

LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJAS
ZINĀTNISKĀS PĒTNIECĪBAS CENTRS

KULTŪRAS KRUSTPUNKTI

Zinātnisko rakstu krājums

7



Latvijas Kultūras akadēmija
Rīga 2015

UDK 00+304(082)

Ku 354

Izdots ar Valsts Kultūrkapitāla fonda un Rīgas domes finansiālu atbalstu.



Izdots ar Valsts pētījumu programmas *Habitus* jeb “Latvijas kultūras tradīciju ilgtspēja inovatīvā vidē” atbalstu.



Visi raksti ir zinātniski recenzēti.

Atbildīgā redaktore

Dr.sc.soc. Anda Laķe

Sastādītājas

Dr.sc.soc. Anda Laķe

Bc.art. Līga Grīnberga

Redakcijas kolēģija

Dr.sc.soc. Anda Laķe

Dr.art. Rūta Muktupāvela

Dr.art. Inga Pērkone-Redoviča

PhD Rita Repšiene

PhD Hannu Saha

PhD Guntis Smidhens

Dr.hist., Dr.habil.art. Juris Urtāns

PhD Kristers Vesterdāls

Mākslinieks

Rihards Delves

ISSN 1691-3019

SATURS

Rūta Muktupāvela, Anda Laķe. Ievads	9
--	---

Tradicionālā kultūra, kultūras mantojums un muzeoloģija

Juris Urtāns. Liezēres rünakmens.....	15
Māra Mellēna. Tradīcijas komunikatīvā dimensija: saglabāšana, pārmantošana, iedzīvināšana lietojumā	25
Agrita Ozola. Personības nozīme muzeja lomas definēšanā un realizācijā: Tukuma muzeja piemērs (1953–1962).....	35
Andris Kairišs. Kultūras priekšmetu nelikumīgas aprites mazināšana: <i>per aspera ad astra</i>	61

Radošās industrijas, kultūras sociālie, ekonomiskie un izglītības aspekti

Dārta Divāne. Kultūras un radošo industriju koncepta attīstība un izpratne Latvijā	77
Ieva Zemīte. Izaicinājumi 21. gs. kultūras organizācijai – kultūras uzņēmējdarbība.....	86
Anda Laķe, Baiba Tjarve, Līga Grīnberga. Measuring Social and Economic Impact of Large Scale Cultural Events: A Social Network Analysis	96
Agnese Treimane. Radošuma aktualizācija Latvijas darba tirgū: radošas personas un izglītība.....	111
Liena Galēja. Identitātes meklējumos modernitātes projekta drupās	124

Skatuves un audiovizuālā māksla

Inga Pērkone. Asara uz vaiga. Eduarda Pāvula aktiera kodu meklējot.....	135
Vēsma Lēvalde. Šekspīra recepcija padomju Latvijā. Oļģerta Krodera interpretācijas.....	143
Zane Daudziņa. Skatuves runa latviešu teātrī. Definīcija, funkcijas un terminoloģijas aspekti	152

Andris Vecumnieks. Jura Karlsona dejas teātris. Balets “Karlsons lido...”	160
Rīta Lūriņa. Skatuviskā žesta transformācija modernisma periodā latviešu dramatiskajā teātrī: histrioniskais un versimilārais kā žesta raksturotāji divdesmitā gadsimta sākumā	173
Ieva Rodiņa. Dailes teātra aktiermākslas principi un modernisms (20. gs. 20.–30. gadi): Felicitas Ertneres ieguldījums kustību valodas izstrādē	186
Valda Vidzemiece. Mīla Cīrule. Latvieta modernās dejas pasaulē	194
Dāvis Sīmanis. Discursive Divergences Between Film Medium and Historical Science.....	205

Literatūra, māksla un valoda kultūrā

Zane Šiliņa. Šekspīriskais cilvēks renesanses ideju kontekstā	215
Zane Grigoroviča. Cilvēka vizualizācija 19. gs. 80.–90. gadu periodiskajos izdevumos “Pagalms”, “Rota”, “Austrums”, “Mājas Viesa Mēnešraksts”	224
Bārbala Simsons. Vampīra tēls pasaules un latviešu literatūrā	241
Anna Auziņa. Simboliskais un semiotiskais Vizmas Belševicas dzejas poētikā	249
Elīna Veinberga. Metonīmijas un metaforas: drošības jostas un numurzīmes tēli ...	261
Laila Niedre. Kultūras atšķirības zinātniskas literatūras tekstveidē.....	277
Simona Sofija Valke. Vēsturiskas personas interpretējums: Moriss Māterlinks latviešu literārajā tekstā	286

AUTORI

- Anna Auziņa**, *Mg.art.*, Latvijas Universitāte
Zane Daudziņa, *Mg.philol.*, *Mg.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Dārta Dīvāne, *Bc.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Liena Galēja, *Mg.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Zane Grigoroviča, *Mg.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Līga Grīnberga, *Bc.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Andris Kairišs, *Mg.sc.soc.*, *Bac.iur.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Anda Laķe, *Dr.sc.soc.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Vēsma Lēvalde, *Mg.phil.*, Latvijas Universitāte
Rita Lūriņa, *Mg.art.*, *Mg.hist.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Māra Mellēna, *Mg.phil.*, Valsts Izglītības satura centrs
Laila Niedre, *Dr.art.*, *Mg.philol.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Agrita Ozola, *Mg.sc.*, Tukuma muzejs
Inga Pērkone, *Dr.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Ieva Rodiņa, *Mg.philol.*, Latvijas Universitāte
Dāvis Šimanis, *Dr.art.*, *Mg.hist.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Bārbala Šimsone, *Dr.philol.*, apgāds Zvaigzne ABC
Zane Šiliņa, *Dr.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Baiba Tjarve, *Dr.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Agnese Treimane, *Bc.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Juris Urtāns, *Dr.hist.*, *Dr.habil.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Simona Sofija Valke, *Dr.philol.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Andris Vecumnieks, *Dr.art.*, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija,
Latvijas Kultūras akadēmija
Elīna Veinberga, *Dr.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija
Valda Vidzemniece, *Mg.hor.*, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija,
Latvijas Kultūras akadēmija
Ieva Zemīte, *Mg.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija

IEVADS

Latvijas Kultūras akadēmijas zinātnisko rakstu krājums “Kultūras krustpunkti” atkal ir klāt. Kā zināms, tā nosaukums ir radies “sensenos” un “tāltālo” 90. gadu sākumā, kad gan Latvijas valsts, gan tās kultūra, gan arī pati akadēmija atradās krustcelēs, vērojot, analizējot un prognozējot valsts brīvības dāsnī piedāvātos virzienus, vektorus un apvēršņus. Kādreizējā LKA prorektore zinātniskajā darbā prof. Janīna Kursīte rosināja akadēmijas rīkoto zinātnisko konferenci nosaukt par “Kultūras krustpunktiem”, kam, viņasprāt, vajadzēja apzīmēt “centru, satikšanos un dialogu”. LKA rektors prof. Pēteris Laķis konferences ideju gan atbalstīja, gan sekmēja tās īstenošanu. Tā savu dzīvi uzsāka ikgadējā, akadēmijā pārstāvēto zinātņu starpdisciplinārā konference. Vēlāk daļu no konferencē nolasītajiem referātiem publicēja rakstu krājumā ar nosaukumu “Kultūras krustpunktu meklējumi”, kas kļuva par secības “konference–rakstu krājums” tradīcijas pamatu. Vairākus gadus par rakstu krājuma “Kultūras krustpunkti” izdošanu atbildību uzņēmas prof. Juris Urtāns. Šobrīd, pēc vairākiem izdevuma “Kultūras krustpunkti” pastāvēšanas gadiem, ar prieku konstatējam, ka tradīcija ir dzīvotspējīga, vēl vairāk, tā attīstās un uzņem jaunus apgriezienus, virzoties uz starptautiskiem ūdeņiem un virtuālās telpas piedāvātajiem digitālajiem plašumiem. Gan konference, gan izdevums attīstās pārstāvēto zinātņu un analizējamās problemātikas ziņā, tomēr tas ne-traucē saglabāt jau pirmsākumos iezīmēto demokrātisko attieksmi pret katru no autoriem, ignorējot akadēmiskas hierarhijas un zinātniskos nopelnus, bet par galveno publicēšanas kritēriju izvirzot raksta kvalitāti un oriģinalitāti. Neapšaubāmi, tāpat kā pirms gadiem, arī šodien mūsu autoriem ir pētījumos gūtas atziņas, jo paši nereti atrodas kultūras karstākajos punktos, proti, piedalās nozīmīgākajos mākslinieciskās jaunrades, kultūras faktu un kultūras politikas izpētes procesos. Viņi ir visur, kur krustojas viedokļi, interpretācijas un reizēm pat šķēpi. Mūsu “Kultūras krustpunkti” savieno teritorijas, plaknes, līnijas un, protams, skatpunktus, piedāvājot konstruktīvus risinājumus laikmeta diktēto izaicinājumu priekšā.

Dr.art. Rūta Muktupāvela,
Latvijas Kultūras akadēmijas rektore

Zinātniski pētnieciskā darbība LKA un “Kultūras Krustpunktu”

7. izdevums

Zinātniskā darbība un pētniecība vienmēr ir skatīta kā augstskolas darbības kvalitātes rādītājs, taču šobrīd augstākās izglītības un zinātnes integrācijas nozīme tiek īpaši akcentēta gan Latvijas, gan ES izglītības politikā. Latvijas mākslas augstskolām (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijai, Latvijas Mākslas akadēmijai un Latvijas Kultūras akadēmijai) zinātniskās darbības aktivitāšu attīstība ir saistīta ar nepieciešamību veidot zinātniskās darbības saikni arī ar mākslinieciskās jaunrades procesiem, kuri ir neatņemama šo augstskolu studiju procesa daļa. Zinātniskās darbības attīstība mākslas augstskolās ir īpašs izaicinājums, jo studējošo un akadēmiskā personāla radošās iniciatīvas var gan sekmēt, gan vājināt zinātniskās intereses un pētniecības motivāciju. Zinātniski pētniecisko aktivitāšu attīstība gan vietēja un starptautiska mēroga akadēmisko, gan lietišķo pētījumu jomā ir viena no Latvijas Kultūras akadēmija stratēģiskajām prioritātēm. Īpaša uzmanība tiek veltīta tam, lai zinātniski pētnieciskās aktivitātes būtu vērstas uz aktuālo Latvijas kultūras un mākslas organizāciju, nacionāla un vietēja līmeņa kultūrpolitikas veidotāju pētniecisko vajadzību apmierināšanu un piedāvājumiem problēmu risinājumam. Kultūras un mākslas procesu izpēti: pētījuma problemātikas izvēli, teorētisko pieeju piemērošanu un metožu izvēli būtiski ietekmē kultūras dzīves daudzveidība, mākslinieciskās jaunrades procesu daudzdimensionālā daba, subjektīvā un objektīvā savijums. Tas noteicis Latvijas Kultūras akadēmijas Zinātniskās pētniecības centra izdotā zinātnisko rakstu krājuma “Kultūras krustpunkti” multi- un starpdisciplināro dabu. Arī “Kultūras krustpunktu” 7. izdevumā publicēti pētījumi, kas attīstīti dažādu zinātņu disciplīnu un pieeju ietvaros – arheoloģijā, ekonomikā, etnogrāfijā, kinozinātnē, kultūras antropoloģijā, kultūras mantojumā, kultūras menedžmentā, kultūras socioloģijā, mākslas zinātnē, muzeoloģijā, muzikoloģijā, teātra zinātnē, tiesību zinātnē, valodas zinātnē u. c. “Kultūras Krustpunktos 7” iekļauto pētījumu tematiskā un disciplinārā daudzveidība ir “saspiesta” četru tematisko virzienu sadaļās: 1) Tradicionālā kultūra, kultūras mantojums un muzeoloģija; 2) Radošās industrijas, kultūras sociālie, ekonomiskie un izglītības aspekti; 3) Skatuves un audiovizuālā māksla; 4) Literatūra, māksla un valoda kultūrā. “Kultūras krustpunktos 7” publicēti ne tikai Latvijas Kultūras akadēmijas, bet arī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas un Latvijas Universitātes zinātnieku pētījumi.

Autoru sarakstā ir 24 pētnieki gan ar bakalaura, gan maģistra, gan doktora grādu, kā arī pētnieki – praktiķi, kas pārstāv kultūras, mākslas un izglītības organizācijas un institūcijas (Tukuma muzejs, izdevniecība Zvaigzne ABC, IZM Valsts izglītības satura centrs). Kultūras un mākslas fenomenu saikne ar citām tautsaimniecības, politikas un sociālas dzīves jomām ir vienojošais, kas saista pētījumu tematiku un vienlaikus ļauj novērtēt kultūras un mākslas procesu nozīmi Latvijas sabiedrībā kopumā, kā arī ikkatra Latvijas iedzīvotāja ikdienas dzīvē. Pētījumu plašais tematiskais spektrs norāda uz būtiskākajiem problēmu un diskusiju punktiem kultūras un mākslas zinātnēs Latvijā, atklāj un attīsta teoriju un izpētes metožu piemērojamības iespējas un ierobežojumus. Vairāku pētījumu rezultāti guvuši pielietojumu kultūras un mākslas dzīves plānošanā, organizēšanā un darbības izvērtējumā.

Latvijas Kultūras akadēmijas Zinātnisko pētījumu centrs arī turpmāk būs atvērts dažādu augstskolu pētniekiem, tajā skaitā maģistra un doktora līmeņa studējošajiem – savu pētījumu publicēšanai “Kultūras krustpunktu” zinātnisko rakstu krājumā, lai veidotu vienotu zinātnisko publikāciju platformu kultūras un mākslas zinātņu attīstībai Latvijā.

