partijas arhīva vadītājs A. Kirdins, pēc skolas vai kursu beigšanas Čaka “teorētiskā (marksistiskā) sagatavotība tiek vērtēta kā laba, jo viņš ir iepazinies ar marksistiskās literatūras galvenajiem darbiem” [Medne 2007:96]. Kursu laikā kursants aktīvi darbojas Penzas Kārļa Lībknehta klubā kā lektors, uzstājoties ar lekcijām par marksisma teoriju un *tekošo politisko momentu*. Uz kluba biedra kartes vāka, kā raksta A. Būmanis, bija lasāms: “Klubs ir tavas dzimtās mājas, apmeklē to un piedalies kluba darbā” [Būmanis 1976:311].

Ieguvis partijas skolas absolventa apliecību, jaunais komunisti nododas ārkārtīgi, pat neticami aktīvai ideoloģiskai darbībai, viens pats pildot trīs atbildīgus amatus, ko viņam uztic partijas pirmorganizācija. Viņš vienlaicīgi kļūst par guberņas politiskās izglītības daļas instruktoru Saranskas politiskās izglītības pārvaldē, kā arī Saranskas apriņķa partijas komitejā – par aģitācijas un propagandas nodaļas vadītāju. Kā partijas komitejas pārstāvis tiek nozīmēts par locekli apriņķa avīzes

“Коммунистический Путь” (“Komunistiskais Ceļš”) redkolēģijā, kur acīmredzot sevi parāda no vislabākās puses, jo vispirms kļūst par atbildīgā redaktora V. Hohlova vietnieku, bet pēc dažām nedēļām – jau par avīzes galveno redaktoru. Līdz šim fakts par Čaku kā avīzes redaktora vietnieku minēts vienīgi Māras Izvestnijas sastādītājā Aleksandra Čaka “Bibliogrāfijā”, bet to var konstatēt arī katrs pats, iepazīstoties A. Čaka muzejā ar ieskenētajiem “Коммунистический Путь” eksemplāriem. Būdams redaktora vietnieks, Čaks parakstījis avīzes 7. numuru, kas iznāk 1921. gada 3. augustā. Kļuvis par redaktoru viņš pārņem avīzi, sākot ar 10. numuru, 31. augustā. Ar Čaka stāšanos avīzes vadībā tā dubulto savu apjomu, divu lappušu vietā drukājot četras. Avīzes tirāža ir 1000 eksemplāru, tā iznāk divreiz nedēļā – trešdienās un sestdienās – un maksā 15 rubļu. Galvenais redaktors apmeklētājus pieņem divreiz nedēļā no pulksten 10 līdz 12.

Deviņas desmitdaļas no avīzes publikācijām ir anonīmas, vai arī parakstītas ar tādiem pseidonīmiem kā Strādnieks, Vecis un tamlīdzīgi. Vienīgā līdz šim neapšaubāmi identificētā A. Čaka publikācija ar virsrakstu “Glābjot Pievolgu, glābjam Padomju republiku” rodama “Коммунистический Путь” 1921. gada 3. augusta numurā. Tā parakstīta ar *A* (bez punkta) *Č-n*. Pagaidām nav apstiprinājies A. Būmaņa 1967. gadā izteiktais apgalvojums, ka “minētajā avīzē Čaks publicējis arī vairākus savus dzejoļus” [Būmanis 1967:194]. Taču, ņemot vērā, ka A. Būmanis bija rūpīgs pētnieks un neviens, cik jaušams, visus tipogrāfiskā ziņā nekvalitatīvi iespiestos un laika zoba skartos eksemplārus nav izpētījis, cerības šajā ziņā jāsauglabā. Tāpat kā jāpieļauj varbūtība atrast vēl kādu Čaka rakstu šajā avīzē, kas, ņemot vērā viņa relatīvi augsto politiskās kompetences līmeni savā vidē, vienkārši nevarēja nebūt. Par to, cik augstu Saranskas partijas organizācija vērtēja Čaku kā kadru, liecina tās 1922. gada janvārī Čakam izdots raksturojums: “Būdams vēl jauns partijas loceklis, b. Čadarainis pratis sevi rekomendēt kā nelokāmu, aktīvu komunistu. Neatlaidīgs, čakls. Strādā *aģitpropā*. Ir teorētiski sagatavots, visu laiku cenšas uzzināt vairāk. Var nodarboties ar literāru un izdevējdarbību. Aprīnča mēroga darbinieks” [Radzobe 1990:125].

No A. Čaka 1921. gada Saranskas perioda rakstu darbiem neapšaubāmi saglabājušies divi. Pirmais no tiem ir jau minētais raksts avīzē, par otru būs runa nākamajā nodaļā. Abi šie sacerējumi ļauj izdarīt dažus secinājumus par gados jauno autoru Saranskas posmā. Nenoliedzami, autoram ir labas profesionāla aģitatora un žurnālista iemaņas: viņš secinājumus izdara uz rūpīgi savāktu faktu, datu, vēsturisku izziņu bāzes. Protams, viņa izmantotie avoti ir ierobežoti, un tādi paši ir arī secinājumi, īpaši raugoties no mūsdienu redzespunkta. Tam ir objektīvi un subjektīvi cēloņi. Pie objektīvajiem pieder tas, ka 1921. gadā par padomju varu nebija zināms tas, kas ir zināms šobrīd, jo jaunais proletariāta diktatūras režīms vēl nebija sevi diskreditējis tādā mērā kā turpmākajās desmitgadēs un īpaši jaunam

cilvēkam tas patiesi varēja šķist kā daudzsološs nākotnes projekts, kāds, pēc visa spriežot, tas likās arī jaunajam Čakam, jo viņa izteiksmē nejūt ne divkosību vai liekulību, ne arī pārmērīgu centību izrādīt savu lojalitāti. Viņš raksta izsvērti, mierīgi, ar pārliecību. Tas neraisa izbrīnu. **Teorētiski** komunistiskā ideoloģija taču ir ļoti pievilcīga, savā humānistiskajā frazeoloģijā pilnīgi pielīdzināma kristietismam. Un neaizmirsīsim, ka A. Čaks ir vēl ļoti jauns, un **praktiski** tolaik komunisti taču savu teorētisko bāzi tikai sāk iznīcināt, veicot procesus, kas ir tieši pretēji viņu vārdiem.

Pie subjektīvajiem ierobežoto secinājumu cēloņiem pieder fakts, ka autors, šķiet, sevi neizjūt kā patstāvīgu personību, kam varētu būt no oficiālā viedokļa atšķirīgi uzskati. Viņš sevi izjūt kā ruporu, kam pēc iespējas precīzi jāsaprot un jāpārraida jaunās ēras, kā viņš dēvē savu laiku, ideoloģiskās nostādnes. Par to liecina arī tāds formāls apstāklis, ka Čaks *es* vietā viscaur lieto *mēs*, sevi pilnībā identificējot ar valdošo kolektīvo domu.

Un tā rakstā "Glābjot Pievolgu, glābjam Padomju republiku" Čaks raksta: "Nelaime, kas **mūs**⁹¹ piemeklējusi, ir milzīga. Visas Pievolgas guberņas: Samaru, Saratovu, Simbirsku un Tatāru republiku pārņēmusi briesmīga neraža. Republikas maizes klēts ir tuvu bojāejai. Mūsu priekšā ir tāda milzu izmēru nelaime, kura ar savu smagumu apdraud visas pārējās Krievijas likteni. **Mūsu ienaidnieki bezprātīgi priecājas.** Viņi domā, ka bads nožņaugš Padomju republiku, kuru neizdevās salauzt **visas pasaules apvienotajai buržuāzijai.** Trīs gadus mēs bijām uguns lokā, trīs gadus mēs izturējām **baltgvardu bandu** trako spiedienu. Šajos trīs gados Pievolgas zemnieki stāvēja vienā no visatbildīgākajiem posteņiem. Šajā periodā viņi uz saviem pleciem noturēja trešo daļu Sarkanās armijas un izsalkušo centra strādnieku apgādes. (..) Pavisam padomju varas trīs gadus savākts 640 miljonu pudu labības, un no šā daudzuma viena pati Pievolga devusi ap 230 miljoniem. (..) Ar savu labību Pievolgas zemnieki **glāba Padomju republiku no baltgvardiem un galīga sabrukuma.** (..) Bez Pievolgas zemnieku labības nebūtu **uzvaras.** (..) Tās Krievijas, kura nebadojas, pienākums – nākt palīgā izsalkušajai Pievolgai. Un **kā karā** – lietišķi, ātri. (..) Ziemāju sēšana ir klāt. Bet Pievolga ir bez graudiem. (..) **Draudzīgāk, lietišķāk jāķeras pie pārtikas nodokļa savākšanas.** (..) Neatliekams zemniecības uzdevums – visīsākajā laikā pilnībā savākt pārtikas nodokli. Jo daļu pārtikas nodokļa **mums vajag par katru cenu** līdz sējas kampaņas sākumam nogādāt Pievolgas zemniekiem graudiem. (..) Aprīnča zemnieki, ātrāk nododiet pārtikas nodokli, veiciet papildu nodošanu bada cietējiem!"

⁹¹ S. R. izcēlumi: uzsvērtas frāzes un atsevišķi vārdi, kas visprecīzāk saskan ar tā laika komunistisko ideoloģiju.

Simpātiska ir jaunā autora personiskā ieinteresētība dziļajā krīzes situācijā, cilvēciskais satraukums un līdzjūtība pret nelaimīgajiem cilvēkiem, aktīvā vēlēšanās palīdzēt. Taču viņa uzrādītie katastrofas cēloņi ir vienpusīgi, ieteiktās rīcības metodes – apšaubāmas.

Pievolgas bads, kas ilgst divarpus gadus un kulminē no 1921. gada rudens līdz 1922. gada pavasarim, ir viena no traģiskākajām Krievijas pēcrevolūcijas perioda lappusēm, kuru šausmu ziņā var salīdzināt vai vienīgi ar masveida badu Ukrainā 30. gadu sākumā. Dziļa pārtikas krīze no reģiona 90 miljoniem iedzīvotāju aptvēra 40 miljonus. Bada nāvē nomira vairāk nekā 5 miljoni cilvēku, izplatījās kanibālisms un infekcijas slimību epidēmijas. Pa Krieviju klīda desmitiem tūkstošu vecākus zaudējušu bērnu – bezpajumtnieku, par kuru dramatiskajiem likteņiem savos romānos liecina Aleksejs Tolstojs (“Sāpju ceļi”) un Antons Makarenko (“Pedagoģiskā poēma” un “Karogi torņos”). Oficiālā padomju propagandas nostāja, kā to raksturo pētniece Jekaterina Badmajeva [Бадмаева 2010], ko redzam atspoguļotu arī A. Čaka rakstā, šo masu nelaimi primāri saistīja ar laika apstākļiem – lielo sausumu 1921. gada vasarā, kad tika ievākti graudaugi tikai 43% apjomā salīdzinājumā ar 1913. gada ražu. Protams, vainoti tika arī baltgvardi un ārzemju intervenenti, kas gribēja iznīcināt jauno padomju valsti. Taču vēsturniece, balstoties uz konkrētiem faktiem, minētās versijas traktē kā sekundāras, galveno vainu atrodot Ļeņina valdības neprasmīgajā pārtikas un agrārpolitikā. Kara komunisma programma likvidēja naudu un tirgu, bet zemniekiem noteica praktiski neizpildāmu pārtikas nodokli pilsētu un armijas apgādei, zemniekiem neatstājot ne graudaugus sējai, ne pārtikas produktus sevīs uzturēšanai [Бадмаева 2010]. Līdz ar to A. Čaka aicinājumi ātrāk savākt pārtikas nodokli, pārtulkoti reālā darbībā, īstenībā nozīmēja glābjot vienus, par potenciāliem bada upuriem padarīt otrus.

Par to, ka Čaka satraukums bija patiess, personiski pārdzīvots, liecina fakts, ka viņš reizē ar citiem Saranskas komunistiem arī pats ziedo bada cietējiem. No Saranskas komunistu 1921. gada 15. novembrī nodotā “vērtīgo lietu saraksta”, kura ieskenētu kopiju 2008. gadā no Saranskas atvedusi Aija Fedorova un kurš ir pieejams Čaka dzīvoklī – muzejā, var uzzināt, ka Čadarainis ir otrs dāsnākais ziedotājs pēc biedra Lukaševica, kurš ziedojis divus zelta gredzenus. A. Čadarainis ziedojis zelta gredzenu “ar vienkāršu akmeni” [Medne 2007:97]. Citu ziedotāju ieguldījums ir mazāk vērtīgs naudas, bet ne pašai ziedotājam izteiksmē. Tā biedrene Gorčikova nodevusi sudraba ķēdīti, b. Nazarovs – laulības gredzenu, bet b. Villahovs – laulības gredzenu no sudraba monētas. Ir pamats domāt, ka ziedotās mantas bija dārgākais šo komunistu personiskais īpašums.