“Kultūras krustpunktu 7” drukātajam izdevumam sekos “Kultūras krustpunktu 7” elektroniskā versija, kurā iekļausim arī savu starptautisko sadarbības partneru pētījumu rezultātus, lai attīstītu pētnieciskās darbības starptautisko dimensiju.

Dr.sc.soc. Anda Laķe,

Latvijas Kultūras akadēmijas prorektore zinātniskajā darbā,
Latvijas Kultūras akadēmijas Zinātniskās pētniecības centra vadītāja

LIEZĒRES RŪNAKMENS

Jautājums par rūnakmeņiem Latvijā varbūt ir skatāms plašāk: bija vai nebija sava rakstība Latvijā pirmsvācu periodā? Ja rakstība bija, tad varētu uzskatīt, ka tās nesēji jau iekļāvās plašākos pasaules kultūras lokos, spēja atstāt ziņas par sevi ne tikai folklorā, bet arī rakstos utt. Tāpēc par rakstību Latvijas teritorijā pirms Krusta kariem ir samērā daudz gan zinātnisku, gan cita veida publikāciju (par seno rakstību Latvijā sk.: Vilsone 1929; Malvess 1959; Stalidzāns 1998; un daudzi citi). Neiedziļinoties šajā jautājumā, kas ir jau pavisam cita pētījuma lauks, jānorāda, ka pirmā drošā, pārliecinošā, ar pirmskristietību saistītā, krāšņā, attīstītā un teritoriāli tuvākā rakstības māksla bija Skandināvijas rūnu raksts. Par rūnām, to atklājumiem un interpretāciju ir ļoti liels publikāciju klāsts (sk.: Arntz 1944; Мельникова 2001; McKinnell, Simek, Düwel 2004; Page 2005; Spurkland 2005; Düwel 2008 un daudzas citas).

Rūnas ir atrastas plašās teritorijās. Zinot, ka arī Latvijas teritorijas tautas bija iesaistītas ziemeļnieku karagājienos un ceļojumos [Kursis 1998], vienmēr ir pastāvējis jautājums, vai rūnu raksts nav atrodamams vai atrasts arī Latvijas teritorijā.

Viens neapšaubāms un drošs rūnu raksts Latvijā ir atrasts. Tas ir Daugmales pilskalna kaļķakmens vāles galvas puse ar ziemeļniecisku pīto ornamentu un rūnu raksta iekalumu **“runar : pesar : o (..)”** – “rūnas šīs O (..) iegriezta”. Akmens atrasts arheoloģisko izrakumu gaitā 1937. gadā, un tā īstums nerada šaubas [Lindquist 1969; Schnall 1985].

Vikingi Latvijas teritoriju labi pazina un izmantoja Latvijas ūdensceļus. Tādas Latvijas vietas kā Kolka, Venta, Zemgale u. c. ir minētas vismaz septiņos Skandināvijas rūnakmeņos. Rūnas Latvijas teritorijā pazina (Daugmales vāles galva), tomēr nav nekādu ziņu, ka tās kā rakstu zīmes savām vajadzībām būtu lietojušas vietējās tautas. Rūnas Latvijas akmeņos (un arī cita materiāla artefaktos) jau kopš 19. gs. vidus tiek meklētas un arī it kā atrastas, tomēr droši un nepārprotami rūnu raksti, ja neskaita Daugmales vāles galvu, nav uzieti. Par to, ka pastāv iespēja atrast iepriekš nezināmus rūnu rakstus, liecina daudzie rūnu zīmju iegriezumi kaulā un mālā, kas atrasti Braslavas Maskeviču pilskalnā arheoloģisko izrakumu gaitā kopš

1976. gada. Maskeviču pilskalns taisnā līnijā atrodas tikai ap 20 km attālumā no Daugavas un ap 15–20 km no Latvijas robežas [Дучыц 2013; Дучыц, Мельникова 1981; Калечыц 2013].

Ziņas par akmeņiem ar rūnu iekalumiem Latvijā ir vairākas. Nepārbaudītas un nepārbaudāmas ziņas vēstī par akmeni ar rūnu iekalumiem Burtnieku ezerā [Ueber eine Runeninschrift 1873: 126–127], Vānē (Anonīms 1925. g. ziņojums. Glabājas Latvijas Nacionālā vēstures muzeja Arheoloģijas departamenta arhīvā), Dundagā [Smaļinskis 2006: 86; Rusmanis, Viks 1993: 127] un vēl citur, taču jādomā, ka vietējie ļaudis diez vai spēja atpazīt rūnas, tāpēc apzīmējums, ka uz akmens ir rūnas, varētu nozīmēt ļaužu uzskatu, ka uz akmens ir kādas nesaprotamas zīmes vai raksti. Piemēram, Juris Alps norāda, ka (..) *“neliels rúnakmens ar skaidri redzamiem iekalto zīmju fragmentiem atrodas Jeru pagasta Lielkāju pagalmā”* [Alps 2011: 95], bet, savukārt, kultūrvēsturisko akmeņu labs pazinējs G. Eniņš pamatotī iebilst, ka īstenībā *“šis rūniskais akmens ir tikai viņa (J. Alpa – J. U.) fantāzijas auglis”* [Eniņš 2013].

20. gs. 80. gadu sākumā parādījās publikācijas par Dundagas Upsīšu akmeni, kurā bija saskatītas senas rakstu zīmes jeb rūnas. Akmens saukts par Rūnu akmeni, tādējādi it kā apliecinot rūnu klātbūtni. Novadpētnieks Arturs Zalsters uzrakstīja vēstuli ar akmens aprakstu un fotoattēliem pazīstamajai tā laika krievu rūnoloģei Jeļenai Meļņikovai, kas zinātniski korekti atbildēja: *“Spriežot pēc fotouzņēmumiem, šīs zīmes tiešām iekaltas ar nodomu, tie nav nejauši radušies padziļinājumā. (..) Var vienīgi minēt, kas tas bijis par uzrakstu, kādā alfabētā un kādā valodā tas rakstīts. Es neriskētu runāt par iespējamu piederību pie skandināvu rūnu raksta, jo nav konstatējamas tipiskas šā alfabēta zīmes, bet ir redzamas zīmes apaļu padziļinājumu veidā, kas nekādā veidā nevar būt saistītas ar rūnu rakstu”* [Zalsters 1983].

Kāds cits akmens – Oleru rúnakmens ar tajā iekaltiem it kā rūnu rakstiem vairāk nekā sešus gadus – no 1869. līdz 1876. gadam – mulsināja pētnieku prātus un parādījās sava laika publikācijās, līdz savdabis un īpatnis, Oleru muižas īpašnieks Karls fon Krideners, atzinās, ka rūnas līcis iekalt vietējam akmeņkalim, lai izāzētu savu māsu. Akmeni ar istām iekaltām rūnām K. Krideners 1868. gadā bija redzējis Parīzes izstādē, rūnas nozīmējis savā piezīmju grāmatiņā, tad Latvijā pēc piezīmju grāmatas zīmējuma līcis zīmes iekalt akmenī, ko izdarīja akmeņkalis, kam nebijis nekādas sajēgas par to, kas ir rūnu raksts. Ir noskaidrots, kādu rúnakmeni Krideners varēja būt redzējis Parīzē, no kura viņš bija pārzīmējis rūnu rakstu, tomēr oriģinālam nav nekādas līdzības ar to, kas iekalts Oleru vai, kā tas saukts vēlākajos laikos, Jeru Apsīšu akmenī (1. att.) [sk. plašāk: Urtāns 2003]. Akmens ar šo iekalumu joprojām ir apskatāms pie Apsīšu mājām, un arī nesenākos laikos var lasīt publikācijas par it kā neatšifrētu rūnu rakstu, kas būtu iekalts šajā akmenī [Ziema 1999: 17].



1. att. Jeru Apsīšu akmens ar rūnu atdarinājumu iekalumu. Jura Urtāna foto.



2. att. Liezēres rūnākmenis. Jura Urtāna foto.

Pēdējos gados aktualizējusies ziņa, ka akmens ar rūnu rakstu atrodas arī Madonas novada Liezērē. Liezēres rūnakmens bija zināms vismaz kopš 1955. gada, kad ziņas par akmeni, pamatojoties uz Liezēres skolotāja Vitolda Roziņa zīmēto rūnu skici un teikto, pierakstīja tālaika Madonas novadpētniecības muzeja zinātniskais līdzstrādnieks Vladislavs Urtāns. Ziņojumā teikts: “...akmenī iekaltais uzraksts (atdarinātie zviedru rūnu akmeņu ieraksti), ko licis iekalt Liezēres muižas īpašnieks Šulcs-Ašeradens. Akmens atrodas pie bij. Liezēres muižas pils, apm. 30 m W.” (V. Urtāna 1955. g. 25. septembra ziņojums. Kopija. Glabājas J. Urtāna personīgajā arhīvā. Ļoti iespējams, ka ziņojuma oriģināls – mašīnraksta pirmais eksemplārs – glabājas tagadējā Madona Novadpētniecības un mākslas muzeja arhīvā.)

2012. gada 3. aprīlī, izpildot manu lūgumu, Latvijas Kultūras akadēmijas Tradicionālās kultūras un folkloras apakšprogrammas 3. kursa studenti – madoniete Monta Vecozola un Viesturs Kirmuška – rūnakmeni lokalizēja jeb atrada. Pēc tam rūnakmens (2. att.) vairākkārt apsekots, fotografēts, 2012. gada 1. oktobrī rūnu zīmes tika uzmērītas (3. att.). Šis izziņējums kopā ar attēliem izziņas veikšanai tika nosūtīts vairākiem Zviedrijas rūnologiem.

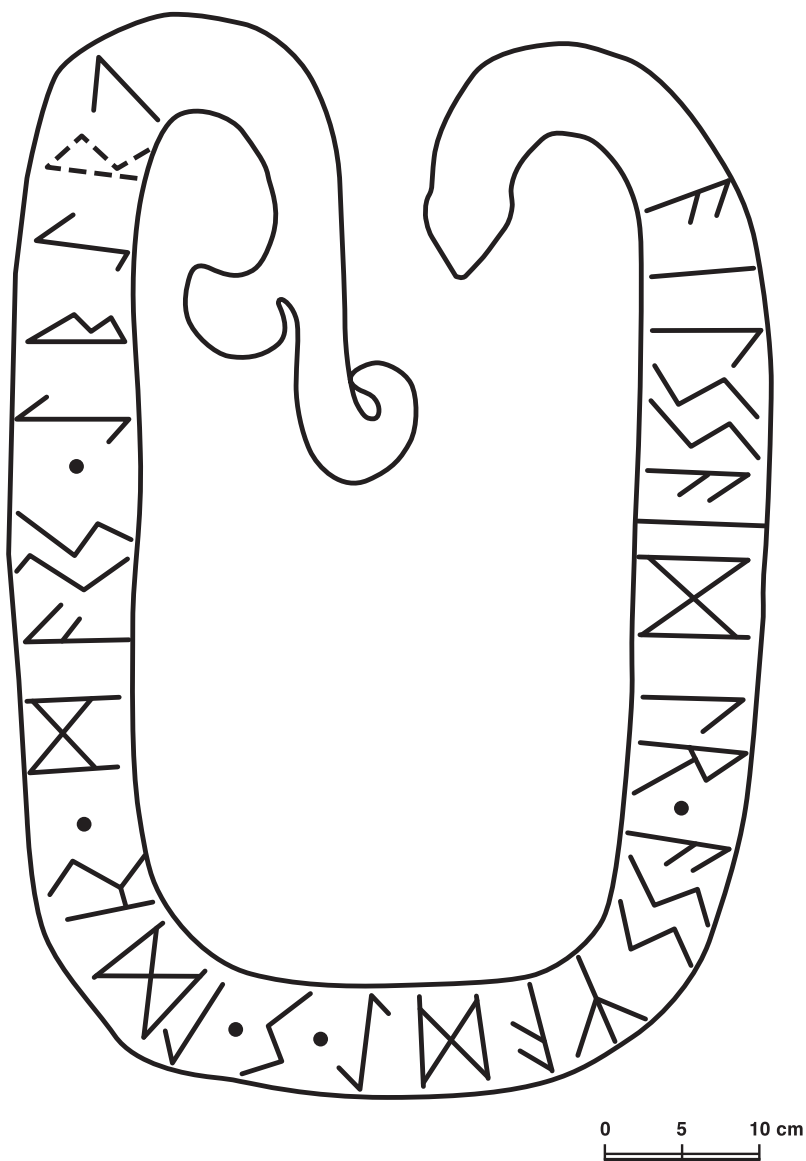
2013. gada 1. februārī tika saņemta atbilde no zviedru rūnologa Dr. Magnusa Kalstrēma, kas savukārt bija konsultējies ar rūnologu Dr. Thorgunnu Snaedālu, ka aprakstāmajā akmenī ir rūnas no divām savstarpēji nesasaistāmām un hronoloģiski atšķirīgām rūnu rakstu sistēmām; tātad rūnas nevar būt oriģinālas, bet ir vēlāku laiku atdarinājums. Ja tomēr visas rūnas tiek lasītas kā secīgs teksts, tad iegūst šādu rezultātu:

ailssaidlr ° assmadē ° s ° ld(r) ° mass ° ēbē(r)t

Tādam tekstam senskandināvu valodās nav jēgas.