Tipoloģiski A. Čaka publikāciju var salīdzināt ar valdības sankcionētu Maksima Gorkija rakstu 1921. gada 13. jūlijā, kurā tas vērsās pie Rietumu sabiedrības

ar lūgumu pēc palīdzības, lai nepieļautu Krievijas pilsoņu masveidīgu bojāeju. Amerikas Savienoto Valstu, Vācijas Sarkanā krusta, Anglijas arodbiedrību, Nāciju līgas, starptautiskās alianses “Glābsim bērnus!” palīdzība ar naudas līdzekļiem, pārtiku, brīvprātīgajiem, kas Krievijā organizēja zupas virtuves, potenciālo upuru skaitu samazināja vismaz uz pusi.

Trešais stāsts. Biedrs Čadarainis aģitē par Vispasaules revolūciju

Pievolgas bada sakarā minams arī kāds jauno režīmu kā cinisku politisku struktūru raksturojošs fakts. 1921. gadā tika ekspropriēti pareizticīgo baznīcu īpašumi, konfiscējot zeltu, sudrabu, dārgakmeņus divarpus miljardu zelta rubļu vērtībā, no kuriem badacietēju pārtikas iegādei tika atvēlēts tikai viens miljons, pārējo grandiozo summu novirzot starptautiskās strādnieku kustības aktivizēšanai un vispasaules revolūcijas tuvināšanai, ar ko nodarbojās Trešā Internacionāle jeb Kominterne [Бадмаева 2010], kuras fenomenam Kominternes trešā kongresa kontekstā, kas notiek Maskavā no 1921. gada 22. jūnija līdz 12. jūlijam, pievēršas Čaks savā referātā. Referāta teksts rakstīts uz 9 lappusēm ar zīmuli, referāta rokraksts atrodas Rakstniecības muzeja fondos un līdz šim nav ieraudzījis dienas gaismu, pieļauju, tādēļ, ka to ir gandrīz neiespējami izlasīt, jo tas rakstīts Čakam raksturīgajā supersīkajā rokrakstā krievu valodā, saplūstot atsevišķiem burtiem un autoram daudzviet lietojot latviešu, nevis krievu valodai raksturīgu vārdu kārtību.

Piedāvāju būtiskākos fragmentus no šā referāta, par kuru adekvātumu autora rakstītajam tekstam varu galvot. Tā ir apmēram ceturtdaļa no visa ziņojuma: “Biedri! Pirms es runāšu par 3. Internacionāles nozīmi, atļaušos apstāties pie Internacionāles nozīmes kā tādas un pateikšu dažus vārdus par 1. un 2. I-es galvenajām pamatiezīmēm. Tas mums dos iespēju daudz vieglāk un saprotamāk analizēt Komunistiskās I-es būtību un saprast tās nozīmi priekš pasaules proletariāta. Strādnieku internacionāle bez šaubām ir šķiriska strādnieku šķiras apvienība cīņai ar savu šķiras ienaidnieku – buržuāziju. (..) Par 1. Internacionāles bībeli uzskatāms Kārļa Marksa un Engelsa “Komunistiskais manifests”. Tāpēc ir taisnīgi atzīmēt tos biedrus, kas norāda, ka Kārlis Markss bija ne tikai Internacionāles idejiskais vadītājs, bet arī tās garīgais tēvs.

Novembra apvērsums deva milzīgu grūdienu strādnieku kustības tālākai attīstībai. Un jau 1919. gadā tika sasaukts 1. Vispasaules kominternes kongress. Apmēram pēc gada – 2. kongress. (..) Pasaules karš iesāka jaunu ēru, kas proletariātam izvirzīja jaunus un savdabīgus uzdevumus. Jaunais periods neatlaidīgi prasīja jaunas cīņas metodes un asas, izšķirīgas darbības. Sākumā uzdevumi bija neskaidri, un tiem bija gadījuma raksturs, bet pēc tam pašā cīņas procesā tie izkristalizējās kara formā starp proletariātu un buržuāziju, kura rezultātā proletariātam bija jāsagrābj valstiskā struktūra. Proletariāta diktatūras valstiskā struktūra ir pado-

me kā kapitālismā – demokrātisms. Jaunā ēra tāpat prasīja nodibināt nesaraujamus sakarus starp dažādu valstu proletariātu. Daudzi komunisti un sociālisti, pat stāvot uz 3. Internacionāles platformas, izteica domu, ka padome – šī proletāriskās valsts struktūra – ir specifiski krieviska, ko no apakšas virspusē pacēlis pats krievu proletariāts. Bet tā ir dziļa kļūda. Šī struktūra ir pasaules mēroga proletāriskās valsts struktūra, tāpat kā kapitālismā demokrātisms – konst(it)ucionālisms. Jaunais laikmets tagad prasa nesaraujamus sakarus un aktīvu palīdzību starp dažādu valstu proletariātu. Jaunais laikmets prasa ne vārdus, bet – darbus, darbus un vēlreiz darbus. Jaunais laikmets prasa bez žēlastības iznīcināt visas šovinisma un nacionālisma aizspriedumu sekas. Lūk, jums 3. Internacionāles pamats, tās fundamenti. Un tas viss – politiski ekonomisko apstākļu produkts, tieši tie noteica jauno laikmetu, kurš sācies strādnieku šķirai. Un nevis 2. Internacionāle, neskatoties uz tās spēku un autoritāti, jo to atbalstīja buržuāzija.

Līdz šim Komunistiskā Internacionāle galvenokārt bija propagandas un aģitācijas orgāns. Kopš 2. kongresa tā sāk kļūt par organizatoru, kas sāk tieši vadīt kustību dažādās valstīs. Komunistiskā Internacionāle savas pastāvēšanas 1. gadā bija tikai karognesējs, kas cēla izšķirošajai kaujai starptautisko proletariātu. Kopš otrā kongresa Komunistiskā Internacionāle kļūst par praktisku organizatoru vēsturē nekad vēl neredzētai pasaules mēroga grandiozai cīņai.

Mēs tagad atrodamies jauna perioda sākumā, šo grandiozo periodu raksturo izšķiroša cīņa starp revolucionāro proletariātu un buržuāziju. 3. kongress konstatēja tālāku nenovēršamu buržuāziskās sabiedrības pamatu sabrukšanu. Tas paziņoja, ka skaidri redzamas strādnieku šķiras ekonomiskās priekšrocības. Ka buržuāzija kļuvusi par šķiru, kas zaudējusi saknes un kļuvusi parazitiska. Tuvā nākotnē šai civilizācijai draud lejupslīde un deģenerācija.

3. Internacionāle ir starptautiskā proletariāta revolucionārās darbības pasaules (mēroga) organizators. 3. Internacionāle nav nacionālo strādnieku partiju kopums, kā tas bija 2. internacionālē. 3. Internacionāle ir starptautiskā proletariāta komunistiskā partija” [RTMM 40826].

Čaka rakstā konstatējamas galvenās marksisma pamattēzes, ko Ļeņins aktualizēja Pilsoņu kara laikā gan attiecībā uz *tekošo momentu* Krievijā, gan tuvāko visas cilvēces vēstures virzību nākotnē. Tie ir, piemēram, koncepti par proletariāta hegemoniju un šķiru cīņas saasināšanos kā sabiedrības attīstības garantu. Arī idejas, kas saistītas ar Kominternes tiešo darba lauku – vispasaules revolūcijas izraisīšanu un revolūcijas eksporta iespēju apsvēršanu. Un, protams, proletāriskā internacionālisma kultu, kas nacionālas idejas vienādo ar iznīcināmiem šovinistiskiem aizspriedumiem.

Ceturtais stāsts. Sociāldemokrāts Čaks apjūsmo PSRS

Par to, ka A. Čakam grūti klājās ar politisko notikumu patstāvīgu novērtējumu arī vēlākajos – brieduma – gados, liecina vairāki viņa raksti par literatūru, kas top 30. gadu sākumā un kas uzrakstīti jūsmīgā intonācijā par procesiem Padomju Savienībā. Pirms pievērsos minētajiem rakstiem, svarīgi šķiet atzīmēt dažas lietas. Pirmkārt. Kā zināms, Čaks rakstīja recenzijas par literatūru, teātri un kino. Līdz šim viņa darbība kritikā aplūkota, atsevišķi skatot devumu katrā no šiem mākslas veidu caurlūkojumiem. Taču, lai gūtu ieskatu dzejnieka pasaules uzskatā, metodoloģiski pareizāk būtu kompleksi analizēt viņa darbu mākslas kritikā, jo, rakstot par teātri un kino, A. Čaks pamatā pievērsās formāliem meistarības jautājumiem, bet, apskatot literārus darbus, pauž arī savus personiskos uzskatus par dzīves parādībām, ko aplūkojis attiecīgais rakstnieks. Otrkārt, esot pārsteigtiem par PSRS nekritisku apjūsmošanu dzejnieka rakstos, jāņem, protams, vērā, ka tolaik daudz kas Latvijā par procesiem Padomju Savienībā nebija zināms, lai gan nevar apgalvot, ka zināms nebija gluži nekas, jo t. s. pilsoniskās avīzes, piemēram, “Jaunākās Ziņas”, “Latvis” regulāri publicēja uzsvērti neitrālā stilā ieturētus informatīvus materiālus (bija jāsaģlabā šķietami labas kaimiņattiecības ar Krieviju) gan par skarbo industrializācijas gaitu PSRS, gan kolektivizāciju un 30. gadu lielajiem politiskajiem procesiem. Un – treškārt un galvenokārt. 20. gadsimta 30. gadu sākumā, kad Rietumu pasaulē plosījās nežēlīga ekonomiskā krīze, daudzu Rietumu valstu pārstāvji ar simpātijām lūkojās uz Padomju Savienību, kur nekādas krīzes šķietami nebija, kur, tieši otrādi, tapa grandiozas gadsimta celtnes un jauns – kolektīvais – saimniekošanas veids laukos. Īpaši šīs noskaņas bija aktuālas, ja pievērsamies Latvijai, sociāldemokrātu videi, kurai simpatizēja arī A. Čaks, kurš, kā pats raksta jau minētajā uzskaites kartītē, pat kļuva par šīs partijas biedru laikā no 1934. gada sākuma līdz 1934. gada 15. maijam. Kā minētās ievirzes domāšanas paraugs var noderēt R. Bilmaņa raksts “Piecgades noslēgums SPRS-bā”: “Pēdējos gados kapitālistiskās valstis pārdzīvo nepieredzēti dziļu un ieilgstošu saimniecisko krīzi, kas saistās ar miljoniem lielām bezdarbnieku armijām, ražošanas strauju sabrukumu, lielu sociālu postu un vēl nepārrēdzamām perspektīvām. (..) Tajā pašā laikā kapitālistiskā pasaule ar lielu interesi vēro SPRS oikonomikas attīstību. Ārkārtīgiem, drakoniskiem līdzekļiem rūpnieciskā izbūve tiešām uzrāda ievērojamus sasniegumus un jo plašus pasākumus, kuru rezultātam jāizpaužas tuvākos gados. Konsekventi izvestā nacionālā saimnieciskā politika ar tik radikālām metodēm kā ārējās tirdzniecības monopols, drakoniski iesaurnātais iedzīvotāju eksistences līmenis, kolosālo līdzekļu uzsūkšana un to izlietošana plānveidīgas ražošanas izbūvei ir nostādījusi SPRS kapitālistiskās iekārtas priekšā kā varbūtēji liktenīgu problēmu, kuru ignorēt vairs nav iespējams” [Bilmanis 1933:45].

A. Čaks savas publicistiski ievirzītās grāmatu recenzijas galvenokārt drukāja sociāldemokrātu preses izdevumos – avīzē “Sociāldemokrāts” un literārajā žurnālā “Domas”. “Daugava” un “Domas” ir vienīgie žurnāli, kuru vairāki gadagājumi saglabājušies Čaka memoriālajā dzīvoklī, iespējams, apliecinot, ka dzejniekam šie izdevumi šķituši svarīgi. A. Čaka sadarbība ar “Domām” sākas 1931. gadā, kad mainās redakcijas sastāvs. Iepriekšējā posmā galvenais redaktors ir Alfrēds Bilmanis, redakcijas kolēģijā – Kārlis Dziļleja un Andrejs Upīts. 1930. gadā no redakcijas aiziet A. Upīts, par galveno redaktoru kļūst K. Dziļleja, bet 1931. gadā – Roberts Hermanis-Sēlis. Jau Dziļlejas, bet, jo īpaši, Sēļa laikā principiāli mainās “Domu” literatūras nodaļa, kas iepriekš bija pati neinteresantākā, jo, pilnībā ignorējot dzeju, turpinājumos drukāja A. Upīša satīriskās lugas un viņa, kā arī citu autoru, izteikti reālistisku prozu. Ar 1931. gadu “Domās” regulāri publicē latviešu tā laika labāko dzejnieku dzejoļus un poēmas – te parādās Jāņa Sudrabkalna, Jāņa Grota, Austras Skujiņas, Jāņa Ziemeļnieka, Valda Grēviņa, Erika Ādamsona, Arvīda Griguļa, arī Meinharda Rudziša, Valda Luksa un citu dzejoļi. Lielākais vairums no šiem dzejniekiem, tādi kā Grigulis, Grots, Grēviņš, vēlāk Čaks, arī redaktors Dziļleja, ir sociāldemokrātu partijas biedri vai arī šīs partijas uzskatu atbalstītāji. Šis fakts liek citādi paskatīties uz problēmu par tā saukto kreiso noskaņu aktualitāti latviešu intelektuāļu, tostarp mūsu labāko dzejnieku vidē 20. gadsimta 20. gadu otrajā pusē un 30. gados, atzīstot, ka, pirmkārt, bija laikmetīgi būt kreisam, kas vienlaikus nozīmēja analītiski kritisku attieksmi pret sociālo realitāti, otrkārt, ka pastāvēja dziļa plaša starp t. s. Latvijas pilsonisko sabiedrību un radošās inteligences lielāko daļu.