Liezēres rūnakmens atrodas kādreizējās Liezēres muižas centrā, Liezēres ezera līča krastā, nogāzē aiz Liezēres graudu klēts (6. att.). Vasaras pilnbriedā, kad uz aug zāle, rūnakmens ir grūti ieraugāms un atrodams. Rūnakmens, kas ir sarkanīgs granīts, augšpusē daļēji noaudzis ar sūnu, guļ uz sāniem, ar gareno asi aptuveni ziemeļu–ziemeļrietumu–dienvidu–dienvidaustrumu virzienā. Uz vienas akmens puses, kas tagad ir vertikāla, iepriekš nogludinātā laukumā iekaltas rūnu zīmes. Ja akmens būtu uzstādīts stateniskā stāvoklī, tad rūnas atrastos vienā akmens galā, bet pretējais, asais akmens gals, varētu būt ierakts zemē. Citas akmens puses neapstrādātas. Akmens garums 1,5 m, platums 0,7 m, biezums 0,7 m. Rūnu raksta aploces garums 0,7 m, platums 0,5 m. Apakšdaļā rūnu raksts ir ļoti tuvs akmens malai; akmens augšpusē tas iekalts drusku atstatāk no akmens malas. Iekalums ir veikts atbilstoši klasiskajiem rūnakmeņu izveidošanas principiem, rūnas iekaltas čūskveida ietvērumā, iekaluma līnijas ir asas un labi saskatāmas.

Rūnakmens dienvidaustrumu pusē, respektīvi, ap un pret akmens aso galu, kam kādreiz bija jāatrodas ieraktam zemē, 2013. gada 8. maijā tika iemērīts un



3. att. Liezēres rūnakmens rūnu iekaluma izzīmējums.

Autori: Juris Urtāns, Māra Urtāne, Rihards Delvers. Jura Urtāna foto.

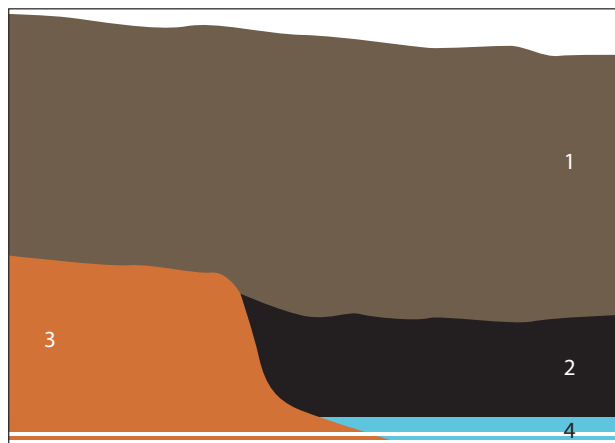
izpētīts pārbaudes rakums 1,5 kv. m platībā (1 x 1,5 m), ietverot laukumā arī rūnakmens aso galu (4. att.). Racēji bija Madonas muzeja zinātniskais līdzstrādnieks, vēsturnieks Indulis Zvirgzdiņš, Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas darbinieks Pēteris Lamba un Latvijas Kultūras akadēmijas Tradicionālās kultūras un folkloras apakšprogrammas studente Elīna Gailīte.



4. att. Pārbaudes rakuma virskārta. Jura Urtāna foto.

Noskaidrojās, ka pie akmens ir 0,15 m bieza, melnā augsnē veidojusies velēnas kārta, zem kuras līdz 0,55 m dziļumam turpinās melnas zemes, respektīvi, augšnes kārta (5. att.). Tajā daudz šķeltu, nekārtībā gulošu dažāda lieluma akmeņu, arī lielāki un mazāki ķieģeļu fragmenti (ķieģeļu platums 12 cm), jaunāku laiku draža – vāpētas trauku lauskas, stikla glāzītes pēdiņa, divi lielāki elektrības kabeļa fragmenti dzelzs apvalkā. 0,30 m dziļumā melnajā zemē parādījās atsevišķi māla ieslēgumi. Pārbaudes rakuma austrumu pusē netraucēta māla pamatzeme atsedzās 0,55 m dziļumā, bet pārbaudes laukuma vidusdaļā veidojās asa robeža starp pamatzemes mālu austrumu pusē un dziļāk esošu kultūrslāni rietumu pusē.

Pārbaudes rakuma rietumu pusē, 0,65 m dziļumā, kultūrslāņa raksturs krasi mainījās: no šāda dziļuma tas palika viendabīgs, tumšā krāsā, ar dažu sīku oglišu ieslēgumiem un dažiem dūres lieluma akmeņiem. Šāda rakstura kultūrslānis turpinājās līdz 0,93 m dziļumam, kad sākās pamatzeme – glūdainais māls, iespējams, kādreizējā ezera dibens. Šajā kultūrslānī atrada trīs bezripas trauku lauskas, no kurām viena, šķiet, ir no spodrinātās keramikas trauka, bet kāda cita – poda mala. Tā kā pārbaudes rakums atradās līdzās Liezēres ezera līča krastam, tad jau 0,6–0,7 m dziļumā rakumā sāka ieplūst ūdens.



5. att. Pārbaudes rakuma profils.

1 – jauno laiku kultūrslānis; 2 – Liezēres apmetnes kultūrslānis;
3 – pamatzemes māls; 4 – glūdaina smilts, kādreizējais ezera dibens.

Zemes raksturs un akmeņu izvietojums ļauj secināt, ka atsegtajā pārbaudes rakumā nav nekādu liecību par to, ka rūnakmens kādreiz te varētu būt bijis uzstādīts stateniski, respektīvi, šī nav sākotnējā rūnakmens atrašanās vieta. Akmens arī ir tikai nedaudz iegrimis velēnas kārtā. Dziļākajā kārtā atsegtajā kultūrslānī atrastās bezripas trauku lauskas varētu attiekties uz m. ē. I g. t. vidu. Domājams, ka te, Liezēres ezera līča malā, atradusies plašāka apmetne, kas varētu būt vienlaicīga un saistīta ar Liezēres ezermītni. Jau iepriekš konstatēts, ka iepretim Vidzemes ezermītnēm ezeru krastos atrodas tā paša laika apmetnes; tas tagad apstiprinās arī Liezēres ezermītnes gadījumā (6. att.) [Apals 2012; Urtāns 2014: 257–258].

2013. gadā I. Zvirgzdiņš sniedza ziņas (I. Zvirgzdiņa 2013. g. 31. maija elektroniskā vēstule. Glabājas J. Urtāna personīgajā arhīvā), ka kādreizējā Liezēres bibliotekāre zinot vietu, kur sākotnēji atradies rūnakmens. Tas bijis tuvāk muižas pilij, pie ceļa, un tur bijuši kopā divi akmeņi – rūnakmens un vēl kāds akmens ar iekaltiem krustiņiem (bet tas nav tas krustakmens, kas tagad atrodas pie muižas ceļa). Rūnakmens bijis uzcelts uz asā gala. Uz tagadējo vietu rūnakmeni varēja būt aizvilkuši ceļu būvētāji, kad viņi pie muižas pils asfaltēja apļveida piebraucamo ceļu un akmens varēja būt viņiem traucējošs. Akmens aizvilšana varēja būt notikusi 20. gs. 60.–70. gados. Tas saskan ar V. Urtāna pierakstu, ka rūnakmens atradies ap 30 m uz rietumiem no Liezēres muižas pils.

Domājot par rūnakmens un tā uzrakstu izcelsmi, jāatceras, ka viens no Liezēres īpašniekiem – barons Šulcs-Ašerādens bija ieinteresēts amatierarheologs, 20. gs. 20. gados viņš bija Pieminēkļu valdes ārštata līdzstrādnieks, vēstures entuziasts, tāpēc varētu pieņemt, ka tieši viņš bija rūnakmens iekaluma idejas autors, tomēr



6. att. Skats uz Liezēres muižu no putna lidojuma.

1 – Liezēres rūnakmens; 2 – Liezēres ezermitne. Autori: Juris Urtāns, Rihards Delvers.

var arī būt, ka iekalums izdarīts kaut kad agrāk – 19. gs. vidū vai pirmajā pusē, jo tas bija laiks, kad vācu muižnieki aizrāvās ar romantisko pagātņi, savu muižu parkos veidoja dažādas romantiskas grotas, būvēja mākslīgas pilsdrupas, uzstādīja akmeņus vai pat obeliskus ar romantisku tekstu iekalumiem. Liezēres rūnakmens iekalums ir izdarīts profesionāli, tomēr tā nav kopija no kāda zināma rūnakmens vai arī tāds oriģināls nav zināms. Pagaidām Liezēres rūnakmens iekaluma izcelsmes iemesls nav drošāk nosakāms. Ļoti iespējams, ka tas ticis veidots kā muižas parka dekoratīvs elements.

Liezēres rūnakmens ir jaunāku laiku, iespējams, 19. gs. atdarinājums, kuram nav arheoloģiskās vērtības, tomēr akmenim noteikti piemīt kultūrvēsturiska vērtība un mākslinieciska nozīmība, jo tas ir vienīgais tāda veida jau agrākos laikos profesionāli darināts rūnakmens atdarinājums Latvijā. Jaunatklātās Liezēres apmetnes kultūrslānim noteikti ir arheoloģiska nozīmība, tomēr bez plašākām zondāžām pagaidām nav iespējams noteikt, cik plašu teritoriju aizņem apmetnes kultūrslānis, cik lielā mērā tas ir saglabājies pēc muižas ēku būvniecības zem jaunāku laiku muižas kultūrslāņa un kāda ir Liezēres apmetnes saistība ar Liezēres ezermitni.

Izmantotie avoti

- Alps, J. Jeru pagasts. *Ziemeļvidzemes ainavas noklusētie stāsti*. Redaktore S. Ikauniece. Valsts mežu dienests, 2011.
- Apals, J. *Āraišu ezerpils. Rakstu izlase un draugu atmiņas*. Sastādītāji A. Caune, Z. Apala. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 2012.
- Arntz, H. *Handbuch der Runenkunde*. 2. Aufl., Halle/Saale: Niemeyer, 1944.
- Düwel, K. *Runenkunde*. 4. Aufl., Stuttgart: JB Metzler, 2008.
- Eniņš, G. Noslēpumainie Rundēnu akmens raksti atšifrēti. *Mājas Viesis*, Nr. 22(506), 22.11.2013.–05.12.2013.
- Kursis, A. *Ziemeļnieku sāgas par seno Latviju un latviešiem*. Stokholma, 1998.
- Lindquist, I. Die Inschrift mit Runen aus dem Burgberg zu Daugmale, Lettland. *Ceļi*, XIV laidiens. Lunda, 1969. S. 33.–34.
- Malvess, R. Jautājums par raksta lietošanu Latvijas teritorijā līdz XII gs. beigām. *Rakstu krājums. Veltījums akadēmiķim profesoram Dr. Jānim Endzelinam viņa 85 dzīves un 65 darba gadu atcerei*. Rīga, 1959. 555.–566. lpp.
- McKinnell, J., Simek, R., Düwel, K. *Runes, Magic, and Religion: A Sourcebook*. Wien: Fassbaender, 2004.
- Page, R. I. *Runes*. The British Museum Press, 2005.
- Rusmanis, S., Viks, I. *Kurzeme*. Rīga, 1993.
- Schnall, U. Die Runeninschrift von Daugmale bei Riga. *Runor och runinskrifter*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1985. S. 245.–254. (Konferenser 15.)
- Smaļinskis, N. *Nezināmā Latvija. Vizijas par mūsu vēsturi*. Avots, 2006.
- Spurkland, T. *Norwegian Runes and Runic Inscriptions*. Boydell Press, 2005.
- Stalidzāns, O. Rakstu pieminekļi Latvijas teritorijā līdz XIII gadsimtam kā kultūrvēsturiskās attīstības liecība. *Kultūras krustpunktu meklējumi*. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 1998. 15.–36. lpp.
- [Ueber eine Runeninschrift]. *Verhandlungen der gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat*. Bd.VII, H. 3 und 4. Dorpat, 1873. S. 126.–127.
- Urtāns, J. Oleru rūnakmens – viltojums vai atdarinājums? *Latvijas Vēsture*, Nr.1(49), 2003. 29.–39. lpp.
- Urtāns, J. Arheoloģisko un kultūrvēsturisko vietu jaunatklājumi un pārbaude. *Arheologu pētījumi Latvijā 2012.–2013. gadā*. Rīga: Nordik, 2014. 257.–261. lpp.
- Vilsons, E. Vai senlatvju tautām bijuši savi raksti? *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 10, 1929. 300.–309. lpp.
- Zalsters, A. Dižakmens pie Vidales. *Padomju Jaunatne*, 02.07.1983.
- Ziema, G. *Rūjienas novads*. Rūjiena, 1999.

- Дучыц, Л. У. Творы мастацтва з Маскавіцкага гарадзішча. *Гісторыя і археалогія гарадзішча Маскавічы. Зборник навуковых артыкулаў у гонар Людмілы Уладзіміраўны Дучыц*. Рыга, 2013. С. 308–319.
- Дучыц, Л. В., Мельникова, Е. А. Надписи и знаки на костях с городища Масковичи (Северо-Западная Белоруссия). *Древнейшие государства на территории СССР*. Москва, 1981. С.185–216.
- Калечыц, І. Л. Эпіграфія гарадзішча Маскавічы. *Гісторыя і археалогія гарадзішча Маскавічы. Зборник навуковых артыкулаў у гонар Людмілы Уладзіміраўны Дучыц*. Рыга, 2013. С. 291–307.
- Мельникова, Е. А. *Скандинавские рунические надписи: Новые находки и интерпретации. Тексты, перевод, комментарий*. Москва: Издательская фирма “Восточная литература”, РАН, 2001. (Древнейшие источники по истории Восточной Европы.)

LIEZĒRE RUNESTONE

Abstract

A stone with runic inscriptions was discovered in Liezēre in Madona Region in 2012. This is a granite stone with runic signs carved in a snake-like pattern (0.7 m long and 0.5 m broad) on one side of the stone that has been previously flattened. Carvings are inscribed in accordance with the classical principles of making runestones. The Swedish runologist Dr. Magnus Källström has established that the stone contains runes from two runic writing systems that are not related to each other and also differ chronologically. Hence the runes cannot be original: they represent an imitation of a later period. If the runes are read in a sequence as a text (**ailssaidlr ° assmadē ° s ° ld(r) ° mass ° ēbē(r)t**), it makes no sense in Old Scandinavian languages. Next to the Liezēre runestone a trial excavation was made within an area of 1 x 1.5 m. Up to the depth of 0.55 m, there was a cultural layer of the period of the manor and later, but deeper – a cultural layer of a settlement dating back to the middle of the 1st millennium AD. No evidence was found that this could have been the original place of the stone. The cultural layer of the settlement could be related to the Lake Settlement Liezēre. The Liezēre runestone is of a later period, probably an imitation of the 19th century; it could have been carved as a park decoration of Liezēre manor house (owned by Schoultz von Ascheraden). The stone bears no archaeological value; however, it is significant from the cultural, historical and artistic points of view. This is the only professionally carved imitation of this type of runestones in Latvia.

Keywords: *runestones, runic writing, imitations and falsification of runestones, a decoration of Liezēre Runestone Park, a settlement of the middle of the 1st millennium AD.*

Māra Mellēna

TRADĪCIJAS KOMUNIKATĪVĀ DIMENSIJA: SAGLABĀŠANA, PĀRMANTOŠANA, IEDZĪVINĀŠANA LIETOJUMĀ

Diskusija par tradīcijas lomu identitātes veidošanā, tradīcijas saglabāšanu, tālāknodošanu un iedzīvināšanu lietojumā aizvien aktualizējas, mainoties sociālajai apkārtni, kultūras kontekstiem, valdošajai ideoloģijai un pilnveidojoties personiskajai sociālajai un kultūras pieredzei dzīves gaitā. Latvijas un Baltijas kontekstā jautājumi par tradīciju lomu identitātes veidošanā aktualizējās tā sauktās Trešās Atmodas kontekstā, kad folkloras kustības ietvarā tika aktualizēta folkloras (tradicionālā kultūra) kā mūsdienu cilvēkam būtiska vērtība, kas ir pamats pasaules uztverei, pārdzīvojumam un “dzīvesziņai”. Raksts piedāvā ieskatu tradīcijas teorētisko skatījumu daudzveidībā – dažādos laika posmos un atšķirīgās humanitāro un sociālo zinātņu nozarēs, akcentējot komunikācijas jeb saziņas lomu tradīcijas pastāvēšanā, funkcionēšanā kultūras kontekstā, īpaši pievēršoties pārmantošanai, kas ir viens no komunikācijas aspektiem un tradīcijas pastāvēšanas nosacījumiem. Raksta mērķis ir parādīt ar tradīciju saistīto jēdzienu – tradicionālā kultūra, folkloras, mantojums, nemateriālais mantojums, komunikatīvā un kultūras atmiņa – definētos nošķirumus un to savstarpējo mijiedarbību. Pētījumā kā galvenā izpētes metode izmantota kvalitatīvajā analīzes pieejā balstīta tekstu analīze, izmantojot hermeneitisku tekstu interpretācijas metodi, kas ņem vērā laika distancētību kā priekšrocību, dodot iespēju jaunas jēgas atklāšanai, kas izriet no komunikatīvās situācijas dialogiskuma. Terminu vēsturei un ģenēzei piemērots vēsturiskais apraksts, parādības izpētei sistēmiskā un funkcionālā analīze, komunikatīvā lauka teorija, kā arī hermeneitiskā naratīva teorija.

Tradīciju var aplūkot kā ielogu (*framework*), kas nodrošina sociālās pieredzes uzglabāšanu un tālāknodošanu ar simbolu un naratīvu palīdzību, bet pārmantotā pieredze ir būtisks identitātes komponents. Līdzdalība tradīcijā ir personiska, tādējādi, mijiedarbojoties dialogā ar tradīciju, rodas gan intelektuāla, gan emocionāla personiskā pieredze, kura tiek interpretēta. Tas vienlaikus ir identitātes radīšanas un tradīcijas uzturēšanas process. Dzīva tradīcija ietver sevī gan kritiku, gan radošumu, kas nepieciešams attīstības turpināšanai [Carden 2006: 10].

Vēl jāņem vērā angļu antropoloģes Dorotijas Noiyes (*Doroty Noyes*) precīzējums, ka tradicionālā kultūra tiek radīta un nemitīgi atjaunota kopienā (kopiena ir diferencēts un neierobežots sociāls tīklojums) konkurējošas savstarpējas novērošanas (*observation*) procesā [Noyes 2010: 2]. Tas formulē tradicionālās kultūras dinamisko raksturu un variēšanos mijiedarbībā, spēju reaģēt konkrētā situācijā, bet pats būtiskākais – atjaunošana kopienā, konkurējošas savstarpējas novērošanas procesā, norāda uz tradicionālās kultūras komunikatīvo iedabu, proti, tradīcija pastāv lietojumā, kura būtiska sastāvdaļa cita starpā ir gan performance, gan tās izpratne, novērtējums un reakcija uz kopīgo pieredzi. Pašā vispārīgākajā nozīmē mēs komunikāciju varam priekšstatīt kā “faktu, tēlu, jūtu, vēlmju, darbības un tās semiotisko izpausmju – zīmju un nozīmju – apmaiņu” [Lasmane 2012: 57], bet tradīcijas komunikācijā vissvarīgākais ir jībūtības un īstenības komunikatīvais pārrakstījums tālāknodešanas aspektā. Tradīcijas jībūtība saistīta ar mantoto saešības pieredzi – zināšanām, prasmēm, iemaņām, kopienu raksturojošām normām, ideāliem un priekšstatiem par labu dzīvi. Morālās vērtības, normas un ieradumi veidojas tikai kultūrā, bet tā, savukārt, ir iespējama tikai kopienā un simboliskā paaudžu saskarē, kas nodrošina kultūras kontinuitāti.

Amerikāņu folkloras pētniecības tradīcijā jēdziens *tradicionālā kultūra* tiek lietots kā sinonīms jēdzieniem *folklorā* un *populārā kultūra*. Tā tas lietots arī Tradicionālās kultūras un folkloras saglabāšanas rekomendācijās, kas pieņemtas 1989. gada 15. novembrī Parīzē, UNESCO Ģenerālkonferencē, un kalpojušas par pamatu šobrīd saistošā, tradicionālo kultūru institucionalizējošā dokumenta “Konvencija par nemateriālā kultūras mantojuma saglabāšanu” izveidei (UNESCO Ģenerālkonference, Parīze, 2003). Konvencija piedāvā jaunu jēdzienu tradicionālās kultūras parādību aprakstīšanai – *nemateriālais kultūras mantojums (NKM)*. Tā piedāvā šādu definīciju:

“Nemateriālais kultūras mantojums” nozīmē paražas, spēles un mutvārdu izpausmes formas, zināšanas un prasmes, kā arī ar tām saistītus instrumentus, priekšmetus, artefaktus un kultūrtelpas, ko kopienas, grupas un – dažos gadījumos – atsevišķi indivīdi atzīst par sava kultūras mantojuma daļu. Šo nemateriālo kultūras mantojumu, kas tiek nodots no paaudzes paaudzē, kopienas un grupas nemitīgi rada no jauna (*recreate*) (Anita Vaivade savā promocijas darbā “Nemateriālā kultūras mantojuma konceptualizācija tiesībās” (LKA, 2011) piedāvā precīzāku tulkojumu – pārrada) atkarībā no apkārtējās vides, mijdarbībā ar dabu un savu vēsturi, un tas veido viņās identitātes un pēctecības izjūtu, tādējādi veicinot cieņu pret kultūras daudzveidību un cilvēka radošo darbību. Šīs konvencijas ietvaros tiek ņemts vērā tikai tāds nemateriālais kultūras mantojums, kas ir savienojams ar spēkā esošajiem starptautiskajiem cilvēktiesību dokumentiem un prasībām pēc savstarpējas cieņas kopienu, grupu un indivīdu starpā, kā arī pēc ilgtspējīgas attīstības.

“Nemateriālais kultūras mantojums”, kā tas iepriekš definēts 1. punktā, cita starpā, izpaužas šādās jomās:

- a) mutvārdu tradīcijas un izpausmes, ieskaitot valodu kā nemateriālā kultūras mantojuma nesēju;
- b) spēles mākslas;
- c) paražas, rituāli un svētki;
- d) zināšanas un paražas, kas saistītas ar dabu un Visumu;
- e) tradicionālās amatniecības prasmes [Konvencija 2003].

Neraugoties uz to, ka Latvija jau kopš 2006. gada ir pievienojusies NKM konvencijai, jēdzienam **nemateriālais kultūras mantojums** nav izdevies kļūt par Latvijas kultūrpraksē plaši izmantotu terminu, un mēs joprojām esam ceļā uz “Nemateriālā kultūras mantojuma likuma” pieņemšanu, tāpēc pētījuma ietvaros ir lietderīgi pārlūkot pēdējos 20 gadus aktualizējušos pasaules mēroga diskusiju par mantojuma, īpaši – kultūras mantojuma, tajā skaitā nemateriālā kultūras mantojuma jautājumiem, analizējot kultūras mantojuma jēdziena konceptualizācijas un instrumentalizācijas pieredzi, īpaši pievēršoties kultūras mantojuma apgūšanas, pārmantošanas un pārrādīšanas pieredzei, kas ir tradīcijas komunikatīvās dimensijas spilgta izpausme.

Oregonas Universitātes Antropoloģijas nodaļas profesors Filips Šers (*Philip Scher*) norāda, ka akadēmiskajā literatūrā parasti “mantojuma” jēdzienu nošķir no jēdzieniem “vēsture” vai vienkārši “pagātne”, izmantojot ideju, ka “mantojums” precīzāk parāda kāda no mūsdienu perspektīvas ir pagātnes jēga un kā tā tiek interpretēta [Scher 2012: 132–134].

Tomēr jāuzsver, ka nemateriālā mantojuma definīcija norāda uz jaunu tradicionālās kultūras komunikatīvo aspektu, proti, komunikācija ir ne tikai kopienas ietvaros, bet arī attiecībās ar **citū**, tā var būt cita kopiena, cits sociālais un ģeogrāfiskais konteksts utt. Un te parādās selektivitātes pieteikums – konvencija atzīst tikai tādu mantojumu, kas ir saskaņojams ar normatīvi regulētajām sociālajām vērtībām – cilvēktiesībām, toleranci pret citādo un ideālā gadījumā – dialogisku vai polilogoisku saesību, kas komunikatīvā mijdarbībā rada priekšnoteikumus divu vai vairāku kopienu tradicionālās kultūras ilgtspējīgai attīstībai. Nevar noliegt, ka šāda ideālā saesība ir utopiska, taču normatīvais regulējums iezīmē vēlmi pietuvināt īstenību jābūtībai kā savdabīgu ētisko imperatīvu.

Iespējams, tieši šis dinamiskais tradīcijas aplūkojums visprecīzāk atspoguļo tradicionālās kultūras situāciju mūsdienu Latvijas sabiedrībā, kur tradicionālās kultūras aktualizācija bijusi cieši saistīta ar nacionālās identitātes artikulēšanas un veidošanas nepieciešamību noteiktā vēsturiski determinētā laiktelpā – jaunlatviešu kustībā, pirmās brīvvalsts tapšanā un atjaunotās Latvijas brīvības diskursā.

Kaut gan tradicionālās kultūras jēdziena izpratne mūsdienu sabiedrībā, īpaši ikdienas apziņas līmenī, joprojām ir dažāda, lielākoties tradīcija tiek identificēta ar pagātnes mantojumu, kuram ir īpaša vērtība identitātes konstituēšanā un kuram, kā to pamatoti norāda H. G. Gadamer (*Hans Georg Gadamer*), piemīt īpaša autoritāte vai, kā to formulē antropoloģe Ruta Finnegan (*Ruth Finnegan*), – īpaša emocionāla vērtība, emocionāla jēga, kas raksturīga tām kultūras un sociālās dzīves jomām, kurās tradīcija funkcionē [Finnegan 1991: 104–124]. Tradīcijas autoritāti lielā mērā nosaka dinamiskums, spēja atbildēt uz laikmeta jautājumiem un vajadzībām, vienlaikus saglabājot pašas tradīcijas kā vērtības statusu, pateicoties tajā ietvertajai cilvēciskās jēgas pasaulei, spējai atcerēšanās un aizmiršanas, saglabāšanas un atjaunošanas mijdarbībā saglabāt būtisko, svarīgo, kas izpausts dažādos tradīcijai raksturīgos simbolos, naratīvos priekšstatos par labu dzīvi un iespējām to sasniegt. Tradīcijas autoritātes atzišana kopienā ir saistīta ar tās pārstāvju, tradīcijas nesēju un pārmantotāju attieksmi pret tradīciju, izvēloties vai nu tās saglabāšanu un attīstīšanu vai aizmiršanu, vai dogmatizēšanu. Jebkurā gadījumā, izdarot izvēli, kopiena uzņemas atbildību par tradīcijas turpmāko virzību. Vienlaikus neizbēgami jārūnā par detradicionalizācijas procesu, ko izraisījusi globalizācija, kultūrtelpu virtuālā saplūšana un sociālā mobilitāte.