A. Čaku žurnāla darbā piesaista vispirms Dziļleja, bet, jo īpaši, Hermanis-Sēlis. Čaks “Domu” hronikas nodaļā regulāri raksta recenzijas un apskatus par ārzemju literatūru, savus rakstus parakstīdams ar burtu A vai A. Č., bet literatūras nodaļā ar pilnu vārdu parādās vairāku viņa visskaistāko dzejoļu pirmpublicācijas. Pastāv milzīga kvalitatīva atšķirība starp šīm publicistiskajām recenzijām, kuras dažkārt šķiet uzskribētas uz ātru roku, daudz nedomājot, un dzejoļiem, kas pieder labākajam, kas latviešu valodā tajā laikā vispār uzrakstīts.

Gan “Sociāldemokrātā”, gan “Domās” A. Čaks pamatā raksta par kreisi ievirzīto literatūru – gan PSRS, gan Rietumos. Piemēram, “Sociāldemokrātā” parādās tādas viņa publikācijas kā “Romantisms Krievijas proletāriskā dzejā”, “Krievu dzejnieks Nikolajs Tihonovs”, “Jaunie amerikāņu proletraktstnieki”, “Kreisā periodika bulgāru rakstniecībā”, “Kāds strādnieka romāns” un pat “Japāņu proletāriskās literatūras sākumi”. Tāpat “Sociāldemokrātā” A. Čaks regulāri raksta informācijas par “Domu” jaunākajiem numuriem. Saglabājušies tādi A. Čaka raksti kā “Celtne” (par latviešu proletārisku autoru literāro žurnālu Maskavā), “Amerikāņu proletraktstnieks Maikls Golds” un citi.

Tuvāk gribu pakavēties pie “Domās” 1934. gada 4. numurā publicētā A. Čaka raksta “Ienaidnieks” – J. Permiķina jaunākais romāns”⁹². Simptomātisks ir jau Jefima Permitina romāna nosaukums: 30. gadu pirmajā pusē padomju mākslā un ideoloģijā aktuāls kļūst ienaidnieka tēls. Ienaidnieki rosās visās padomju dzīves sfērās – tos atmasko, ņer, iznīcina apzinīgie padomju pilsoņi, sākot ar čekistiem un komunistiem. Tādējādi padomju tautas acīs, no vienas puses, tiek attaisnotas/izskaidrotas neveiksmes valsts ekonomiskajā dzīvē, no otras puses, sabiedrība tiek sagatavota 30. gadu lielajiem politiskajiem procesiem, kuros J. Staļins denuncē un iznīcina savus reālos, bet visvairāk – iedomātos – politiskos konkurentus. Ienaidnieka tēls kļūst par vienu no *ejošākajiem* arī teātru repertuārā. Tā Vissavienības žurnāls “Tearp” 1937. gadā ziņo, ka, piemēram, M. Gorkija luga “Ienaidnieki”, kas sarakstīta 1906. gadā, 30. gadu 1. pusē iestudēta 25 padomju teātros [История... театра 1984:178].

J. Permitina *ienaidnieks* ir kolektīvs tēls, kas apzīmē kāda Altaja ciema kulakus, kas pretojas kolhozu dibināšanai. 21. gadsimta sākumā krievu literatūras vēsturnieki uzskata, ka Permitina prozu “raksturo shematisms un ideoloģisks ortodoksālisms” [dic.academic.ru], bet vēl 80. gados “Lielajā biogrāfiskajā vārdnīcā” Gļebs Fedosejevs sniedz izteikti pozitīvu, padomju ideoloģijā balstītu vērtējumu: ““Ienaidniekā” autors attīsta vienlaidus kolektīvizācijas problēmu. Permitins spilgti parāda kolhoza locekļu politiskā apzinīguma un darba entuziasma augšanu likvidējamo kulaku mežonīgas pretošanās apstākļos. Kulaku tēlus autors zīmē asi, dažādos veidos – no truliem svešas varas un savas zvēriskās gribas īstenotājiem līdz kulakam, kas maskē savu cīņu pret kolhozu ar Marksa un Ļeņina citātiem” [dic.academic.ru].

A. Čaks 1934. gadā izsakās gandrīz tādiem pašiem vārdiem kā G. Fedosejevs: “Jau “Slazdā” (iepriekšējais J. Permitina romāns – *S. R.*) dzīve vidējai zemniecībai pierādīja, ka jaunās, kolektīvās saimniekošanas formas daudz labākas par individuālajām. (..) 1929. gadā (tad romāns parādījās), kad tikko sākās vispārējās kolektīvizācijas laikmeta sākums, tas bija vairāk nekā labi. (..) Jaunajā romānā redzam, ka grandiozā sociālistiskā celtniecība soli pa solim ir gājusi no vadošiem centriem uz visām pusēm un aizrāvusi sev līdz jau visas Sociālistiskās Savienības milzīgo raibo platību. Šī milzīgā uzvarošā elpa jūtama arī Permitina (..) romānā. Viņa kā neviestoša rožu smarža ceļas no katras romāna lappuses un ar savu dīvaino aromu, ar savu aizrautību paņem katru lasītāju. (..) Jaunā dzīve, kas plašiem, mirdzošiem vēzieniem ienākusi sādžā, iekustina un pamodina arī... zemnieku... Tišku. (..) J. Permitina “Ienaidnieks” noteikti ir viens no tiem krievu beidzamā

⁹² A. Čaks raksta “Permiķins”. Kopotos rakstos šī A. Čaka lietotā krievu autora uzvārda forma mūsdienīgota par Permitinu.

laika romāniem, kur mēs visai plaši un skaidri varam iepazīties ar tagadējās (krievu – S. R.) zemniecības tieksmēm un stāvokli savā zemē” [Čaks 1994a:364–365].

Pat neapstājoties pie bezgaumīgās leksikas, kas kolektivizāciju salīdzina ar nevīstošu rožu smaržu un mirdzošiem vēzieniem, tomēr rodas jautājums, vai autors tiešām nekā nezināja par kolektivizācijas varmācīgo raksturu Padomju Savienībā, par miljoniem izsūtītu un desmitiem tūkstošu nogalinātu cilvēku, par zemniecības slāņa faktisku iznīcināšanu un nemākulīgas kolektīvās saimniekošanas rezultātā radušos bada un pusbada stāvokli laukos. Piemēram, “Jaunākās Ziņas” ne pārāk bieži un atturīgā leksikā, bet nepārprotami rakstīja par neviennozīmīgi vērtējamo kolektīvās saimniekošanas ieviešanas gaitu padomju valstī. Vai sociāldemokrāts Čaks to uzskatīja par melīgu informāciju un tādēļ ignorēja, pildot padomju dzīvesveida propagandista pienākumus? Jautājumu vairāk nekā atbilžu.

Tikpat vai varbūt vēl lielāks aklums politisko procesu izpratnē rodams Čaka rakstā “Otrās piecgades ļaudis”, kas publicēts laikrakstā “Dienas Lapa” 1934. gadā. Šo apcerējumu ievada dzejnieka konstatējums: “Nesen SPRS iznāca grāmata par Baltās jūras kanāla būvi. Skaista, liela grāmata ar daudzām ilustrācijām un pamatīgu izbūves aprakstu. (..) Grāmata par Baltās jūras kanālu radīta. Bet ko darīs rakstnieku kolektīvs, kas to radījis?” Tālāk Čaks stāsta, ka rakstnieki jau sacer grāmatu ar nosaukumu “Otrās piecgades ļaudis”, kas būs veltīta Maskavas metro celtniekiem, jo rakstnieku padomju rakstnieku uzdevums ir atspoguļot “to cilvēku kopumu, kas pielieto visu savu daudzpusīgo enerģiju uz vienu vienīgu mērķi – uzbūvēt savu jauno strādnieku valsti” [Čaks 1994b:354–355].

Atkal jājautā – vai Čaks nezināja, vai arī aizvēra acis nepatīkamās patiesības priekšā? 227 kilometrus garo Belomorskas–Baltijas jeb saīsināti Belomorkanālu, kas savieno Balto jūru ar Oņegas ezeru un Volgas–Baltijas ūdens ceļu rekordīsā laikā – starp 1931. un 1933. gadu, 20 mēnešos, uzbūvē politielodzītie, kurus pārrauga nākamais *čekas* priekšnieks Henrihs Jagoda un Gulaga priekšnieks Matvejs Bermans. Pavisam uz triecienceltni darbu laikā atsūta ceturdaļmiljonu ieslodzīto, no kuriem, neizturējuši smagos darba un sadzīves apstākļus, kā arī pusbada, iet bojā ap 13 000. Padomju avīzēs tiek izvērsta varena melīga informatīvā kampaņa. “Pravda” un “Izvestija” raksta, ka kanāla celtniecības procesā gūta “pasaulē pirmā pieredze rūdītu noziedznieku–recidīvistu un politisko ienaidnieku pārkalšanā ar darbu”.

1933. gada 17. augustā, pēc M. Gorkija ierosinājuma, 120 rakstnieku un mākslinieku grupa, kuras sastāvā ir tādi pazīstami prozaīki kā Aleksejs Tolstojs, Mihails Zoščenko, Ilja Ilfs un Jevgeņijs Petrovs, Valentīns Katajevs, Viktors Šklovskis un citi, dodas izmēģinājuma braucienā pa tikko atklāto kanālu, apmeklē nometnes, tiekas ar strādniekiem. Čekisti bija pārspējuši paši sevi, inscenējot ieslodzīto vergu pusdiengaldus, par ko Aleksandrs Avdejenko vēlāk rakstīja: “Biju

satriekts par kanāla celtnieku – trieciennieku apgādi. Bļodās taukos peldēja stores un laša gabali; šķīvjos – desu, šķiņķa, siera šķēlu kaudzes; liesmoja svaigi redīsi” [wikipedia.ru].

36 no ekskursijas dalībniekiem piedalās 600 lappušu biezās grāmatas “Staļina v. nos. Belomorskās–Baltijas kanāls. Celtniecības vēsture (1931–1934)” sacerēšanā, apdziedot sociālistiskā darba varenību, pārākumu pār Rietumu saimnieciskajiem sasniegumiem. Savā paviršajā rakstīnā A. Čaks pat aizmirst minēt, kā sauc šo grāmatu par kanālu, ko krievu dzejnieks Nikolajs Kļujevs, staļinisko represiju upuris, nodēvējis par *nāves kanālu* [ibid].

Līdztekus ar paviršajiem, kreisajiem propagandas rakstiņiem A. Čaks 30. gadu sākumā – līdz 1934. gada 4. numuram, kad pēc 15. maija apvērsuma “Domas” tiek slēgtas, žurnālā publicē 17 dzejoļus un poēmas, kuru vidū vairāku šedevru pirmpublicējumi, piemēram, “Balāde par ābolu smaržu”, “Nomales bodīte, es un Amadeuss Hofmanis”, “Vēstule vienai mirušai avīžu vecītei”, “Ūdensnoteku caurule”, “Mana paradīze”, kā arī trīs dziedājumi no topošajiem “Mūžības skartajiem”. Šo dzejojumu rindas vārda tiešā nozīmē apdedzina ar maigumu, skumjām, dziļi personisku intonāciju, kas rada iespaidu par publiskas vientulības pārmēru. Tās ir rindas, ko nevar sajaukt ne ar ko citu, kas jekad rakstīts latviešu valodā.

Aleksandra Čaka izteikti kreisā darbība Saranskas periodā, tāpat viņa prosovjetiskie raksti sociāldemokrātiskajos Latvijas preses izdevumos 30. gadu pirmajā pusē, izvirza vairākus pētāmus problēmjautājumus. Piemēram. Kāpēc pārliecinātais komunistis no Padomju Krievijas 1922. gadā tomēr atgriežas “buržuāziskajā” Latvijā? (Varbūt A. Čaks tomēr uzzināja par M. Tuhačevska veikumu Tambovā, un tas varēja radīt plaisu viņa vienlaidus monolītajā komunistiskajā pasaules uzskatā?) Cik lielā mērā dzejnieka 30. gadu pirmās puses literatūrkritiskie un publicistiskie raksti saistīti ar viņa Krievijas laika sociālistisko pasaules uzskatu? Kāpēc A. Čaks ignorē Latvijā uzzināmo patiesību par negatīvajiem procesiem Padomju Savienībā 30. gados un uzdod vēlamo par esošo? Kā šādā kontekstā saprast “Mūžības skarto” nodaļu “Strēlnieku atgriešanās”, kur ar simpātijām tēlota strēlnieku anarhistiskā atgriešanās Latvijā, sametot upē čekistus, kas liek noņemt pie vilciena piestiprināto sarkanbaltsarkano karogu?