Tradīcijas kontekstā komunikācijas process neizbēgami nozīmē mijdarbību ar pagātni, tās zīmju un nozīmju aktualizēšanu tagadnē un šīs aktualizēšanas izraisīto ietekmi, analīzi, kritiku. Patī komunikācija aplūkojama kā dinamiskas mijdarbības apzīmējums, kas saistīts ar informatīva vēstījuma pārraidīšanu, to interpretējot, saprašanas procesā apgūstot un pielietojot. Patiesībā tradīcijā vienmēr ir brīvības un vēstures moments. Pat visistākā, pamatīgākā tradīcija neīstenojas dabiski, pateicoties spējai saglabāt to, kas reiz bijis, – tai vajadzīga piekrišana, pieņemšana, kopšana. Saskaņā ar savu būtību tā ir saglabāšana, kas darbojas visās vēsturiskās pārmaiņās [Gadamer 1999: 268]. Saglabāšanu H. G. Gadamer uzskata par prāta aktu, kuram raksturīga nemanāmība, un uzskata saglabāšanu par tikpat brīvu darbību kā apvēršanu vai atjaunošanu. Uzskaitot tradīcijas īstenošanās morālos priekšnoteikumus – piekrišanu, pieņemšanu, kopšanu, saglabāšanu, H. G. Gadamer netieši norāda uz komunikācijas procesa ietekmi, jo neviens no šiem priekšnoteikumiem nav iespējams ārpus komunikācijas un atbildīgas līdzdalības komunikācijas procesos. Komunikācijas vektoru “mūsdienas – pagātne – mūsdienas” var sastātīt ar hermeneitisko izpratni par attiecībām ar pagātni. H. G. Gadamer uzsver, ka galvenais mūsu attieksmē pret pagātni nav distancēšanās un brīvība no tradējuma, tieši otrādi, mēs nemitīgi stāvam tradējumā, un šī iekšstāvēšana nav nekāda priekšmetiskojoša izturēšanās tādā ziņā, ka tas, ko saka tradējums, būtu kaut kas svešs un cits; tas vienmēr ir savējais – paraugs, brīdinājums un pašatpazīšana, kurā mūsu vēlākajam vēsturiskajam pēcspriedumam svarīga ir ne tik daudz izziņa, cik visne-

piespiestākā tradējuma ietransformēšanās [Gadamer 1999: 268]. Lai pastāvētu komunikatīva saikne starp tagadni un pagātņi, izšķiroša loma ir vēsturiskajai apziņai un ētikai. H. G. Gadamer raksta: “Mūsu vēsturisko apziņu vienmēr piepilda daudzas balsis, kurās atskan pagātne. Tā pastāv tikai šādu balsu daudzveidībā. Tas veido tradējuma būtību, kurā esam līdzdalīgi un gribam piedalīties. Modernais vēsturiskais pētījums ir ne tikai pētījums, bet arī tradējuma pastarpinājums. Mēs neskatām to tikai no progresa un nodrošināta rezultāta likuma viedokļa, mēs iegūstam arī vēsturisku pieredzi, ja vien tajā ieskanas jaunas balsis, kurās atskan pagātne” [Gadamer 1999: 270]. Interpretējot H. G. Gadamera idejas komunikācijas kontekstā, attieksmi pret pagātņi var raksturot kā komunikatīvu izziņas procesu, ko īpaši motivē morāli atbildīga tagadne un tās intereses. Tā neaprobežojas tikai ar izziņas aktivitātēm, bet tiek īstenota, iedzīvinot to lietojumā vai “kultivējot”, kas ir pamats identitātes veidošanai gan individuāli, gan kopienā.

Tradīcijai nepieciešama “kultivēšana”, kas var izpausties vairākās veidos:

- kā vērība pret tekstu – precīza teksta formulu, vārdu pārmantošana;
- kā vērība pret nozīmi, kur īpaša uzmanība pievērsta nozīmes eksplikācijai, interpretācijai un komentāriem;
- trešā kultivēšanas forma saistīta ar tradīcijas “iedzīvināšanu lietojumā”, retranslāciju aktuālajos kultūras procesos. Tas notiek gan kā formāla vai neformāla izglītība, audzināšana, inkulturācija vai iniciācija, kur nozīmīga loma ir rituālam.

Skaidrīte Lasmane problematizē komunikācijas izpratnes dažādību, norādot gan uz etimoloģisko vārda nozīmju kopu, kas sakņojas latīniskajā izcelsmē¹, gan piedāvājot darba definīciju “komunikāciju var uzskatīt par faktu, tēlu, jūtu, vēlmju, darbības un tās semiotisko izpausmju – zīmju un nozīmju – apmaiņu” [Lasmane 2012: 57], gan uzrādot komunikācijas savatnīgās un kopeksistences izpausmes formas – starppersonāla mijdarbība, kam latviešu valodā atbilst saskares vai saskarsmes jēdziens; organizāciju un grupu saziņa; plašsaziņas vai massaziņas lauks, kur pārraidāmo vēsti pastarpina mediji un sabiedrisko attiecību veidotāji. “Tā vai citādi komunikācijas fenomenam atbilst viss, ko izsaka priedēklis sa- (latīņu *co-*), kas norāda uz privātā, vienpatīgā izešanu ārpus sevis – plašākā vai šaurākā atklātā (publiskā) telpā, lai sabūtu tajā kopā ar citiem. Komunikācijas teorija pēta šo savstarpējības – sadarbības un pretdarbības – dzīvo un mainīgo saskares tīklu, kurā top sociālais: idejas, identitātes, attiecības” [Lasmane 2012: 57]. Tradīcija pastāv, kultivēšanas procesā tiek saglabājot pārradīta un, izsīkstot komunikācijai, arī izzūd

¹ *Communicatio, -onis* (no latīņu valodas) – ziņa, saruna, interešu kopība un citas savstarpējības izpausmes – attieksmes, attiecības, ko izraisa vēstījuma nodošana vai saruna, retoriskas figūras funkcija, uzrunājot klausītājus un aicinot iesaistīties kopīgā sarunā, zīmes, nozīmes radīšana, izplatīšana, uztveršana.

šajā savstarpējības tīklā, jo tā var pastāvēt un attīstīties tikai komunikatīvā kultūras kopienā, atbrīvojot un interpretējot nozīmes, kas ārpus saziņas ir latentas.

Pārmantošana, tālāknodešana paaudžu saziņā ir gan tekstu pārmantošana, gan nozīmju eksplicēšana, sistematizēšana, apgūšana, kā arī jaunu nozīmju radīšana lietojumā un kopīgas pieredzes iegūšana, iedzīvinot tradīciju lietojumā. Tie ir tradīcijas komunikatīvie aspekti, kas nodrošina tās ilgtspēju un attīstību. Pārmantošana var notikt ar formālas un neformālas izglītības starpniecību vai tiešā starppaaudžu komunikācijā, starppersonāla dialoga kontekstā.

Amerikāņu sociologs Edvards Šilss (*Edward Shils*) piesaka tradīcijas komunikatīvu aplūkojumu, īpašu uzmanību pievēršot tradīcijas pārmantošanas un tālāknodešanas jautājumiem. Vispārīgi definējot tradīciju, E. Šilss to apraksta kā *traditum* – jebkuras pagātnes “nogulsnes” vai pagātnes prakses “pavedienu”, vai pagātnes pārliecību, kas ir autoritātes (vecāku, skolotāju u. c.) pārraidīta (“tālāknodeota”), apgūta un par jaunu pielietota darbībā vai pakļauta refleksijai vismaz trijās paaudzēs. Tātad būtiskais, ko E. Šilss grib uzsvērt, definējot tradīciju kā sociālu fenomenu, ir tās autoritatīvā spēja nodrošināt pagātnes fragmentu vai atsevišķās prakses jomās tās kontinuitātes pārmantošanu, klātbūtni *in actu* laika periodā, kas aptver vismaz trīs paaudzes. Šī definīcija uzrāda dažas būtiskas tradīcijas pazīmes, kas nav zaudējušas aktualitāti, proti, tradīcijai ir:

- pārmantošanas jeb tālāknodešanas mehānisms, kas ietver pilnu komunikatīvo ciklu – sniegt informāciju (zināšanas, prasmes, iemaņas, uzvedības modeļus u. c.), uztvert to un apgūt, visbiežāk atdarinot, un iedzīvināt darbībā pagātnes mantojumu;
- procesuāls vai dinamisks, komunikatīvs raksturs, tas ir saistīts ar vairākkārtēju (vismaz trīs paaudzes) atkārtošanos;
- tālākdevējs – autoritāte, kuru var apliecināt tikai komunikācijā.

Lai arī modernitātes diskursā tradīcijas atkārtošānās trijās paaudzēs vairs netiek uzskatīta par būtisku tradīcijas pazīmi, tomēr par līdzīga apjoma laika nogriezni rakstījuši arī atmiņas pētnieki, jo atmiņa līdzās tradīcijai arī nodrošina pagātnes klātbūtni tagadnē. Atmiņa un tradīcija ir savstarpēji saistītas, un viena bez otras nevar funkcionēt. Ar tradīcijas funkcionēšanas lauku saziņā visvairāk saistīta tā atmiņas daļa, kuru ēģiptologs un kultūras vēsturnieks Jans Asmans (*Jan Assman*) nosauc par komunikatīvo atmiņu, iezīmējot komunikatīvās atmiņas darbības lauku kā tradīcijas funkcionēšanas laiku tiešā paaudžu saziņā, kuru nepastarpina rakstīti teksti vai citādas fiksētas pagātnes liecības – vizuāli tēli, telpiski veidojumi, priekšmeti. Komunikatīvajai atmiņai ir ierobežots laika horizonts. Kā liecina mutvārdu vēstures studijas, šis laika horizonts nav tālāks par 80 līdz 100 gadiem, kas ir līdzvērtīgs trīs vai četrām paaudzēm vai latīņu *saeculum*. Izsmēlošu un tradīcijas kon-

tekstā izmantojamu definīciju piedāvā salīdzinošo reliģiju pētnieks Raimons Panikars (*Raimon Panikkar*): “*Saeculum* ir laika, telpas un matērijas triāde, kura savā intīmajā vienotībā ar cilvēka dzīvi veido negrozāmu, galīgu realitātes dimensiju” [Panikkar 1995: 51]. Tā ir tieša pārmantošanas iespēja no vecvecākiem līdz bērnu-bērniem. Šis horizonts ir tieša saistībā ar laika ritējumu, un tam nav kāda fiksēta punkta, pret kuru to varētu attiecināt. Fiksētais punkts var parādīties ar kultūras starpniecību, bet tas jau būs ārpus šā ikdienas komunikācijas lauka. Lai pārietu pie kāda konkrēta punkta laikā, pret kuru varētu attiecināt *saeculum*, jāpāriet uz objektivizētu kultūras formu aplūkojumu. Viens no atmiņas pētījumu klasiķiem Moriss Halbvaks (*Maurice Halbwachs*) uzskata, ka šeit arī beidzas atmiņas iespējas un tālāk sāk darboties vēsture. Savukārt J. Asmans oponentē un norāda, ka attiecības starp objektivizētās kultūras formās uzkrātām zināšanām un to lietojumu grupas saziņā un pašidentifikācijā ir tādas pašas attiecības kā cilvēkam ar savu atmiņu. Šīs objektivizētās kultūras formas – simbolus, normas, uzvedības modeļus u. c. var uzskatīt par grupas identitātes noturīgo elementu attiecībās, ar kurām tiek iegūti gan grupu veidojoši, gan normatīvi impulsi, kas ir pamats grupas identitātes noturībai, tās pārmantošanai un reproducēšanai. “Grupās vienotības un tās specifikas apziņa pamatojas uz šīm kopīgajām zināšanām, gūst no tām gan grupu veidojošus, gan normatīvus impulsus un tādējādi nodrošina identitātes reproducēšanu. Un šajā nozīmē objektivizētajai kultūrai ir atmiņas struktūra” [Asmann 1995: 128]. Izsekojot tradīcijas kontekstualizācijai atmiņā, mēs varam iezīmēt tradīcijas tiešās pārmantošanas robežas laikā un atrast pamatojumu dažādu objektivizētu kultūras formu iesaistīšanai pārmantošanas procesos.

Neapšaubāmi, ka šīs ir būtiskas un nepieciešamas tradīcijas kā sociāla mehānisma pazīmes, bet tās nav pietiekamas, un tādēļ E. Šilsa lietotais tradīcijas kā pārmantotas lietas definējums uzskatāms par pārāk plašu, jo, par galveno uzskatot pašu tālāk nodošanu, netiek precizēts, kas tiek nodots tālāk, kas tiek pārmantots, līdz ar to pārmantotā kļūst ir pārāk plašs, lai to uzskatītu par pārmantotu ar tradīcijas starpniecību.

Tradīcija pieder tai sociālo jēdzienu grupai, kurā iederas paražas, ieradumi, dzīvesstils, dzīvesveids, tāpēc ir svarīgi norādīt uz tās saistību ar sociālās dzīves modeļiem (*social patterning*) un to paredzamību (*predictability*). Uz tradīcijas jēdziena lietošanu pārāk plašā, pārmantošanas nozīmē norādīts jau 1937. gada Sociālo zinātņu enciklopēdijā, kur Makss Radins (*Maks Radin*) norāda, ka tradīcijas identifikācija ar pārmantošanu apvieno pārāk daudzas lietas, un tas drīzāk apgrūtinā tradīcijas specifiskas izpratni, nekā to noskaidro [Radin 1937: 62]. Amerikāņu sociologs Struēns Džeikobss (*Struan Jacobs*) diferencē pārmantošanas veidus un mēģina viest skaidrību tradīcijas un pārmantošanas attiecībās, ņemot vērā, ka ne katra pārmantošana var tikt uzskatīta par tradīciju.

1. Pārmantošana var pastāvēt individu līmenī kā starppersoniskas attiecības, kad apgūta prasme vai ieaudzināta pārlicība tiek iemācīta citam individu, kad saņēmējs realizē to praktiskā darbībā vai apgūtās zināšanās, kuras tiek pielietotas atbilstošā situācijā.
2. Pārmantošana var būt apzināta artefaktu (nozīmīgu dabas un kultūras parādību) saglabāšana (kopšana, remonts, restaurācija).
3. Pārmantošana var notikt arī pasīvi, kā fiziska senu artefaktu klātbūtne, kad tie netiek apzināti kopti vai saglabāti, ne izzināti.
4. Pārmantošanai var būt gadījuma raksturs, kad sens artefakts tiek izmantots vienreizējai akcijai.