Un viens no būtiskākajiem jautājumiem – vai ar tādu jaunības pieredzi apveltītam cilvēkam, kāds bija Čaks, var inkriminēt bailes un liekulību kā galvenos cēloņus, kad viņš pēc padomju okupācijas 1940. gadā neslēpti sāk slavināt jauno režīmu? Varbūt Čaks – dzejnieks vienkārši bija nesalīdzināmi pārāks un intuitīvi gudrāks par Čaku – publicistu? Vismaz attiecībā uz Latvijas laiku pirmspadomju periodā, kad netiek sacerēts neviens prosovjetiski iecerēts dzejolis vai poēma.

Izmantotie avoti un literatūra

- RTMM (Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja krājums).
- Bilmanis, R. *Piecgades noslēgums SPRS-bā*. Domas, 1933, Nr. 5.
- Būmanis, A. Aleksandra Čaka dzejas sākumi. *Varavīksne*, 1967.
- Būmanis, A. Ar sirdi Rīgas torņos. Čaks A. *Raksti*, 5. sēj. R., 1976.
- [Čaks A. 1994 a] Čaks, A. “Ienaidnieks” – J. Permitina jaunākais romāns. Čaks, A. *Kopoti raksti*, 3. sēj., R., 1994.
- [Čaks 1994 b] Čaks, A. Otrās piecgades ļaudis. Čaks, A. *Kopoti raksti*, 3. sēj. R., 1994.
- Medne, A. Aleksandrs Čaks Krievijas krustceļos. *Aleksandra Čaka gadagrāmata*. R., 2007.
- Radzobe, S. *Brošūra par manu naidu*. R., 1990.
- Rūmnieks, V., Migla A. *Čaks*. R., 2010.
- Бадмаева, Е.Н. Голод в Нижнем Поволжье в 1921 и 1933 гг. *Новый исторический вѣстникъ. Спецвыпуск*. Сибирские чтения в РГГУ. 2010, № 4 (26), М: РГГУ. Pieejams: nivistnik.ru/20109_4/10_badmaeva_t.shtml [skatīts 04.03.2015.]
- Беловинский, Л. *Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни*. М., 2015.
- [История... театра 1984] *История русского советского драматического театра. 1917–1945*. М., 1984. С. 178.
- Соколов Б. *Тухачевский. Жизнь и смерть “красного маршала”*. М., 2003.
- Шило Н., Глушко А. *Маршал Тухачевский*. М., 2014. С. 331–597. Pieejams: dic.academic.ru/dic.nsf/enc-literature/3632/Пермитин [skatīts 22.03.2015.]
[wikipedia.ru] https://ru.wikipedia.org/Беломорско-Балтийский_канал [skatīts 22.03.2015.]

WAS ČAKS A COMMUNIST (AT HEART)?**Abstract**

At the outbreak of World War I, Aleksandrs Čaks, then still Aleksandrs Čadarainis, together with Riga Alexander-Gymnasium, where he is a student at the time, is evacuated to Russia. During the Civil War, the young man ends up in Saransk, a city in the remote Russian province, where he gets actively involved in politics. He becomes a member of the All-Union Communist (Bolshevik) Party; works as the editor-in-chief of the local newspaper “*Коммунистический Путь*” (The Communist Road); publishes articles of political nature in it about the *current moment*, signing them

with his initial (A); takes the position of the director of the Agitation and Propaganda Department of the Saransk District Party Committee; organises a celebration of the Anniversary of October Revolution; in a politics study group, presents a report about the Fourth International.

So far, Čaks's publications in the Saransk periodicals have been mentioned in the public space but have not been analysed; moreover, his report, the text of which has been luckily found in the collection of the Literature Museum, has never been mentioned before. In her paper, the author will analyse these sources and focus on the link between the left-wing political views of the young poet and his art. In addition, for the first time in Čaks scholarship, it has been established that the so called Antonov's gangs, the fight against which the poet joined with a weapon in his hand, was in fact a mass uprising of the farmers in Tambov gubernia against the heavy tax in kind imposed by the soviet power. It has been hypothesised that young A. Čadarainis was informed about the suppressing of the farmers' insurgency, led by M. Tuhachevsky, by using a particularly inhumane means – poison gases, which, for the first time in the human history, were used to fight civilian population.

Keywords: *Aleksandrs Čaks, political articles, communism literature, poet and Marxism.*

Ieva Kalniņa, *Dr.philol.*, Latvijas Universitāte

LITERĀRĀ "TRAUKSMES" GRUPA UN KONSTRUKTĪVISMIS

Latviešu literatūrā 20. gadsimta 20.–30. gadu mijā pastāv vairākas literārās grupas, kurām ir manifesti vai programmatiski raksti, preses izdevumi, noteikts autoru loks vai vismaz divi no šiem elementiem. Nozīmīgākās apvienības ir mākslinieku un rakstnieku grupa "Zaļā vārņa", literātu grupa "Trauksme", rakstnieku grupa ar Linardu Laicenu centrā "Kreisā Fronte" un arodbiedrību kustības jaunatnes kursi, kuru izdevumu "Sirēna" vada Edgars Šillers.

Kreiso ideju aizstāve politiskā un estētiskā ziņā ir "Trauksmes" grupa, bet vēl radikālāki kreisuma ziņā ir citi grupējumi (piemēram, "Kreisā Fronte", 1928–1930). 1928. gadā jaunie literāti sāk izdot žurnālu "Trauksme", vēlāk to turpina ar nosaukumu "Jauno Trauksme". Žurnāls nesistemātiski iznāk no 1928. gada novembra līdz 1931. gada janvārim, bet grupas aktīvais pastāvēšanas laiks ir līdz 1930. gada maijam. Beidzamais grupas dalībnieku pasākums ir brauciens 1930. gada 4. maijā uz Spāri pēc skolas pārziņu Alvīnes un Kārļa Skalbergu aicinājuma A. Čakam, kas no 1925. līdz 1927. gadam bijis kaimiņos esošā Drabešu bērnu nama pārzinis. Čaks ieradās Spārē kopā ar literātiem Arvīdu Borincu, Jāni Grotu, Valdi Luksu, Jāni Plaudī, Austru Skujiņu un citiem, lai iepazītos ar ideju izveidot Rakstnieku parku. Literātiem parka ideja likās interesanta, tāpēc, noslēdzot viesošanās, viņi nolēma katrs iestādīt vienu kociņu. Par tālaika notikumiem liecina toreiz uz parastas papīra lapas zīmēts koku stādīšanas plāns un sacerētā himna kā veltījums Rakstnieku parkam augt un attīstīties No 1930. gadā iestādītajiem šobrīd aug deviņi koki (Pēc A. Čaka muzeja vadītājas A. Mednes stāstījuma, LKA 2015. gada 7. martā).

Žurnāla "Trauksme" 1928. gada redakcijā veido Pēteris Ķikuts, Jānis Grots un Jānis Plaudis. Visi trīs viņi ir jauni dzejnieki, bet galvenie teorētiķi ir Pēteris Ķikuts un Jānis Plaudis. Arvīds Grigulis raksta, ka J. Plaudis veidot literāru grupu iedvesmojuši Aleksandra Čaka stāsti par 20. gadsimta 20. gadu literāro dzīvi Krievijā [Grigulis 1966:397–398].

1930. gadā par īstenajiem trauksminiekiem tiek uzskatīti Arvīds Borincs, Aleksandrs Čaks, Jānis Grots, Pēteris Ķikuts, Valdis Lukss, Jānis Plaudis, Austrā

Skujiņa, Emīls Skujenieks, Jānis Trimda un Pāvils Vīlps. Šajā laikā no grupas ir aizgājis Arvīds Grigulis [Ķikuts 1930b: 117].

Žurnāla 1. numurā publicēts programmatiskais raksts “Mēs esam”, kurā kareivīgi deklarēts, par ko un pret ko ir trauksminieki. Savas prasības viņi formulējuši īsās frāzēs: “Mēs prasām mākslā:

- 1) laikmeta idejas,
- 2) tagadnību (presentismu),
- 3) satura un formas vienību,
- 4) izteiksmes līdzekļu ekonomiju,
- 5) dzīves pārveidošanās sekmēšanu un visu, kas izriet no šīm pamatprasībām” [Redakcijas kolēģija 1928:3].

Trauksminieki noliedz pagātnes un tagadnes literāros virzienus: reālismu, romantismu, simbolismu, kā arī “mēs esam pret dzejas plakatzēšanu ar vārdu un politisku manierību (futūrisms), pret veco formu un pantmēru restaurāciju jaunā saturā (jaunklasicisms), pret gleznu un glezniņu pašvērtīgu izzīmēšanu (imažinisms)” [ibid 2].

Ievadrakstā nav saudzēta arī konkurējošā kreisā grupa: “Bez tam radusies vēl viena grupa, gan maza un jauna (“Kreisā Fronte”) – dzejas iznīcinātāji (kaut gan paši raksta dzejas!). Viņi atdarina krievu industriālistus (Gastjevs), kuri grib dzīvo mākslu tehnizēt, normalizēt – “grib iznīcināt literatūru” [ibid 1].

“Trauksmes” grupas biedri atzīst literatūras sociālo funkciju, tāpēc sabiedriskā ziņā latviešu literatūrā viņiem tuvi ir E. Veidenbauma, A. Upīša, Raiņa darbi. Estētiskā ziņā tuvākie viņiem ir ekspresionisma pārstāvji, kas “dažkārt pārsteidzīgi, asos konfliktos un pretrunībās noiedami (Laicens – Sudrabkalns – Ērmanis), tie taču savam laikmetam tuvi, paši tuvākie, īstākie” [ibid 2].

Nozīmīgākie grupas teorētiķi ir Pēteris Ķikuts, kurš akcentē tās piederību konstruktīvismam, un Jānis Plaudis. Abi atsevišķos rakstos skata jautājumu par prezentismu. P. Ķikuts vairākos rakstos (“Konstruktīvā radīšana”, “Konstruktīvisms”) mēģina proponēt jaunās mākslas principus. Viņš uzskata, ka konstruktīvisms, kas izaudzis no impresionisma un ekspresionisma, vislabāk atbilst tagadnībai: “Konstruktīvā radīšana ir pat reālāki virzīta nekā reālistiskā radīšana; jo šī pirmā ievēro ne tikai dzīves un dabas, bet arī mākslas realitāti. Mākslā ievērot – mākslas realitāti konstruktīvisma prasība” [Ķikuts 1928b:25].

Viņš izvirza divus konstruktīvisma lozungus. Pirmais lozungs – uz vienkāršību! [Ķikuts 1928b:26]. Otrais lozungs – par kolektīvismu! [Ķikuts 1928b:27]. Pēteris Ķikuts arī mēģinājis definēt konstruktīvismu: “Vērojot konstruktīvisma galvenās raksturības: vienkāršību, stilizāciju, mākslinieciski veidotās vielas koncentrēšanu un disciplinēšanu, varam teikt, ka konstruktīvisms kā mākslas virziens izteic stili-

zēti vienkāršotās formās dzīves parādību (kā pārdzīvojumu, tā pieredzējumu) būtisko un cilvēka prāta atzīto īstenību" [Ķikuts 1927:287].

Ķikuts konstruktīvisma literatūrā akcentē nepieciešamību pēc abstraktām prāta atziņām, ko glezniecībā izteic ģeometriskas figūras, bet literatūrā artikulatīvo skaņu konstrukcijas, dramatiskos darbos tiek izcelta koncentrēta, vienkāšota darbība, liriskos – spilgts pārdzīvojums, episkos – notikumu straujš virknējums. Konstruktīvisma spilgtākās izpausmes P. Ķikuts saskata franču kultūrā – Pikaso (*Pablo Picasso*), Marsela Prusta (*Marcel Proust*) un Pola Morana (*Paul Morand*) darbos, bet vācu literatūrā – Georga Kaizera (*Georg Kaiser*) darbos, īpaši lugā "Gāze" ("Gas"), un Bernharda Kellermana (*Bernhard Kellermann*) romānos "Jesters un Li" (*Yester und Li*), romānā "Tunelis" (*Tunnel*). Tieši Ķikuta uzskats, ka konstruktīvisma būtiskākā iezīme ir katra žanra galveno iezīmju attīrīšana no visa liekā, pamato, kāpēc žurnālā "Trauksme" ir publicēta tipiska neoromantiķa Jāņa Ziemeļnieka dzeja, kurā ir koncentrēts pārdzīvojums ārpus reālā laika un telpas, kā arī krievu dzejnieka Sergeja Jeseņina (*Сергей Есенин*) dzeja, kurā arī dominē tiešs, nepastarpināts pārdzīvojums.

Latviešu literatūrzinātnē tradicionāli uzvērts, ka vietējam konstruktīvismam nav sakara ar krievu konstruktīvismu [piemēram, Kalniņa I. E 1999: 252], bet tik krass uzskats ir pārspīlēts. A. Grigulis savās atmiņās par J. Plaudi raksta: "Sevišķi labi Plaudis bija informēts par futūristu grupas uzstāšanās veidiem. Plaudis visu mūžu cienīja Majakovski, bet tajos gados vēl pazina Majakovski tikai kā futūristu grupas locekli. Čaks pats pa to laiku vēl bija piesātināts ar imāžinistu grupas principiem. Arī jaunais dzejnieks Pēteris Ķikuts daudz interesējās par padomju literatūru un bija aizrāvēs ar t. s. "konstruktīvistu" grupu, kas darbojās Padomju Savienībā divdesmitajos gados. (..) Ķikuts regulāri saņēma arī mazu Padomju Savienības avīzīti ar nosaukumu "Konstruktivist" [Grigulis 1966: 398].

Žurnāls "Trauksme" publicē krievu konstruktīvisma dzejnieku Iljas Seļvinska (*Илья Сельвинский*), Veras Inberes (*Вера Инбер*) dzejoļus. Grigulis atzīst, ka "no Seļvinska poēmas "Записки поэта" arī atvasināts manas pirmās dzejoļu grāmatas nosaukums "Reportiera piezīmes". No Seļvinska poēmas ņemts arī manas pirmās dzejoļu grāmatas epigrāfs "Лирика отмирает, Я думаю о самоубийстве" [Grigulis 1966:398].

Pāvila Vīlpa un Aleksandra Čaka žurnālā "Trauksme" publicēta dzeja nav nemaz tik tālu no krievu konstruktīvisma galvenā teorētiķa Kornēlija Zeļinska (*Корнелий Зелинский*) uzskatiem. Par konstruktīvisma galvenajiem principiem Zeļinskis uzskata izmantotā materiāla ekonomēšanu, mērķtiecību, dinamiskumu, celtnes racionālismu. Viņaprāt, konstruktīvisma dzejas galvenās iezīmes ir: 1) darba šizētiskums (redzams P. Vīlpa, A. Čaka, arī J. Plauža dzejā); 2) tēlošanas līdzekļu ekonomija (visu trauksminieku dzejā); 3) varoņu, ainavas u. c. aprakstīšanu ar

vārdiem, kas tuvi tēmai – tā sauktais *lokālās sematikas* princips (P. Ķikuta poēma “Mašīna” vai A. Čaka dzejolis “Modernais jauneklis”); 4) dzejā tiek izmantoti prozas paņēmieni, kas palīdz koncentrēt lasītāja uzmanību sev vēlāmā gultnē (dzejā sastopami novelistiski pagriezieni, lozungi u. c.) [Zelinskij 2000: 369].

Pirmajā žurnāla “Trauksmes” numurā programmatiski ievietots A. Čaka dzejolis “Modernais jauneklis”:

*Neprotu dziedāt
par actiņām zilām.
Neprotu gleznot
es caurdurtas sirdis uz bērziem,
Skaidri un atklāti
nostājos meitenēm priekšā
un saku:
Redziet,
jūs – gribu.
Miegaiņās sarunas
vienmēr
par teātri
dvēseli
mākslu
lai paliek.
Sniedziet man lūpas,
atļaujiet atraisīt prievītes –
cauri,
laiks maksā naudu. [Čaks 1928/b:5].*

Dzejolim raksturīga epatāža, stilizācija, dzejoļa rindu vizuālais izkārtojums akcentē dzejoļa dinamiskumu, dzejas cilvēks – modernais jauneklis – ir mērķtiecīgs un lakonisks. Dzejolis ir ar sižetiskām iezīmēm, dzejoļa beidzamās divas rindas veido novelisko pagrieziena. Lokālā semantika atklāj jaunā laika cilvēka cinismu, attieksmi pret seksu un naudu. A. Čaka dzeja kopumā nepieder konstruktīvismam, bet grupas žurnālā pirmajā numurā ievietotā dzejoļu kopa (pa vienam dzejolim no autora) acīmredzot ir atlasīta, lai demonstrēt autoru iecerēto konstruktīvismu un prezentismu.

Konsekventākais “Trauksmes” grupas konstruktīvisma darbs ir P. Ķikuta poēma “Mašīna”. Tā ir cilvēka un mašīnas attiecību stāsts, kas sākas ar slavas dziesmu mašīnai: “Mašīnas vēzekļi sveras, / atsperes speras, / ķeras un veras... / Raita / rit mašīnas gaita. / Sviras / – ceļas un iras, / šķeļas un šķiras, / neganti īdot, / bīdot tonnātās nastas” [Ķikuts 1930a: 4].

Te redzam praksē P. Ķikuta uzskatu, ka literatūru veido artikulētas skaņas (asonanses – e, i, aliterācijas – r, š), kā arī lokālo semantiku – dzejolī izmantota rūpnieciska leksika (vēzekļi, sviras, tonnātās).

Cilvēks poēmā pamazām apjēdz, ka arī "cilvēks ir augstākā konstrukcija", savukārt mašīna pati ir kā cilvēks. Laika gaitā mašīnas kļūst arvien sarežģītākas (tās rada jau lidmašīnas, elektrību, kino), mašīnas ietver cilvēku no visām pusēm, un fabrikās, vilcienos, ostās moka miljonus strādnieku. Tās padarījušas pašu cilvēku par mašīnu:

*Vai, tiešām, mašīna neesmu es?
 Ik rītus pieceļos sešos,
 ģērbjos un ēdu;
 ik dienas eju uz darbu,
 strādāju ilgi un grūti;
 pārnāku mājās –
 ēdu un guļos,
 lai rītā
 sāktu no jauna!*
Vai, tiešām, mašīna neesmu es? [Ķikuts 1930a:29]

Poēmas beigās cilvēks aicina mašīnu kļūt par draugu, kam jāpalīdz nokratīt mokas:

*Liec,
 mašīnas spēks,
 apbruņot uzvarai rokas!
 Palīdzi vienot, ne šķelt,
 palīdzi celt,
 palīdzi nokratīt mokas! [Ķikuts 1930a:30]*

Pētera Ķikuta poēmā ir dažāda garuma rindas, daudz izsaukuma, jautājuma zīmju, daudzpunkti, uzrunas, dažādu atkāpju rindas, kas vizuāli tekstu veido dinamiskāku un akcentē autora domu, poēmai ir sociāls saturs ("Prasām mašīnas masām!").

Mākslas zinātniece Stella Pelše atzīst, ka latviešu tēlotājā mākslā var runāt par konstruktīvisma atskaņām, bet ne konsekventu paņēmieni un principu izmantojumu. Viņa uzsver, ka literāts Pēteris Ķikuts, turpinot apcerēt impresionisma un ekspresionisma pretstatus, traktēja konstruktīvismu kā vēlamo sintēzi, kas piedāvātu būtisku, dziļu saturu ar sociālu virsuzdevumu marksisma garā [Pelše 2004]. Arī "Trauksmes" grupas dzejā un prozā konstruktīvisms nav kosekventi realizēts virziens.

Latvijas nabadzīgā industriālā ainava kavēja industriālā konstruktīvisma dzejas attīstību, jo “Trauksmes” grupa uzsvēra, ka dzejai ir jāradā tagadnība. Jānis Plaudis atzīst: “Tagadnība, jaunā realitāte, izriet no šodienas pamatprasībām (maizes, miera un humanitātes)” [Plaudis 1928b: 23].

“Trauksmes” grupas dalībnieku dzejai raksturīga opozīcija starp kritiku un utopiju. Viņi pārņem ekspresionisma asos pretstatus, bet tos konkretizē sociāli un brīžam arī politiski, iekļaujot dzejoļos strādnieku un sociāldemokrātu kustībai nozīmīgas reālijas. Tagadnības, jaunās realitātes atklāšanai “Trauksmes” grupa izvēlas attēlot pilsētu. Te viņi seko latviešu 20. gadu sākuma ekspresionisma (Pētera Ērmaņa, Linarda Laicena) tradīcijai, kuru dzejā ienāca lielpilsētas tēls (piemēram, L. Laicena krājums “Berlīne”). Vispilgtāk latviešu dzejā pilsētu tēlo Aleksandrs Čaks. Guntis Berelis raksta: “Pilsēta Čakam bija pasaules centrs, būtībā – vienīgā iedomājamā esamības forma” [Berelis 1999:87].

Rīgā šajā laikā – no 1928. līdz 1930. gadam – nav konstruktīvismā iemīļotās celtniecības, milzīgu rūpniecisku darbu un celtnu, tāpēc (un ne tikai tāpēc) autori pievērsās nomaļū (A. Čaks), strādnieku (V. Lukss, P. Ķikuts), ostu (J. Plaudis, A. Čaks), fabriku (J. Grots) rajoniem. Dzejā iemīļoti ir ubagu un nabagu tēli (P. Ķikuts, J. Grots). J. Grota dzejoļu krājumā “Pavasara ūdeņi” sastopam veselu plejādi šādu tēlu: veco lopu dzinēju, nastu nesēju, žagaru lasītājus, veco sētnieku, invalīdu. Ir dzejoļi, kuru uzdevums, tieši tāpat kā grupas spilgtajās perfomancēs – literārajos vakaros un ielu gājienos (aizgūti no krievu futūristiem) – ir šokēt konservatīvo sabiedrības daļu. Par to spilgti liecina dzejoļu nosaukumi: “Cilvēks pie lopu kautuves” (J. Plaudis), “Līķu pagrabā” (J. Grots), “Nēģeris Tallinas kafējnicā” (Eriks Raisters), “Dzertuvē” (A. Grigulis).

Ieva E. Kalniņa, rakstot par 20.–30. gadu dzeju, uzver, ka “Trauksmes” grupas darbos: “Tieši pilsētas centrs iegūst mīnusa zīmi, jo tas pieder nīstajai pilsonībai, kurus negatīvi zīmē metonīmiskos tēlos (cilindri, panama galvā, frakas, portfeli, manšetes)” [Kalniņa 1999:253].

P. Ķikuts krājumā “Asie lūzumi” saikni ar ekspresionismu norāda arī nodaļu moto izvēle – tās ir trīs, vēl mūsdienās ļoti slavenu vācu dzejoļu rindas – Johanna Roberta Behera (*Johannes Robert Becher*) dzejoļa “Cilvēk, piecelies!”, (“*Mensch, stehe auf!*”) rindas “*Keiner dir fremd / Einer jeder dir nah und Bruder*”; Ernsta Stadlera dzejoļa “Aforisms” (“*Der Spruch*”) – “*Mensch, werde wesentlich!*”, un pants no Franča Verfela (*Franz Werfel*) dzejoļa “Labais cilvēks” (“*Der gute Mensch*”):

*Sein ist die Kraft, das Regiment der Sterne,
Er hält die Welt, wie eine Nuss in Fäusten,
Unsterblich schlingt sich Lachen um sein Antlitz,
Krieg ist sein Wesen und Triumph sein Schritt.* [Ķikuts 1928:36]

Krājumā tēlota salauzto cilvēku rinda, kurus skar nabadzība, aukstums, izsalkums, kuri dzīvo daudzdzīvokļu mājas pagrabos:

*Man maize ir pasaka kāda,
Man maize ir lūgšanu tēls
Un svētais, ko debesis rāda, –
Kad mūžīgais vakars tumst vēls. [Ķikuts 1928:10]*

Otrajā krājuma nodaļā dzejas cilvēks nonāk bezspēkā, šaubās, viņu moka domas un kaislības:

*Dziņu un kaislību sprosts
Palicis esmu es šeit
Sevī, kur negals un posts. [Ķikuts 1928:36]*

Trešajā daļā "Jaunie veidi" liriskais varonis vienojas ar strādniekiem, piedalās to cīņā, un abstraktais vispārcilvēciskais ekspresionistu nākotnes tēls gūst konkrētāku, sociāli skaidrāku priekšstatu:

*Tu, jaunā valsts, par darba valsti kļūsi,
Kur pirmais sauksies darba darītājs,
Tu cilvēkam par cilvēcību būsi,
Tu – mūžīgs cēlējs, mūžīgs veidotājs. [Ķikuts 1928:47]*

Krājuma "Asie lūzumi" beigās P. Ķikuts ievietojis dramatisko dzeju "Pēdējā barikāde", kurā darbība noris 1791. gada 17. jūlijā Parīzē. Francijas revolucionārā pagātne ir "Trauksmes" grupas autoru iedvesmas avots – P. Ķikutam 1791. gads, bet J. Grotam – Parīzes komūna (1871).