Kā norāda S. Džeikobss, 3. un 4. veida pārmantošana gan iesaista tradicionālus objektus, bet tās nav tradīcijas [Jacobs 2007: 139]. Savukārt tradicionāls un tradīcija nav viens un tas pats. Atšķirībā no E. Šilsa, S. Džeikobss uzdod jautājumu, kas ir tā tradīcijas īpašība(s), kas to nošķir no cita veida pārmantošanas. E. Šilss tikai norāda, ka pārmantošanai jāilgst vismaz trīs paaudzes un pārmantotajam jābūt vērtīgam, lai to uzskatītu par tradīciju. Džeikobss norāda, ka pirmais no iepriekš minētajiem pārmantošanas veidiem vistīrākajā veidā attiecas uz tradīciju, jo par svarīgu tradīcijas pazīmi tiek uzskatīta tās **aktīva apgūšana mācīšanās procesā, īpaši uzsverot mācīšanos atdarinot**. Turklāt jāņem vērā, ka tradīcija var būt gan process – tradīcija kā atdarinoša mācīšanās, kas turpinās vairākās paaudzēs, gan rezultāts. Mācību saturs var būt dažādi dzīves stila vai darbošanās modeļi visā to komplicētībā un pretrunīgumā. Kā norāda austrāliešu filozofs Deivids Armstrongs (*David Malet Armstrong*), tradīcija kā aktīvs mācīšanās process rada socialitātes un kultūras pārmantošanas mehānismu [Armstrong 1976: 71]. Turklāt šajā pārmantošanas gadījumā funkcionē abas pārmantošanas dimensijas gan procesuālā, gan rezultatīvā. E. Šilss savā pētījumā šo nošķirumu starp tradīciju kā procesu un tradīciju kā rezultātu nedz izvērš eksplikatīvi, nedz secīgi aplūko. Ņemot vērā pārmantošanas procesuālo un rezultatīvo dimensiju un uzskatot šādu pārmantošanas veidu par tradīcijas būtisku pazīmi, jāsecina, ka S. Džeikobsa norādītais 2. pārmantošanas tips – aktīva artefaktu saglabāšana, uzturēšana, restaurēšana un interpretēšana – uzskatāms par tradīciju, jo pārmantošanas procesuālo daļu veido uzturēšanas prasmju un iemaņu apgūšana, to lietošana, gaumes un stila izjūtas veidošanās, bet tradīcijas rezultāts parādās artefakta formā. Savukārt 3. pārmantošanas tips nav uzlūkojams par tradīciju, jo tam nav nekādas saistības ar mācīšanos atdarinot, kas uzskatāma par būtisku tradīcijas pazīmi. Arī 4. pārmantošanas veids nav tradīcija, jo tas ir atsevišķs, nesaistīts fakts, kas izceļas uz pārtrauktības fona.

Pārmantošanas un tradīcijas savstarpējo attiecību un jēdzienu noskaidrošanas procesā esam konstatējuši, ka pārmantošana ir būtisks tradīcijas raksturojums, bet svarīgi ir akcentēt pārmantošanas procesa saistību ar atdarinošu mācīšanos gan

tās darbībā, gan rezultātos. Ir svarīgi pētīt jēdzienu veidošanās un funkcionēšanas vēsturiskos un kultūras, kā arī to pētniecības virzienu kontekstus, lai iegūtu arvien pilnīgāku pētāmās parādības (šajā gadījumā tradīcijas) izpratni un, ieraugot pretrunas jēdzienu definīcijās vai nepilnības to ietverto nozīmju aprakstā, tiektos precīzāk saprast, kā optimizēt jēdzienu lietojumu saziņā, lai tuvinātu zinātniskajā diskursā dažādās zinātņu nozarēs un praktiskajā lietojumā aprobētās nozīmes.

Izmantotie avoti

- Armstrong, D. *The Nature of Tradition*. In: *Liberty and Politics*, edited by O. Harries. Sydney, Australia: Pergamon Press, 1976.
- Asmann, J. *Collective Memory and Culture Identity*. Transl. Czaplicka, J. University of California, 1995. Available: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf>.
- Carden, S. *Virtue ethics: Dewey and MacIntyre*. London, New York: Continuum, 2006.
- Finnegan, R. Tradition, But What Tradition and For Whom? In: *Oral Tradition*, 6(1), 1991. Pp.104–124.
- Gadamers, H. G. *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava, 1999.
- Jacobs, S., Shils, E. Theory of Tradition. In: *Philosophy of Social Sciences*, vol 37, No. 2, June 2007. Pp.139–162.
- Konvencija par nemateriālā kultūras mantojuma saglabāšanu*. UNESCO ģenerālkonference. Parīze, 2003.
- Lasmane, S. *Komunikācijas ētika*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2012.
- Noyes, D. Traditional Culture: How does it work? Concepts and Institutions in Culture Property, 1/2010. *A Working Paper of the Gottingen Interdisciplinary Research Group on Cultural Property*.
- Panikkar, R. *Cultural Disarmament. The Way to Peace*. Transl. Barr, R. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, 1995.
- Radin, M. Tradition. In: *Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 15, edited by E. Saligman. New York: Macmillan, 1937.
- Scher, P. Intangible Heritage 2009. L. Smith, N. Akagava (eds.). *International Journal of Intangible Heritage*, 7, 2012. Pp. 132–134.

**THE COMMUNICATIVE DIMENSION OF TRADITION:
PRESERVATION, INHERITING, INSTANTIATION IN USE**

Abstract

The condition for the existence of traditional culture is its preservation and inheriting, which is possible only in communication and in a continuous recreation process in dialogue with cultural space, its community and history. Tradition as a framework and a heritage of tradition culture as one of the manifestations of the permanence of tradition is one of the models that may convey the identity of both the individual and the community. Tradition needs cultivation that may be manifest in a number of ways: as awareness of the text, its precise formula and handing down of words: as awareness of meaning, paying special attention to the explication and interpretation of meaning and commentaries; the third cultivation form of tradition is related to its instantiation in use and retranslation in actual cultural processes. This may happen both in formal and informal education, upbringing, enculturation or initiation, where the ritual plays a significant role. Interpretation of every text is also self-interpretation and self-improvement: therefore each tradition functions with its own system of moral beingness of ideals, norms, rules and moral principles; it offers its own image of man and its own techniques of achieving beingness. That is why the functioning of tradition in a dialogically dialectic matrix of the communicative field, that offers various viewpoints and possibilities and interpretation, poses the question about validity of interpretation and the responsibility of the inheritor in the preservation and handing down of tradition. The objective of the paper is to explore various aspects of the understanding of tradition and distinction of notions related to it with an aim to form a modern multi-dimensional understanding of tradition as a social phenomenon in the actual cultural processes.

Keywords: *tradition, traditional culture, heritage, intangible cultural heritage, preservation, handing down of traditions.*

Agrita Ozola

PERSONĪBAS NOZĪME MUZEJA LOMAS DEFINĒŠANĀ UN REALIZĀCIJĀ: TUKUMA MUZEJA PIEMĒRS (1953–1960)

Ievads

Jautājums par muzeja lomu sabiedrībā publiskajā telpā apspriests kopš sabiedrībai atvērta muzeja institūcijas veidošanās pirmsākumiem, bet īpaši tas aktualizējās 20. gadsimta pēdējās dekādēs, kad sakarā ar sociāli ekonomiskajām krīzēm daudzviet pasaulē tika samazināts valsts atbalsts kultūrai, tostarp muzejiem, un vajadzēja pamatot finansējuma lietderību. Angļu muzeologs, Starptautiskās muzeju padomes (ICOM) Ētikas komisijas priekšsēdētājs Džefrijs Lūiss (*Geoffrey Lewis*) uzsvēris, ka muzeja ieguldījums sabiedrībā, ko dēvē arī par muzeja lomu, vērtējams kontekstā ar sociāla un politiska rakstura izmaiņām sabiedrībā un muzeja mijattiecībām ar to sabiedrības daļu vai kopienu, kas pilnvarojusi to veikt izglītojošo¹ vai kādu citu lomu.

Amerikāņu muzeoloģe Geila Andersone (*Gail Andersson*) uzskata, ka muzeja loma laika gaitā ir attīstījusies un mainījusies atkarībā no sabiedrības uzskatiem par muzeju un tā jēgu, ka muzeja loma visprecīzāk izpaužas muzeja misijas formulējumā. Muzeju plānošanas un menedžmenta speciālists Barijs Lords (*Barry Lord*) muzeja misiju skaidro kā kodolīgu muzeja mērķu un uzdevumu definējumu, kas atspoguļo kolekciju un programmu būtību un vērienu un kalpo par instrumentu muzeju mērķu sasniegšanā.² Misija ir tas ietvars, kurā tiek samērotas muzeja intereses ar sabiedrības uzstādījumiem, definēta muzeja loma sabiedrībā un arī izvēlēti instrumenti tās realizācijai.

Muzeja lomas izpratne, misijas formulējums un darbība neapšaubāmi ir atkarīga no konkrētā muzeja darbiniekiem un viņu profesionālajām zināšanām un prasmēm, viņu attieksmes pret savu darbu, viņu pasaules uzskata un arī pilsoniskās pozīcijas.

¹ *ICOM Code of Ethics for Museums*. International Council of Museums. ICOM, 2003. P. 8.

² *Glossary*. The Manual of the Museum Planning. Ed. by G. D. Lord and B. Lord. Oxford: AltaMiraPress, 2001. P. 419.

Latvijas muzeju vēsturē muzeju lomas jautājums līdz šim nav pētīts. Ļoti maz uzmanības pievērsts arī muzejos strādājošo personību ieguldījuma izpētei. Strādājot Tukuma muzejā, autore ir pievērsusies šā muzeja vēsturei, tostarp tā dažādajām lomām un to realizācijai laika gaitā. Literatūrā atspoguļots Tukuma muzeja (1935. gadā – Tukuma pilsētas mākslas muzeja) veidošanas process un izcilā mākslas kolekcija,¹ kā arī muzeja dibinātāja, gleznotāja Leonīda Āriņa (1907–1991) personība un izpratne par mākslas muzeja jēgu provinces mazpilsētā.² Autore uzmanības lokā nonākuši atsevišķi Tukuma muzeja mākslas kolekcijas attīstības aspekti,³ muzeja loma Kurzemes reģiona vēstures pētniecībā,⁴ kā arī līdzdalība Atmodas procesos.⁵

Pētot Tukuma muzeja vēsturi, autore ieguvusi apstiprinājumu tam, ka muzeja dibināšanā, kolekcijas veidošanas pamatprincipu izvēlē un muzeja mērķa formulēšanā vislielākā nozīme bijusi tieši Leonīdam Āriņam, kuru atbalstīja viņa domubiedri, izcili Latvijas gleznotāji Kārlis Neilis (1906–1991) un Ansis Artums (1908–1997). Pateicoties tieši L. Āriņam, Tukuma muzejs ir ieguvis mākslinieciski augstvērtīgu mākslas kolekciju, kas ar viņa pašai izveidotu darbošanos ir saglabāta kā nedalāms veselums arī padomju okupācijas periodā, kad notika muzeju krājumu “vētīšana” un pat “padomju cilvēkam kaitīgo” darbu iznīcināšana.⁶

L. Āriņš 1953. gadā bija spiests aiziet no darba muzejā, jo nepildīja rīkojumus iznīcināt vairākus tā saukto formālistu radītos šedevrus, tostarp Jēkaba Kazaka grafiku un Anša Cielavas gleznu, kur attēlots sarkanbaltsarkanais karogs, un nevēlējās pakļauties padomju sistēmas ideoloģiskajām nostādņēm kolekcijas un ekspozīciju veidošanā. Zinot, ka iepriekš minētie mākslas darbi joprojām atrodas Tukuma muzeja kolekcijā, autore nolēma iedziļināties L. Āriņa darba turpinātājas, muzeja direktores Augustes Kapmanes (1893–1983) darbībā, lai izprastu šīs personības ieguldījumu muzeja kolekciju saglabāšanā un attīstībā, ekspozīciju un izstāžu darbā, muzeja lomas izpratnē un realizācijā.

¹ Latvijas māksla. Tukuma muzeja gleznu kolekcija. *Izlase*. Sast. I. Runkovska. Rīga, Tukuma muzejs: Neputns, 2005. 200 lpp.

² Cēbere, G. Leonīds Āriņš. *Glezniecība, zīmējumi, dienasgrāmatas*. Rīga: Neputns, 2007. 168 lpp.

³ Ozola, A. Tukuma muzejs. *Žurn.: Mākslas teorija un vēsture*, Nr. 6–7, 2006. 44.–51. lpp.

⁴ Ozola, A. Tukuma muzeja ieguldījums Kurzemes reģiona pētniecībā. Rakstu krāj.: *Latvijas vēsture krustcelēs un jaunu pieeju meklējumos*. Latvijas vēsturnieku I kongresa materiāli. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2014. 369.–386. lpp.

⁵ Ozola, A. Tukuma muzejs atmodas procesos. Rakstu krāj.: *Cerētais un sasniegtais. Rakstu, atmiņu un dokumentu krājums*. Veltīts Latvijas tautas frontes 25. gadadienai. Talsi, biedrība “Vēsturiskā atmiņa”, 2013. 21.–53. lpp.

⁶ Ozola, A. Muzeja loma – starp izvēli un iespēju. Rakstu krāj.: *Muzejs mūsdienu sabiedrībā–2*. Baltijas Muzeoloģijas skolas raksti. 2009–2013. Rīga: Baltijas Muzeoloģijas veicināšanas biedrība, 2014. 55.–62. lpp.