Kritisko līniju "Trauksmes" grupas tekstos veido Latvijas un citu Eiropas lielpilsētu (J. Grota dzejā) sociāldemokrātiski ievirzītais skatījums. To, ka šāds skatījums ir ļoti nozīmīgs, liecina J. Plauža un P. Ķikuta reakcija uz A. Čaka izteikumu žurnālā, ka "Trauksmes" grupa varētu apvienot visus jauno ceļu meklētājus [Čaks 1930:19]. Jānis Plaudis atbild, ka tas nav iespējams, grupa jau tā neesot dogmātiska – nav taču prasība visiem būt Latvijas Sociāldemokrātiskās partijas biedriem [Plaudis 1930a].

Žurnālā "Trauksme" labi var redzēt, ka kritiskā līnija pret labējo partiju politiku tiek veidota apzināti, atlasot tekstus un autorus:

- 1) tiek publicēti arī autori, kas nav grupas biedri, bet ir saistīti ar nelegālo kreiso pretvalstisko darbību, kuri tieši pauž proletāriskus uzskatus (Mārtiņš Rozentāls, Valdis Lukss u. c.);

- 2) tiek atlasīti grupas autoru teksti, kas nav spilgtākie mākslinieciskā ziņā, bet atbilst grupas sociāldemokrātiskajai ideoloģijai, te varam minēt izvilikumus no A. Čaka poēmas “Zēns – ielas akrobāts” vai J. Plauža stāstu ciklu “Padībenes”;
- 3) žurnālam “Trauksme” ir izcila tulkojumu daļa, kurā viņi publicē moderno dzeju, tulkoti Sergeja Jeseņina (Сергей Есенин), Vladimira Majakovska (Владимир Маяковский), Šarla Vildraka (*Charles Vildrac*), Žila Romēna (*Jules Romains*) u. c. darbi, īpaša interese ir par jauno valstu – Lietuvas, Igaunijas, Čehijas, Polijas literatūru, bet te arī jūtama atlase, jo vairāki publicētie vai aprakstītie autori savās valstīs ir arestēti par pretvalstisku darbību vai konfiscēti viņu darbi, piemēram, igauņu dzejnieks Rolfs Rands, lietuviešu dzejnieki Petras Cvirka, Kazis (*Kazys*) Jakubenas.

Utopiskās idejas dzejā saistās ar pasaules industrializācijas idejām, nākotnes strādniecības valsti un Austrumiem kā jaunas, radošas kultūras dzimšanas telpu. Eiropas ekonomiskās, sociālās un kultūras attīstības iespējas trauksminieki nesa skata ne Latvijā, ne visā Rietumeiropā, kur valda cilvēki ar *panamu galvā* vai frakās. Nākotnes industrializācijas principi spilgti redzami P. Ķikuta poēmā “Mašīna”, kur kā spēcīgāko attīstības valsti J. Plaudis un P. Ķikuts redz Ameriku (ASV).

Sociālā ziņā trauksminieki akcentē darba tautas valsts vai vismaz strādnieku kustības nozīmes pieaugumu nākotnē. Tā J. Grota dzejolī “Ķieģeļu dziesma” dzejas *mēs* ir strādnieki, kas apliecina:

*Mēs esam pamatskaņa sava laika zvanam,
Ko augstāk līdz ar katru stāvu ceļ,
Mēs ari brūkot nozībam un skanam
Kā zibens sārts, kas dārdot tumsu šķeļ.* [Grots 1930:47]

Latviešu literatūrā 20. gados Austrumu motīvi ir sastopami ļoti plaši, varam minēt Raini, Pāvilu Rozīti, Rihardu Rudzīti, Linardu Laicenu u. c. “Trauksmes” grupa atšķiras vairākos aspektos. Viņi uzskata, ka Rietumu kultūra, apspiezdama strādnieku kustību Vīnē un Berlīnē (norādes J. Grota dzejā), ir sevi izsmēlusi, jaunas ierosmes nāks no Austrumiem, kur slēpjas jaunas kultūras spēks humānisma atdzimšanai un strādnieku kustības atjaunotnei. Trauksminieki Austrumus visbiežāk konkretizē kā Ķīnu un tās sociāli zemākajām sabiedrības grupām – rīkšām, kūlijiem:

*Kūliji saulē reiz sils,
Nejutīs dzestrumu trīsu.
Kūlijiem neatņems rīsu —
Uzvarēs zils!* [Plaudis 1930:52]

(Plaudis komentārā dzejolīm paskaidro, ka zils ir tautas tērpa pamatkrāsa Ķīnā.)

Žurnālā "Trauksme" atdzejoti un publicēti arī krievu dzejnieka Sergeja Tretjakova (*Сергей Третьяков*) drāmas "Ķīna, brēc!" ("*Рычи, Кумау*") fragments, Johanesa R. Behera dzejolis "Vētra pār Šanhaju", kā arī Iļjas Seļvinska konstruktīvās dzejas piemērs "Niekošanās", kas konstruē Ķīnas dzīves ainas. Ķīniešu uzvārdi, kas veidoti no zilbēm, konstruktīvistiem ir kā ķieģeļi, ar kuriem būvēt tekstu.

Dzejā ir atsauces uz 20. gs. 20. gadu Pilsoņu karu Ķīnā, traktējot to, kā zemāko kārtu sacelšanos pret baltajiem, bagātajiem apspiedēju slāņiem, un trauksminieku dzejas cilvēks jūt solidaritāti ar Ķīnas strādniekiem:

*Kaujas tad pret baltās varas velniem
Piemīnēs kā kvēlus brīves sārtus
Brāļiem dzelteniem un brāļiem melniem.
Kas uz cilvēcību vēra vārtus.* [Plaudis 1930:50]

Trauksminieki akcentē Ķīnas uzvaru pār Rietumu pasauli, rādot, kā Rietumu buržuāzija baidās, klausoties radio par aktivitātēm savās kādreiz pakļautajās teritorijās, un modēlē nākotnes ainas. Tā Jānis Plaudis:

*Piesmies, piesmies Kantona kultūru šmiņķēto,
Šanhaja nogremdēs pasauli veco,
Piebaidīs stīvajai Eiropai –
Ameriku – !
Un pāri Ķīnas mūriem,
Pār pasaules jumtu
Kūp –
Dzeltenās briesmas – – –* [Plaudis 1930:60]

Ķīnas motīvi šajā dzejā iekļaujas "Trauksmes" grupas proponētajā vienkāršajā, ekonomiskajā, konkrētajā un stilizētajā izteiksmē. Sociāli kritiska attieksme pret tagadni Latvijā trauksminieku dzejā ir cieši saistīta ar solidaritātes apliecinājumiem strādniecības kustībām pagātnē un tagadnē, cerot uz utopisku kopīgu darba valsti nākotnē.

"Trauksmes" grupa 20.–30. gadu sākumā kreiso ideju ietekmē bija viena no aktīvākajām dzejas procesa veidotājām un modernizētājām ar saviem sabiedriskajiem, estētiskajiem uzskatiem, ar dzejas un atdzejas darbiem. Grupas pārstāvji dzeju uzskatīja par sabiedrisku ideju informācijas nesēju, kas kalpo darba ņēmēju interesēm. Konstruktīvuma principu izmantošana dzejā pievērsa uzmanību iepriekš latviešu dzejā neizmantotiem tēliem un lokālajai semantikai, veicināja modernāka dzejas stila iedibināšanu latviešu literatūrā.

Izmantotie avoti un literatūra:

- Berelis, G. *Latviešu literatūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
- Čaks, A. [1928/a] *Es un šis laiks*. Rīga: Seši, 1928.
- Čaks, A. [1928/b] Modernais jauneklis. *Trauksme*, 1928, 1. nr., 5. lpp.
- Čaks, A. Pozitīvie meklējumi latvju jaunākā rakstniecībā. *Jauno Trauksme*, 1930, 1. nr., 18.–19. lpp.
- Grigulis, A. Jānis Plaudis un viņa daiļrade. Plaudis, J. *Raksti četros sējumos*. Rīga: Liesma, 4. sēj., 1966. 371.–438. lpp.
- Grigulis, A. *Reportiera piezīmes*. Rīga: Sirēna, 1929.
- Grots, J. *Pavasara ūdeņi*. Rīga: Jaunība, 1925.
- Grots, J. *Vakara mākoņi*. Rīga: A. Gulbis, 1930.
- Kalniņa, I. E. Dzeja. *Latviešu literatūras vēsture trijos sējumos*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2. sēj., 1999. 150.–303. lpp.
- Ķikuts, P. *Baltie torņi melnā naktī*. Rīga: Kultūras balss, 1927.
- Ķikuts, P. Konstruktīvisms. *Domas*, 9. nr., 1927. 285.–287. lpp.
- Ķikuts, P. [1928a] *Asie lūzumi*. Rīga: Sirēna, 1928.
- Ķikuts, P. [1928b] Konstruktīvā radišana. *Trauksme*, 1. nr., 1928. 24.–27. lpp.
- Ķikut, s P. [1930a] *Mašīna*. Poēma. Rīga: Jaunās sliedes 1930.
- Ķikuts, P. [1930b] Mūsu stāvoklis. *Jauno Trauksme*, 4. nr., 1930. 113.–119. lpp.
- Pelše, S. *Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija. (1900–1940). Promocijas darba kopsavilkums, 2004.
- Plaudis, J. [1928a] *Fatamorgana*. Rīga: Autora balss, 1928.
- Plaudis, J. [1928b] Jaunā lirika. *Trauksme*, 1. nr., 1928. 17.–24. lpp.
- Plaudis, J. [1930a] Par ģenerālo līniju. *Jauno Trauksme*, 2. nr., 1930. Pp. 46.–55.
- Plaudis, J. [1930b] *Panama galvā*. Rīga: Tagadne, 1930.
- Redakcijas kolēģija. Mēs esam. *Trauksme*, 1. nr., 1928. 3.–5. lpp.
- Vilips, P. *21 dzeja: cikls*. Rīga: Tagadne, 1930.
- Зелинский К. О конструктивизме. *Литературные манифесты от символизма до наших дней*. Москва, XXI век – согласие. 2000. С. 366.–370.

**THE LITERARY GROUP "TRAUKSME" ("ALERT")
AND CONSTRUCTIVISM****Abstract**

A number of literary groups existed in Latvian literature at the turn of the 1920s and 1930s. The literary groups had at least two of the following elements: literary manifestos or programmatic articles, media publications, and a definite circle of authors. The defender of the leftist ideas in the political and aesthetic respect was the literary group "Trauksme" ("Alert"). The magazine was irregularly published from November 1928 until January 1931; however, the group actively existed until May 1930.

The editorial board of the magazine consisted of Pēteris Ķikuts, Jānis Grots, and Jānis Plaudis. In the first issue of the magazine they published a programmatic article "We Exist". In this article it was aggressively declared what the members of the group were for or against. They were in favour of the social function of literature. The most important theoreticians of the group were Pēteris Ķikuts, who stressed the affiliation of the group with constructivism, and Jānis Plaudis, who examined the issue of the present.

The poetry of the "Trauksme" group members was characterised by an opposition of criticism and utopia. They took over the sharp contrasts of expressionism; however, they made these contrasts socially and sometimes also politically concrete.

In order to reveal a new reality, the group "Trauksme" chose to depict the city. The authors turned to suburbs and port areas, factories and working-class dwellings. The favourite images of their poetry were the beggars and the poor. Their utopian ideas were connected with the ideas of industrialisation of the world, a working-class state and the East as a space for the birth of a new and creative culture. The members of the group made the East concrete by the concept of China and the socially lowest classes of its society.

Keywords: *constructivism, Latvian literature in 1920s and 1930s, literary group, constructivism in poetry.*

Jūlija Dibovska, *Mg.philol.*, Latvijas Universitāte

DAŽAS RIETUMU MARKSISTU IDEJAS, ALBERTA BELA PROZA UN LITERĀRAIS KINEMATOGRĀFISKUMS

20. gadsimta sākumā vizuālās kultūras un literatūras attiecībās notika būtiskas pārmaiņas: dažādu mākslas veidu sintēze veicināja daudzbalstīgu literāru darbu rašanos. Pamats tam galvenokārt bija jaunu tehnoloģiju ietekme uz mākslu, kā arī tradicionālo mākslu tuvināšanās literatūrai (piemēram, *jaunā poētika* un *jaunā glezniecība*), un otrādi – vizualitātes ietekme uz literatūru līdz pat ekfrāzes līmenim: “Ir pamats domāt, ka pavērsiena uz attēlu pirmās kontūras iezīmējas (..) līdz ar fundamentālajām izmaiņām tēlainajā domāšanā, modernisma sludināto un realizēto mākslu mijiedarbību un sintēzi, ar fotogrāfijas un kino masveidīgu ienākšanu dzīvē un jaunām reproducēšanas iespējām” [Brēmere 2013].

Pirmā šo izmaiņu apzināšana notikusi krievu formālistu darbos 20. gadsimta 20. gados – valodas teorijas satikās ar *jaunā redzējuma* jeb kino teorijām (piemēram, Viktora Šklovskā, Jurija Tiņanova, Borisa Eihenbauma un Sergeja Eizenšteina rakstos), literāru darbu radīšanai tika meklēta “valoda, kas domāta redzēšanai” [Min 1990]. Kino pamatā esošā montāžas tipa vēstījuma nākotni rakstā “Sižeta sadalīšanās” (1929) paredz krievu literatūras pētnieks Osips Briks: “Memuāru, biogrāfiju, atmiņu, dienasgrāmatu žanrs kļūst par vadošo mūsdienu literatūrā un droši izstumj lielo romānu un garo stāstu žanru, kas līdz šim dominējuši. (..) Vienotas darbības, vienotas intrigas vietā mums ir atsevišķu, bieži vien savstarpēji nesaistītu ainiņu virkne” [Брик 2000].

Lai gan kino nav radies pēkšņi un tā attīstību ir ievadījusi virkne tehnoloģisku izgudrojumu, piemēram, Tomasa Edisona kinetoskops u. c., tieši kino tika piedēvēta spēja mainīt kultūras attīstības gaitu. Viens no pirmajiem filozofiem, kas pievērsās vizuālās kultūras un īpaši kino ietekmes aprakstam, bija Valters Benjamins. Savā hrestomātiskajā, 1936. gadā publicētajā esejā “Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā” Benjamins apraksta laikmetīgas kultūras transformācijas, iezīmē galvenās to problēmas. Lai gan esēja kļuvusi par vienu no filmu teorijas stūrakmeņiem, Benjamins ne tik daudz raksta par to, kas ir kino, cik vērtē to, kā kino darbojas un iedarbojas [Hansen 1987], tādējādi rosinot

turpmākajos gadu desmitos nerimstošas diskusijas par to, kādas ir kino attiecības ar citām mākslām, piemēram, literatūru: “Bet tad nāca filma un uzspridzināja visu šo cietumu ar sekundes daļas dinamītu, un, lūk, mēs jau mierīgi dodamies aizraujošā ceļojumā pa cietuma drupām. Tuvplāna iespaidā telpa paplašinās, paātrināts kadru plūdums paplašina laiku. Un līdzīgi tam, kā fotopalielinājums ne tikai dara jau tā redzamo skaidrāku, bet tieši otrādi – atklāj pavisam jaunas matērijas uzbūves struktūras, tieši tāpat kadru paātrinājums rāda ne tikai pazīstamos kustības motīvus, bet arī atklāj šo pazīstamo kustību vidū nezināmo. (..) Tā kļūst skaidrs, ka daba, ko redz kamera, atšķiras no tās, kas pieejama acij. (..) Lai mums kopumā ir zināma tā kustība, ar kādu tiek ņemtas šķiltavas vai karote, bet mēs diez vai ko zinām par to, kas patiesībā notiek starp roku un metālu (..). Te arī ielaužas kamera ar saviem palīgīdzekļiem, nolaidumiem un pacēlumiem, ar spēju pārtraukt un izolēt, izstiept un saspīest darbību, palielināt un samazināt attēlu. Tā atklāja mums vizuāli neapzinātā jomu, līdzīgi kā psihoanalīze – instinktīvi neapzināto” [Benjamin 2007]. Lai gan filozofs ir kritisks pret *jauno mākslu*, šajos Benjamin vārdos var just arī viņa analītisko prātu, apbrīnu un centienus saprast, kā kino iedarbojas uz ierastajiem iztēles aspektiem. Benjamin minētie *kameras efekti* kļuvuši par vērtīgu vēstījuma dažādošanas ieguvumu tiem literātiem, kas ievieš kino pasaulei raksturīgos elementus daiļradē.

Filmām raksturīgo elementu (filmēšanas kameras redzējums – tuvplāns, panorāma, optiskie efekti, kā arī ainu montāža, kino industrijas klišejas u. c.) ienākšana literatūrā ir viens no īpatnējākiem kino ietekmes rezultātiem. Valters Benjamins gan praktiski nepieskaras literatūras un kino mijiedarbībai, rakstot par vispārējām kultūras izmaiņām, taču viņa ideja par kultūras tehnoloģisko mijiedarbību atrodas literatūras un kino ietekmju pētniecības pamatā.

Viskoncentrētāk literārā kinematogrāfiskuma jēdziena teorētiskajam skaidrojuma pievēršusies krievu literatūrzinātniece Irina Martjanova (*Ирина А. Мартьянова*), 1994. gadā aizstāvojot disertāciju “Kinoscenārija teksta kompozicionāli sintaktiskā uzbūve”, un uz tās pamata sarakstot monogrāfiju “Krievu teksta kinogadsimts: literārā kinematogrāfiskuma paradokss” (*Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности*). Termins *literārais kinematogrāfiskums* (*литературная кинематографичность*) latviešu valodā ienācis tieši no viņas darbiem. Jāatzīmē, ka mēģinājumi pētīt kino ietekmi literatūrā ir notikuši praktiski visa 20. gadsimta laikā, īpaši – pēc Valtera Benjamin darbu aktualizēšanas 60. gados. Kā nozīmīgus var minēt tādus pētniekus kā Čārlzs Eidsviks, Gavriels Mozess, Deivids Sīds, Kristofers Raiss Meijers u. c. Lai gan, piemēram, ASV literatūras pētnieks Deivids Sīds savā monogrāfijā “*Cinematic Fictions*” (2009) izmanto jēdzienu *kinematogrāfiska rakstniecība* [Seed 2009], ar to domājot atsevišķu literatūras veidu, pētnieka novērojumi netieši saskan ar tām

pazīmēm, ko formulējusi Irina Martjanova. Literārā kinematogrāfiskuma pazīmes var dalīt strukturālās un funkcionālās.

Galvenās strukturālās pazīmes ir šādas:

- 1) izteikta vēstītāja novērotāja pozīcija, pašam gandrīz neiesaistoties darbībā; varoņa redzespunkts ir nostādīts līdzīgi kā kustīga kamera. Nereti autors arī pats norāda, ka ir aizņēmiens attēlojuma paņēmienus no kino: “Nepiemērotais objekts bija sievietes galva, kuru rotāja reti spalvota melna cepure (..), tā auga un auga, nāca arvien tuvāk un tuvāk, kamēr satika viņa acis kinematogrāfisku attēlu manierē” [James 1909];
- 2) montāžai līdzīga ainu maiņa, kas nereti atspoguļojas uzskatāmā grafiskā veidolā (sadalījuma atsevišķās rindkopās):

“Viņu izveda un iebāza ierindā.

Viņš apskauj Puškinu, Sašu.

Ļoti viegli elpot” [Тынянов 1925].

Funkcionālās literārā kinematogrāfiskuma pazīmes ir tiešas atsauces uz kino pasauli – filmas skatīšanās, veidošana, aktieri, režisori, kinoteātris, kinematogrāfiskas ekfrāzes un reminiscences: “Ar ilgām, gandrīz paniskām, pārskatot mājās mēnesi pirms viņa dzimšanas uzņemtu **filmu**, viņš redzēja pavisam pazīstamu pasauli, tos pašus apstākļus, tos pašus cilvēkus, bet apzinājās, ka viņš pavisam neeksistē šajā pasaulē, ka neviens viņa prombūtni nepamana un neskumst pēc viņa” [Набоков 1954].

Rodas iespajds, ka literārā kinematogrāfiskuma strukturālās pazīmes visbiežāk ir līdzīgas scenārija tipa tekstu elementiem – ar mizanscēnu aprakstiem, atsevišķu ainu un darbību montāžu, bieži vien arī ar grafiski attiecīgi marķētu jeb fragmentētu tekstu. Literāra kinematogrāfiskuma funkcionālās pazīmes ir nozīmīgas kontekstā un ir vislabāk pamanāmas, jo pārstāv tēlus, motīvus un sižeta elementus.

Iepriekš minētos literārā kinematogrāfiskuma elementus latviešu literatūrā var ievērot praktiski visos Alberta Bela darbos. Rakstnieka romāniem ne tikai piemīt jau šeit iepriekš citētā formālista Osipa Brika ievērotā modernās prozas īsā forma, bet arī fragmentārisms un montāžas elementi.

Alberta Bela romānā “Būris” parādās varonis, kas vislabāk atbilst kinokameras pozīcijai – šis varonis ir būrī ieslodzītais arhitekts Ēriks Bērzs. Tāpēc šajā romānā uzskatāmi funkcionē literārā kinematogrāfiskuma elementi – gan strukturālie, gan arī funkcionālie – to nav daudz, bet tie ir spilgti. Literārā kinematogrāfiskuma strukturālās pazīmes ir redzamas romāna “Būris” piektās nodaļas sākumā, kad Ēriks Bērzs tiek nolaupīts un ieslēgts būrī. Tiek attēlots kāds vakars, kad Bērzs brauc ar savu automašīnu pa meža ceļu, līdz viņu aptur laupītāji. Šis ir epizodiskas ainas, ko Bērzs paspēj novērot un vēstītājs piefiksēt ar scenārijam līdzīgu lakonismu.

Ir svarīgi norādīt, ka katra montāžas kompozīcijā iekļautā aina ir tikusi grafiski marķēta vai iespiesta atsevišķā rindkopā:

“Redzamība bija niecīga.
 (..) mašīna lēni rāpās stāvajā ceļa kāpumā.
 Pelēcīgs koka stubbrs sagumzītu zaru un lapu jūklī gulēja pāri ceļam.
 Edmunds Bērzs noņēma kāju no gāzes pedāļa (..).
 Bērzs izkāpa uz ceļa. Kājas iegrima irdenās smiltīs (..).
 Viņš atjēdzās automašīnā.
 Iespiests aizmugures sēdekli starp diviem vīriem. (..)
 Auto apstājās” [Bels 1972].

Salīdzinājumam – fragments no iepriekšējām romāna nodaļām, kurās notikumi rit tikpat strauji, taču teikumi nav marķēti kā atsevišķu rindkopu centrālie elementi un līdz ar to neveido montētu ainu iespaidu (nav montāžas spriegums starp elementiem): “Dindāns apturēja auto, nospieda sajūgu un bremzi, nepārslēgdams ātrumu, jo tad būtu jāatlaiž roka no “nakts tarifa”. Protams, braucieni nu viņš nevarēja pēkšņi uzsākt, ātruma slēgs stāvēja trešajā robā. Grunts te bija smilšaina.” [Bels 1972]

Lai gan literārā kinematogrāfiskuma strukturālās pazīmes mēdz liecināt par rakstnieka poētikas īpatnībām, radošiem un tehniskiem eksperimentiem, idejiski daudz interesantākas ir literārā kinematogrāfiskuma funkcionālās pazīmes – kad rakstnieks ievieš romānā ar kino saistītus tēlus, romāna kontekstā piemin nozīmīgas filmas vai varoņus.

Alberta Bela romānā “Būris” literārais kinematogrāfiskums daļēji kalpo kā sabiedrības kritikas instruments. Proti, lai gan ar Valtera Benjamina darbiem Alberts Bels 1972. gadā, kad top “Būris”, nebija pazīstams, arī latviešu rakstnieka darbā var sastapt diezgan kritisku attieksmi pret 20. gs. kultūru, kuras viena no zīmīgākajām īpatnībām joprojām ir kino.

Kino bija nostiprinājis savas izklaides un mākslas pozīcijas padomju kultūrā – visā tās pastāvēšanas laikā. Liela nozīme bijusi tam, ka jau cariskajā Krievijā tika iedibinātas kino veidošanas tradīcijas un līdz ar revolūciju kino tika apzināts kā spēcīgs propagandas līdzeklis, kas atspoguļojas pazīstamajā Vladimira Ļeņina tēzē par kino kā svarīgāko no mākslām [Болтянский 1925]. Runājot par *atkušņa* perioda kultūru, rietumu pētnieki atzīmē svarīgu tendenci: lai gan krievu (lasi – padomju) kultūrā *augstā* literatūra joprojām ieņēmusi vadošo lomu mākslu hierarhijā, arvien vairāk sāka iezīmēties verbālās un vizuālās kultūras attiecību sarežģītība. Šajā pārmaiņu periodā vizuālajiem diskursiem pretojoties logosa tirānijai, tādi kino žanri kā komēdija un ģimenes melodrāma kļuva par alternatīvu vārda mākslas formām; 60. gadi ir laiks, kas dēvējams par pasaules un arī padomju

kultūras arvien pieaugošās vizualizācijas periodu, kad attīstās ne tikai kino formas, bet arī industrija [Ипoxopов 2007]. Tas ir laiks, kad veidojās Alberta Bela radošā personība. Jau 70. gados kino kļuvis par ikdienišķu parādību padomju pilsoņa dzīvē, tomēr tā kvalitātes ir apšaubāmas un tāpēc skatītāju degradējošas. Padomju kino, salīdzinājumā kaut vai ar dažiem šā un iepriekšējā laika pasaules kino šedevriem, manāmi nobāl, tāpēc šīs mākslas dominance ikdienas izklaides jomā var izraisīt logocentrisma pārstāvju kritiku. Viens no šiem nosacītajiem kritiķiem ir arī no 1966. līdz 1969. gadam Maskavā Augstākajos scenāristuursos studējušais jaunais rakstnieks Alberts Bels.

“Būra” galvenā varoņa raksturojumā Bels iekļauj literārā kinematogrāfiskuma funkcionālo pazīmju elementus – min kinoindustrijas klātbūtni varoņa dzīves uzbūvē. Kad arhitekts Bērzs pazūd, viņa sieva izmeklētājam stāsta, kāds varētu būt vīra iecienītākais dzīvesveids, iezīmējot gan 70. gadu padomju indivīda “mītpilsoniskās” un sociāli atsvešinātās dzīves standartus, gan īpašu, arī diezgan aprobežotu izpratni par kino kā mākslu: “Edīte zināja, ka vislabprātāk viņas vīrs dzīvotu šādi. Mazā istabiņā, siltu paklāju izklātā, uz milzīgi plata dīvāna, siltumā pie televizora, radio, magnetofona, pie grāmatām, platēm un magnetofona lentēm. **Pie kinofilmām, ko viņš pats būtu uzņēmis.** (izcēlums mans – J. D.) Un nebūtu viņam jāmazgājas, nebūtu jādzen bārda (..)” [Bels 1972]. Romāna “Būris” paradokss ir tāds, ka profesionāli ar kino pasauli nesaistītajam Bērzam beidzot ir iespēja *veidot* savu filmu tad, kad viņš nokļūst nevis omulīgā dzīvoklī, bet slēgtā būrī meža vidū. Lai to attēlotu, tiek lietoti literārā kinematogrāfiskuma strukturālie, tas ir, mazāk uzkrītošie, lasītāja atpazīšanas spēju prasītie elementi: “Acis rādīja labi. Neparasti skaidri varēja saskatīt attālāko koku zariņus, lapiņas, egļu čiekuriņus, āra pasaulē viņš dažkārt bija lietojis vieglas brilles. Tās bija palikušas zemē, smiltīs, pēc saņemtā sitiena nokritušas” [Bels 1972].

Arī citos agrīnajos darbos Bels pret kino industriju nav saudzīgs. It kā atsaucoties uz Benjaminu tēzi par kino viltus kultu jeb personālijām zvaigžņu statusā [Benjamin 2007], arī Bels mēdz norādīt uz viltus iespaidiem, kurus var sagādāt kino. Piemēram, vienā no saviem agrīnajiem stāstiem “Spēks ūsās” (1966) Bels attēlo varoni, kurš kolekcionē slavenu cilvēku makus un portfeļus. Īpaši stāsta varonis izceļ “Augstākās Padomes deputāta Bartevice kabatas portfeli un slavenās kinoaktrises Vilmas Rinetas naudas maciņu ar viņas monogrammu” [Bels 1966]. Ja deputāta iespējamais prototips ir stāsta uzrakstīšanas laikā reāli eksistējošs politiķis Leonards Bartkevičs, aktrise nav reāli eksistējoša persona, un viņas vārds vai vārda prototips nav atrodams ne 60. gadu, ne agrāko laiku kinohronikās.

Savukārt funkcionālie literārā kinematogrāfiskuma elementi stāstā “Ermoņiku Žanis” norāda uz galvenā varoņa – pilsētā iekļuvušā laucinieka Žaņa – sociālo atsvešinātību un piekļaušanos ilūziju un kino pasaulei: “Viņš klīda tālāk pa

bulvāri. Visas nedēļas filmas apskatītas, mājās iet negribas, meitenes nevienas, nevienas meitenes! Ja varētu ar kādu izrunāties no sirds!” [Bels 1968]. Un, tālāk: “Vienu vakaru viņš spēlēja kaismīgu mīlētāju, lūgdams satikšanos, otru vakaru – aizvainotu vīru, kas negrib, neparko negrib laist palaidnīgo sievu atpakaļ dzīvoklī, trešo vakaru – kautru jaunekli, ko pavedina pieredzējusi atraitne, un tā bez gala” [Bels 1968].

Visai groteski Alberts Bels veidojis scenārista Piņģerota raksturu romānā “Poligons” (1977), liekot noprast, ka seksisms pastāv ne tikai atsevišķa cilvēka uzskatos, bet 70.–80. gadu sabiedrībā kopumā, turklāt tas ir saistīts ar masu kultūru, konkrēti, kino: “Piņģerots gan zobojās, ka vienīgais sievietes sporta objekts esot vīrietis, ka vienīgā bumba, ar ko šī vispasaules izlases komanda labprāt spēlētos, esot vīrietis. Ja sieviete precīzi šauj, viņš teica, tad tikai tāpēc, ka mērķē vīrietim; ja sieviete ātri skrien, tad tikai tāpēc, lai noķertu vīrieti; ja cīnās ar sapieri, tad tikai tāpēc, lai smailē uzdurtu vīrieša sirdi; ja slido, tad ne jau prieka pēc, bet tādēļ, lai vīrietis izmežģītu prātu, sarežģītās slidu zīmes uz ledus atšifrējot.

Visai banāla, bulvārromānu un seksfilmu garā ieturēta sievietes izpratne, bet tāda eksistēja” [Bels 1977].

Romāns “Būris”, kā arī stāsts “Spēks ūsās” un citi darbi (romāni “Saucēja balss”, “Poligons”, “Saknes”, “Bezmiēgs”, “Latviešu labirints”) liecina, ka Bela prozas centrālie varoņi kopumā ir raksturojami kā sociāli atsvešināti – tas ir atsvešinājums attiecībā pret sabiedrību un vēlākajos Bela romānos arī pret tuviniekiem. Šo komunikācijai neatvērto un intraverto tēlu raksturojumam nereti tiek pievienots arī kino skatītāja (“Poligons”) vai pat kinematogrāfiskā redzējuma veidotāja (“Būris”) statuss, kas netieši apliecina, ka rakstnieks apzinās sava uz izklaidi un vuārismu tendētā laikmeta trūkumus un iespējamo *zemās* vizuālās, nevis *augstās* verbālās kultūras dominantu. Tāpēc, iespējams, ņemot vērā laika un ģeogrāfiskos aspektus, kas šķir Albertu Belu no Valtera Benjamina, latviešu rakstnieka prozā atrodamās idejas var skatīt kā rietumu marksista paustajiem uzskatiem tipoloģiski līdzīgas, domājot par kultūras vizualizācijas tendencēm un kino pieredzes piedāvāto atsvešinājumu [Benjamin 2007].

Alberta Bela radošās domas un rietumu marksisma ideju radniecības plašākai interpretācijai var minēt rakstnieka laikabiedra, mūsu dienās vēl aktīva marksista amerikāņu filozofa Frederika Džeimsons (1934) vārdu, kura pazīstamākais darbs – eseju krājums “Redzamā pazīmes” (*Signatures of the Visible*, 1990) apkopo no 1979. līdz 1988. gadam tapušos rakstus. Džeimsons ir Valtera Benjamina idejiskais pēctecis, kurš pēta mūsdienu kultūru tās vizualizācijas aspektā, uzskatot to par dominējošo. Džeimsons raksta, ka forma, kurā varētu ietilpt zināšanas par mūsdienu *vēlā kapitālisma* kultūru, varētu kļūt par *vizuālo ontoloģiju*, kuras ietvaros visas nozīmes tiek gūtas spriegumā “starp skatienu dominanci un vizuālā

objekta neierobežoto vizuālo bagātību” [Jameson 1990], tāpēc kino vizualitāte kā kultūru veidojošs faktors atrodas Džeimsona uzmanības lokā. Kā pretstatu mūsdienu vizuāli pārņemtajai kultūrai Džeimsons izdala *reālisma naratīva aparātu* – klasisko romānu formas tekstus, citiem vārdiem – vēstījošo un iekļaujošo, nevis fragmentēto un atsvešināto.

Jādomā, ka līdz ar Valtera Benjamina aizsāktās idejas par kino kā indivīda apziņu mainošo, atsvešinājumu un viltus kultu producējošo faktoru, Alberta Bela proza iemieso arī Džeimsona minēto pretstatu viduspunktu. Proti, Bela bieži vien reālistisku vēstījumu saturošie, tomēr samērā īsie un literārā kinematogrāfiskuma vizualitāti izmantojošie romāni atrodas vēstījošās un vizuālās kultūru sadursmes *teritorijā*. Pēc Valtera Benjamina, tehnoloģiskās ražošanas laikmetā mākslas darbs zaudē savu *auru* [Benjamin 2007]. Tāpēc viens no ceļiem, kuru var iet autors, ir auras atgūšanas mēģinājums, veidojot jaunu stilistiku [Προχοпов 2007] – viens no šādas stilistikas iespējamajiem veidiem ir literārā kinematogrāfiskuma strukturālo un funkcionālo elementu ieviešana literārā darbā. Turklāt tas, ka šie elementi pilda arī laikmeta kritikas lomu, neraugoties uz masu kultūras popularitāti padomju laiktelpā, kurā Bela proza ir radīta, būdama tālu no Rietumu filozofijas domas publikācijām, nozīmē, ka literārajam kinematogrāfiskumam var piemist diezgan izteiktas sociālkritiska instrumenta iezīmes.

Literārais kinematogrāfiskums kā estētiska parādība uzskatāms par kompromisu starp tradicionālo *auru* un aktīvu lasītāja pieredzi prasošo kultūru, un to jauno mākslu, kas radusies uz tradicionālās mākslas pamata. Ja literatūra pārņem kino naratīva paņēmienus un izmanto to jaunu, bet ne radikālu formu un struktūras veidošanai, tad literārais kinematogrāfiskums uzskatāms par labvēlīgu iznākumu tam, ko Benjamins dēvē par reproducētā mākslas darba auras pazušānu. Esejā “Mākslas darbs tā tehniskās reproducēšanas laikmetā”, filozofs raksta: “Skaista glezna aicina skatītāju apcerēt; gleznas priekšā skatītājs var ļauties asociācijām. Kinokadra priekšā tas nav iespējams. Tikko skatītājs aptvers to ar skatienu, tas jau būs prom. Tas neļaujas fiksācijai” [Benjamin 2007]. Taču ar *literārā kinematogrāfa* palīdzību fiksēt un apcerēt kinokadru ir vairāk nekā iespējams, apliecinot kino kā mākslas statusu. Daļēji kino notveršana verbālajā darbā var notikt pat ērtāk nekā ar videoaparāturu, prasot no lasītāja/skatītāja atpazīšanu, zināšanas un koncentrāciju.

Izmantotie avoti un literatūra

- Bels, A. Spēks ūsās. *Spēles ar nažiem*. Rīga: Liesma, 1966. 78. lpp.
- Bels, A. (1968) Ermoņiku Žanis. "Es pats" līdzenumā. Rīga: Liesma, 1968. 215.–216. lpp.
- Bels, A. Būris. Rīga: Liesma, 1972. 198. lpp.
- Bels, A. Poligons. Rīga: Liesma, 1977. 35. lpp.
- Benjamin, W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World, 2006. Pp. 166.–181.
- Brēmere, I. Tēlotājmākslas objekta verbālā reprezentācija XX gadsimta sākuma latviešu dzejā. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Universitāte, 2013. 8. lpp.
- Hansen, M. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". *New German Critique*, No. 40, 1987. P. 182.
- James, H. Crapy Cornelia, 1909. Pieejams: https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/crapy_cornelia/complete.html [skatīts 19.04.2015.]
- Jameson, F. (1990) Signatures of the Visible. New York: Routledge, p. 205.
- Seed, D. (2009) Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War. Liverpool: Liverpool University Press, 318 p.
- Болтянский, Г. М. (1925) Ленин и кино. Москва: Л., С.19
- Брик, О. Разложение сюжета. Литература факта. *Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Москва: Захаров, 2000. С. 226.
- Мартьянова, И. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. Санкт-Петербург: САГА, 2001.
- Набоков, В. Другие берега, 1954. Pieejams: <http://www.lib.ru/NABOKOW/drgberega.txt> [skatīts 19.04.2015]
- Прохоров, А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе "оттепели". Санкт-Петербург: ДНК, 2007. С. 43.–46.
- Тынянов, Ю. Кюхля. Рассказы. Ленинград: Художественная литература, 1925. Pieejams: http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_0010.shtml [skatīts 19.04.2015]
- Шкловский, В. Воскрешение слова (1914). Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). Москва: Советский писатель, 1990. С. 41.

SEVERAL WESTERN MARXIST IDEAS: ALBERTS BELS'S PROSE
AND LITERARY CINEMATOGRAPHIC APPROACH

Abstract

The Latvian writer Alberts Bels (b. 1938) uses elements of literary cinematography in his prose. Although the number of these elements is not large, they testify to the fact that there is nothing unintentional in the writer's prose.

One of the ways how to establish the semantic load of elements of literary cinematography is to examine the context in which these elements are used following the views of the 20th century Marxist leaders.

Thus, as an aesthetic value, literary cinematography in Alberts Bels's writings can be seen as a compromise between traditional culture, which according to Walter Benjamin requires an aura and active experience of the reader, and the new art which was created on the basis of traditional art. If literature takes over the patterns of narrative cinema and uses them to create new, yet non-radical forms and structures, literary cinematography can be regarded as a favourable result of what Benjamin calls the loss of aura in a reproduced work of art.

Keywords: *western marxist ideas, literary cinematographic approach, prose.*