Autores interese par Augustes Kapmanes nozīmi Tukuma muzeja vēsturē, mākslas kolekcijas liktenī un muzeja lomas realizācijā piecdesmitajos gados radās, pētot L. Āriņa darbību laika posmā no 1935. līdz 1953. gadam. To pastiprināja A. Kapmanes konvolūta (aptuveni 700 dokumentu) iegūšana muzeja krājumā 2014. gada nogalē. Tajā ir gan A. Kapmanes dokumenti un fotogrāfijas, gan piezīmes un atsevišķas vēstules, gan arī gleznu skices un zīmējumi. Muzeja bijusī direktore mūžībā aizgāja tikai pirms nedaudz vairāk nekā 30 gadiem, un viņas atmiņas nav pierakstītas. Iespējams, tādēļ, ka muzeja darbinieku simpātijas vienmēr piederējušas L. Āriņam, kaut gan viņa pēctece un citu politisko uzskatu aizstāve A. Kapmane vienmēr kritizēta par padomju ideoloģisko nostādņu nepietiekamu realizāciju muzejā. Tukuma muzejā un Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvā, kā arī Tukuma zonālajā arhīvā esošie dokumenti liecina, ka A. Kapmanes darbība nav viennozīmīgi vērtējama.

Tukuma muzeja direktores Augustes Kapmanes pieredzes raksturojums

PSKP biedre no 1913. gada, padomju muzeju darbiniece un mākslas funkcionāre Auguste Kapmane (1893–1981), kas pēc L. Āriņa atbrīvošanas no darba tika iecelta par toreizējā Valsts Tukuma mākslas muzeja direktori, ir nepelnīti aizmirsta personība. Viņas ieguldījums Padomju Krievijas un Padomju Latvijas mākslas dzīvē un muzeju sistēmas veidošanā līdz šim nav novērtēts, iespējams, tieši viņas politiskās pārliecības dēļ. No 1945. gada marta līdz 1953. gada maijam viņa strādāja Latvijas Padomju Sociālistiskās republikas (turpmāk – LPSR) Tautas komisāru padomes (vēlāk – Ministru padomes) Mākslas lietu pārvaldē, kas vadīja visu mākslas dzīvi un tās sovetizāciju. Ieņemot šīs pārvaldes Tēlotājas mākslas nodaļas vadītājas un inspektora amatu, kā arī pildot Latvijas Komunistiskās partijas (turpmāk – LKP) LPSR Mākslinieku savienības pirmorganizācijas sekretāres pienākumus, tieši viņai bija iespēja ietekmēt mākslinieku likteņus, kā arī muzeju un izstāžu darba norisi.

Auguste Fannija Kapmane, dzimusi 1893. gada 23. maijā (v. st.) Jaunpils pagastā, kurpnieka Ernesta¹ un Joannas Kapmaņu ģimenē. Mirusi 1988. gada 2. jūnijā Rīgā.² No 1909. līdz 1910. gadam mācījusies Tukuma Sieviešu ģimnāzijā (izstājusies no 5. klases)³ un Rīgas Mākslas skolā, kur līdz ar reālģimnāzijas kursu apguvusi arī zīmēšanas, gleznošanu un tēlniecības pamatus.⁴ 1912. un 1913. gadā

¹ Latvijas vēstures arhīvs (turpmāk – LVA), 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 2. lp.

² Auguste Kapmane. *Dzīves gājums*. Sagatavoja Guna Zelmene, papildināja Agrita Ozola. Pielikums Tukuma muzeja aktam par priekšmetu pieņemšanu krājumā nr. 48, 30.12.2014.

³ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 2. lp.

⁴ Auguste Kapmane. *Dzīves gājums*. Sagatavoja Guna Zelmene, papildināja Agrita Ozola. Pielikums Tukuma muzeja aktam par priekšmetu pieņemšanu krājumā, nr. 48, 30.12.2014.

bijusi strādniece *Müllenss* ziepju fabrikā Rīgā un 1913. gadā iesaistījies Latvijas Sociāldemokrātiskās partijas Rīgas organizācijā.¹ 1913. gada 2. decembrī viņai Tukumā izdota pase. 1915. gada 23. un 24. februārī Kapmane apmeklējusi Maskavu.

1915. gada 24. jūlijā par revolucionāru un pretkara aģitāciju Auguste Kapmane, kopā ar viņas māsu Helēnu Johannu Kapmani un Liliju Blūmu (viņa arī Agnese Bahman), arestēta Rīgā, Atslēgu ielas 9. nama 27. dzīvoklī, tiesāta un nosūtīta uz Pleskavas cietumu, kur pavadījusi divus gadus. 1917. gada vasarā atbrīvota no apcietinājuma un sākusi strādāt dzelzceļa remontdarbnīcas kantorī Veļikije Lukos, Pleskavas guberņā.

1918. gada 24. jūlijā Augustes Kapmane nonākusi Pleskavas guberņas Ārkārtējā komisijā un vadījusi Revolucionārā tribunāla Izmeklēšanas komisiju. 1919. gadā darbojusies par Ārkārtējās komisijas Juridiskās nodaļas priekšnieka palīdzi Veļikije Lukos. 1921. gada 16. novembrī A. Kapmane sākusi strādāt Vissavienības Komunistiskās boļševiku partijas (turpmāk – VK(b)P) Pleskavas apgabala komitejā par instruktori organizatoriskajā darbā, un viņas atbildības lokā bijis sieviešu jautājums.²

1922. gada 1. augustā A. Kampmane iestājusies Petrogradas Mākslinieciski tehniskajā institūtā (vēlāk – Ļeņingradas Mākslas akadēmija). Viņa arī ievēlēta Petrogradas padomes Izpildkomitejā un darbojusies Petrogradas padomes 9. sasaukumā.³

A. Kapmane arī studiju laikā pildījusi partijas uzdevumus, tostarp, būdama VK(b)P augstskolas komitejas un arī Petrogradas arodbiedrību Augstākās padomes pārstāve, strādājusi Augstākajā mākslas komisijā, risinot jautājumus par stipendijām un mācību spēku izvēli. 1924. gadā Mākslas akadēmijas partijas pirmorganizācija, pēc Mākslas komitejas izsaukuma, viņu nosūtījusi uz Maskavas Mākslas akadēmiju mācību programmu pārskatīšanai. 1925. gada 20. maijā Auguste Kapmane jau bija Ļeņingradas Mākslas akadēmijas Akadēmiskās sekcijas priekšsēdētāja vietniece un organizēja pārrunas, lai izvēlētos profesorus. 1927. gadā Auguste Kapmane beidza akadēmiju⁴ un nākamos divus gadus strādāja Ermitāžā par krājuma glabātāju jeb konservatori, kā arī pildīja fondu likvidācijas komisijas priekšsēdētājas pienākumus.⁵

1928. gadā sākas Ļeņingradas muzeju partijas pirmorganizāciju pārveides process, izveidojot “šūniņu nr. 1”, kurā ietilpa centrālo muzeju partijas biedri, tostarp Auguste Kapmane. 1930. gadā minētā šūniņa tika reorganizēta un izveidota

¹ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 3. lp. o. p.

² LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 3. lp. o. p.

³ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 4. lp.

⁴ Auguste Kapmane. *Dzīves gājums*. Sagatavoja Guna Zelmene, papildināja Agrita Ozola. Pielikums Tukuma muzeja aktam par priekšmetu pieņemšanu krājumā, nr. 48, 30.12.2014.

⁵ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 3. lp. o. p.

VK(b)P Ermitāžas partijas pirmorganizācija, par kuras sekretāri ievēlēta Auguste Kapmane.¹

Partijas pirmorganizācijas sekretāra nostāja iestādes darbībā padomju sistēmā bija noteicošā ikviena jautājuma risināšanā, īpaši svarīga tā bija valsts galvenajā muzejā – Ermitāžā. Divdesmito gadu beigās notika aktīva muzeju “tuvināšana ma-sām”, lai iesaistītu tos “kultūras celtniecībā” un marksisma-ļeņinisma ideju propa-gandā, tādēļ tika veikta kadru tīrīšana un arī krājumu tīrīšana, piemēram, jau 1928. gada nogalē, pēc partijas šūniņas ierosinājuma, nomainīja bezpartijisko direktoru Lazarinu pret partijas biedru P. Klarku.² 1930. gada nogalē par Ermitāžas direk-toru jau bija kļuvis Boriss Legrāns, kas pārstāvēja nevis ideoloģiski aktīvo muzeju darbinieku grupu, bet profesionāļu intereses. Autore pieļauj, ka tieši Legrānam un viņa domubiedriem bija liela nozīme A. Kapmanes profesionālajā izaugsme.

Auguste Kapmane jau 1929. gadā bija kļuvusi par vecākā krājuma glabātāja palīdzi Rietumu mākslas nodaļā. Šajā laikā Ermitāžas krājumu “vētīšana” un maz-svarīgo mākslas darbu pārdošana bija sasniegusi vislielākos apmērus. No 1928. gada marta līdz 1930. gada martam uz ārzemēm vien tika pārdoti 19 547 muzeja priekšmeti; 1929. gadā vien – 17 355 vienības. Pārdoto darbu vidū bija ļoti daudz mākslas darbu tieši no Rietumu mākslas nodaļas, tostarp Rembranta un Rubensa darbi.³ Tika uzskatīts, ka, pārdodot Ermitāža kolekcijas darbus par valūtu, tiek stabilizēta valsts ekonomika, kas, pēc statistikas datiem spriežot, nemaz tik lielu ieguvumu nedeķa, tomēr veidoja ap 1% no valsts eksporta.

Auguste Kapmane – partijas pirmorganizācijas sekretāre – bija iesaistīta šajā procesā. Kā liecina izcilā krievu muzeologa, kādreizējā Ermitāžas direktora Borisa Piatrovska pētījumā “Ermitāžas vēsture” (krievu valodā) publicētie dokumentu noraksti, acīmredzot Kapmane ir iebildusi pret mākslas darbu izņemšanu no krā-juma un pārdošanu. Šajā jautājumā viņas un muzeja direktora B. Legrāna vie-doklis saskanēja. B. Piatrovska darbā publicētie izvilkumi no *GOSTORG* (Valsts galvenās tirdzniecības kantora) sarakstes ar Ermitāžas direktoru liecina, ka par A. Kapmani bija iesniegtas sūdzības. Antikvariāta vadība, kas nodarbojās ar muzeju vērtību eksportu, pieprasīja palielināt tirdzniecības apjomu, pret ko iebilda mu-zeja vadošie darbinieki. Jautājuma risināšanā 1932. gada oktobrī iesaistījās PSKP Centrālkomitejas Slepēnā daļa un Josifs Staļins personīgi, kas 5. novembrī rakstījis atbildi uz Austrumu mākslas nodaļas vadītāja Josifa Orbelli vēstuli, kurā uzdevis izbeigt Ermitāža krājumu izpārdošanu.⁴

¹ Пиастровский, Б. *История Эрмитажа*. Москва: Искусство, 2000. С. 330.

² Турпат.

³ Турпат, 365.–366. lpp.

⁴ Пиастровский Б. *История Эрмитажа*. Москва, Искусство, 2000. С. 440.

Kā zināms, 1931. gadā uz Štiglica muzeja bāzes tika izveidots Mākslinieciski rūpnieciskās tehnikas sektors, par kura vadītāju iecelta Auguste Kapmane. Viņai – partijas pirmorganizācijas sekretārei (1930–1932) – piederēja noteicošais vārds muzeja kadru politikā. Viņa bija tā, kas izskatīja visus darbinieku pārbaudes aktus, ko sastādījusi tā sauktā Tīrīšanas komisija, un viņai bija iespēja lemt par komisijas ierosinājumiem atbrīvojot no darba tos, kas neatbilda partijas un valdības politiskajiem nostādnēm, galvenokārt speciālistus. B. Piatrovska monogrāfijā “Ermitāžas vēsture” publicēts 1932. gada 17. maija akts, ko parakstījusi tieši A. Kapmane,¹ un arī vairāki direktora rīkojumi par reorganizāciju.

1934. gadā partijas pirmorganizāciju jau vadīja N. Kurakovs. A. Kapmanes kadru anketa liecina, ka lielo represiju posmā viņa nav ieņēmusi oficiālus amatus kompartijā. Partijas biedra anketā, kas glabāja Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvā, viņa pati norādījusi, ka no 1930. līdz 1938. gadam bijusi Ermitāžas 1. filiāles vadītāja.²

1938. gadā viņa kļuvisi par Rietumu mākslas nodaļas zinātnisko darbinieci, bet 1943. gadā – par Antīkās mākslas nodaļas konservatori. Ļeņingradas blokādes laikā turpinājusi strādāt muzejā un pašai dziedīgi centusies saglabāt neevakuētos mākslas darbus, par ko saņēmusi apbalvojumus. 1942. gadā A. Kapmane ierakstīta Vissavienības komunistiskās (boļševiku) partijas goda grāmatā, bet 1943. gadā saņēmusi Ļeņingradas padomes Izpildkomitejas medaļu “Par Ļeņingradas aizstāvēšanu”.³ Pēc mākslinieces Dzidras Baumas stāstītā, kura no 1960. līdz 1962. gadam strādājusi A. Kapmanes pakļautībā, blokādes laiks bijis ļoti grūts posms. A. Kapmanes partijas biedra anketā, kas glabājas Latvijas Valsts arhīvā, atrodama informācija, ka viņa sodīta ar naudas sodu par maizes kartītes izgatavošanu un Tautas tiesa viņa piespriedusi sodu – 12 mēnešus atvilkt no algas noteiktu naudas summu.⁴

A. Kapmanes dzīve mainījās pēc tam, kad sarkanā armija veiksmīgu militāro operāciju rezultātā piespieda fašistiskās Vācijas karaspēka vienības atkāpties un ienāca Latvijas teritorijā, arī Rīgā. Jau 1944. gada vasarā sākās padomju un partijas darbinieku komplektēšana darbam Latvijā. 1944. gada 29. decembrī A. Kapmane nosūtīta uz Latviju un 1945. gada 2. janvārī stājusies darbā LPSR Tautas komisariātu padomes Mākslas lietu pārvaldes (vēlāk – LPSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvalde) Tēlotājas mākslas nodaļā, bet jau februārī iecelta par nodaļas vadītāju.⁵

¹ Пятровский Б. *История Эрмитажа*. Москва, Искусство, 2000. С. 497–498.

² LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 3. lp. o. p.

³ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 4. lp. o. p.

⁴ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 4. lp. o. p.

⁵ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 1. lp.

Autores uzdevums šā raksta ietvaros nav analizēt A. Kapmanes darbību Mākslas lietu pārvaldē, bet Latvijas Valsts vēstures arhīvā esošie dokumenti un arī vairāku Latvijas mākslas zinātnieku publikācijas liecina, ka viņa mērķtiecīgi centusies pildīt partijas un valdības dotos uzdevumus mākslas dzīves sovetizācijā. Arhīvā esošajā A. Kapmanes raksturojumā, ko 1946. gada 8. jūlijā krievu valodā rakstījis Mākslas lietu pārvaldes vadītājs Fricis Rokpelnis, uzsvērts, ka viņa pārvaldē strādā no 1945. gada marta un ir parādījusi sevi kā aktīvu partijas un valsts darbinieci, kas visus spēkus velta partijas un valdības izvirzīto uzdevumu izpildei, ir nesaudzīga pret trūkumiem un aktīvi darbojas, lai tos novērstu. Raksturojumā norādīts, ka viņa arī pilda Latvijas PSR Mākslinieku savienības partijas pirmorganizācijas sekretāres pienākumus un apbalvota ar LPSR Augstākās Padomes Goda rakstu.¹ 1946. gada 14. septembrī F. Rokpelnis rakstījis vēstuli LKP CK ar lūgumu apstiprināt A. Kapmani par Tēlotājas nodaļas vadītāju.² Neiedziļinoties A. Kapmanes darbībā Mākslinieku savienībā un Mākslas lietu pārvaldē, tomēr gribu pievērst uzmanību faktam, ka 1946. gada 10. oktobrī viņa saņēma LKP Rīgas pilsētas Kirova rajona partijas pirmorganizācijas biroja partijas sodu par to, ka nebija pietiekami kontrolējusi Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja, kā arī Valsts Vakareiropas mākslas muzeja darbību, nebija risinājusi kadru jautājumus un pieļāvusi ideoloģiski vājas izstādes izveidošanu par godu uzvaras gadadienai pār fašistisko Vāciju.³ 1947. gadā A. Kapmane pazemināta par vecāko inspektori Mākslas pārvaldes Tēlotājas mākslas nodaļā.

A. Kapmane veica Tukuma muzeja direktores pienākumus deviņus gadus – no 1953. līdz 1962. gadam. Faktiski viņas pārceļšana uz Tukumu bija sods par to, ka viņa, būdama Latvijas PSR Ministru padomes Mākslas pārvaldes vecākā inspektore, nebija nodrošinājusi augstākstāvošu institūciju rīkojumu izpildi Valsts Tukuma mākslas muzejā.

Tukuma muzejs piecdesmito gadu sākumā – vēsturiskais un muzejiskais konteksts

Trīsdesmitajos gados muzeju praksē liela nozīme bija ierādīta tā sauktajiem specfondiem. 1938. gada 25. decembrī parādījās PSRS Tautas komisāru padomes pilnvarotā kara noslēpumu lietās presē un *GLAVLIT* (Galvenā literatūras un izdevniecību pārvalde) priekšnieka slepenā pavēle Nr. 9 “Par specfonda organizāciju muzejos”. Šā dokumenta preambulā bija paskaidrots, ka tas izstrādāts, lai noteiktu kārtību, kādā veicama īpaši vēsturiski, mākslinieciski, zinātniski vai citādi vērtīgu eksponēto vai neeksponēto materiālu uzskaitē, glabāšana un izmantošana, kā arī

¹ LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 5. lp.

² LVA, 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta, 6 lp.

³ LVA, 102. fonds, 2. apraksts, 70. lieta, 41. lp.

kaitīgo materiālu un makulatūras izņemšana.¹ Šis lēmums tika izmantots arī muzeju krājumu izvērtēšanas pamatojumam Padomju Latvijā. 1946. gada septembrī tika izdots KFPSR Kultūrizglītības iestāžu komitejas rīkojums par krājumu pārbaudi.² 1947. gadā izstrādāta "Fondu uzskaites instrukcija", kas bija pamatā vienotas sistēmas ieviešanai visu tipu un profilu muzejos, un arī "Nolikums par pamatfonda sastāvu". Turpmāko gadu laikā vairākkārt notika muzeju krājumu izvērtēšana. Piemēram, 1950. gada novembrī izdots rīkojums "Par tautas ienaidnieku materiālu izņemšanu no muzeju fondiem", saskaņā ar kuru bija jāiznīcina visi attēli, kur kongresu vai konferenču delegātu vidū bija redzamas dokumentētas personas, kas ieskaitītas tautas ienaidnieku kategorijā.³ Kā norāda krievu muzeoloģe T. Jurjeva, līdz ar šo rīkojumu arī muzeju nozarē tika ieviests termins 'valsts noslēpums', kas pamatots ar nepieciešamību to sargāt no "ieکشējiem un ārējiem ienaidniekiem". Viņa uzsver, ka uz šo hipertrofēto valsts noslēpuma pārspilējumu balstās visa totalitārā kultūras sistēma.⁴

Mākslas muzeju jomā bija formulēts uzdevums veidot tādas ekspozīcijas, kas atklāj krievu un padomju reālistiskās mākslas principus un sociālistiskā reālisma priekšrocības. Lai to nodrošinātu, tika centralizēti veikti idejiski pareizu mākslas darbu iepirkumi muzejiem, piemēram, no PSRS Mākslinieku savienības organizētajām tematiskajām izstādēm, bet vienlaikus daudzus mākslas darbus izņēma no krājumiem.⁵

Tukums muzejs, kas dibināts 1935. gada 30. decembrī kā Tukuma pilsētas mākslas muzejs, plašākā sabiedrībā ir pazīstams ar izcilu Latvijas mākslas kolekciju, kas radīta ar mērķi "krāt un glabāt mūsu tautas mākslas vērtības, darīt mākslas darbus pieietamus provinces iedzīvotājiem un tādā veidā tuvināt mākslu tautai, un veicināt gara un daiļuma kultūru".⁶ Šādā redakcijā muzeja virsuzdevumu, ko mūsdienās varētu dēvēt par misiju, L. Āriņa obligātā karadienesta laikā 1936. gada pārskatā ierakstīja gleznotājs un pilsētas valdes loceklis K. Neilis. Par šo nostādni jau vairākus gadus pirms tās pierakstīšanas bija diskutēts Tukuma mākslinieku vidū, un L. Āriņam šajā diskusijā bija noteicošais vārds. Šādā veidā formulēta muzeja loma tika mērķtiecīgi realizēta, neraugoties uz okupācijas varu centieniem to mainīt. Pēckara gados, sargājot muzeja mākslas kolekciju no iznīcināšanas, L. Āriņš

¹ Юрьева, Т. *Музей в мировой культуре*. Москва: Русское слово, 2003. с. 391. с.

² Златоустова, В. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985). Сборник: *Музей и власть*. Москва: НИИ Культуры, 1991. 238 стр.

³ Юрьева, Т. *Музей в мировой культуре*. Москва: Русское слово, 2003. с. 392.

⁴ Тургат.

⁵ Златоустова, В. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985). Сборник: *Музей и власть*. Москва: НИИ Культуры, 1991. с. 257.

⁶ LVVA, 467. fonds, 3. apraksts, 327. lieta, 38. lp.

piesaistīja partijas un padomju iestāžu uzmanību. Jautājums par Valsts Tukuma mākslas muzeja darbību piecdesmito gadu sākumā skatīts Latvijas Komunistiskās partijas Tukuma rajona komitejas birojā.¹ Tā kā Valsts Tukuma mākslas muzejam tolaik vēl bija Vissavienības muzeja statuss, Āriņa jautājums nonāca ne tikai tiešās priekšniecības – Latvijas PSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvaldes –, bet arī PSRS Ministru padomes Mākslas lietu komitejas redzeslokā.

No 1952. līdz 1953. gadam vairākas īpaši izveidotas komisijas vērtēja Valsts Tukuma mākslas muzeja darbību, tostarp tā krājumu. 1952. gada 28. augustā Valsts Tukuma mākslas muzeja darbību rūpīgi izvērtēja Mākslas lietu pārvaldes nozīmēta komisija Valsts Tēlotājas mākslas muzeja direktora vietnieka Meiera Fūrmaņa vadībā. 1952. gada 30. augustā sastādītajā aktā konstatēts, ka muzeja krājums lielākoties sastāv no formālistu un emigrantu darbiem un par eksponēšanai derīgiem uzskatāmas tikai 10 līdz 15 latviešu mākslinieku un 20 līdz 25 padomju mākslinieku gleznas, pārējās atzītas par mākslinieciski mazvērtīgām. No 20 skulptūrām par eksponējamām atzītas 3 līdz 5, no 147 grafikām – 30 līdz 50 darbi. Komisija uzdeva nekavējoties izveidot muzeja krājumu un iznīcināt tādas baltgvardu gleznas kā A. Cepures “Tautas dziesma” un J. Kazaka “Kompozīcija”, kā arī izolēt formālistu un emigrantu darbus.²

Tā kā Valsts Tukuma muzejs tolaik vēl bija Vissavienības nozīmes muzejs, 1952. gada 12. septembrī Mākslas lietu kolēģija pieņēma lēmumu lūgt PSRS Mākslas lietu komitejai uzdot Valsts Tukuma mākslas muzejam turpmāk “atspoguļot latviešu tēlotājas mākslas attīstību ciešā saistībā ar lielās krievu reālistiskās mākslas norisēm”. L. Āriņam izteica rājienu par PSRS Mākslas lietu komitejas instrukcijas nepildīšanu un bezdarbību kolekcijas attīrīšanā no formālistu darbiem, bet LPSR Mākslas lietu pārvaldes vecākajai inspektorei A. Kapmanei aizrādījumu par nepietiekami veiktu kontroli un palīdzības nesniegšanu Valsts Tukuma mākslas muzejam.³ Kolēģija uzdeva A. Kapmanei steidzami novērst atklātos trūkumus.

L. Āriņš ekspozīciju nedaudz pārveidoja, tomēr lēmumu neizpildīja. 1952. gada 24. decembrī muzejā ieradās *GLAVĻIT* priekšnieks un konstatēja, ka iepriekšminētās komisijas lēmumi nav izpildīti: J. Kazaka un A. Cepures darbi joprojām atrodas muzeja krājumā.⁴ L. Āriņš nebija ņēmis nopietni komisijas lēmumu iznīcināt

¹ L. Āriņa ziņojuma teksts, nolasīts LK(b)P Tukuma rajona komitejas biroja sēdē, 15.03.1952. TMNM MZA 55–5.

² Akts par Valsts Tukuma mākslas muzeja pārbaudi. 1952. gada 30. augusts. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

³ Mākslas lietu pārvaldes kolēģijas lēmums. 1952. gada 12. septembris. Noraksts. TMNM MZA 56–7.

⁴ *GLAVĻIT* pārbaudes akts. 1953. gada 24. decembris. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

vērtīgus mākslas darbus. 25. decembrī viņš bija uzdrošinājies rakstīt iesniegumu LPSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvaldes priekšniekam V. Kalpiņam ar lūgumu nozīmēt ekspertu komisiju, kas izlemtu, vai abas minētās gleznas ir iznīcināmas vai nododamas MVD arhīvā glabāšanai.¹

1953. gada 7. janvārī muzejā ieradās nākamā komisija Valsts tēlotājas mākslas muzeja direktora Konstantīna Andrejeva vadībā un veica rūpīgu krājuma pārāudi.² Šī komisija visu krājumu sadalīja sešās kategorijās, norādot, ka 81 darbs ir eksponējams, 156 priekšmeti ar zinātnisku vērtību glabājami krātuvēs kā palīgmateriāli, 14 priekšmeti nododami Valsts Tēlotājas mākslas muzejam Rīgā, 72 priekšmeti nodomi specfondam un glabājami sevišķā uzraudzībā, 35 priekšmeti jāiznīcina kā pilnīgi nevērtīgi, 13 mākslinieciski nevērtīgi priekšmeti nododami Valsts Vēstures muzejam.³ Autorei nezināmu apstākļu dēļ komisija nenoformēja pārbaudes aktu. 1953. gada aprīļa sākumā nepieciešamie dokumenti joprojām nebija sagatavoti. Tieši ar šo apstākli Āriņš pamatoja faktu, ka muzejam nepiemērotie darbi joprojām atradās krātuvēs.⁴

Pārkāpums bija pārāk nopietns, tādēļ 1953. gada 9. maijā Mākslas lietu pārvaldē L. Āriņam “diezgan strupi” pateica, ka jāmeklē cits darbs, bet atļāva uzrakstīt atlūgumu.⁵ Saskaņā ar LPSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvaldes 1953. gada 11. maija pavēli, izveidota komisija E. Ozoliņa vadībā, lai pārbaudītu muzeja inventāru sakarā ar direktora maiņu.⁶ 14. maijā pa pastu pienāca pavēle L. Āriņam nodot visas lietas Tēlotājas mākslas nodaļas inspektorei A. Kapmanei.⁷

Augustes Kapmanes nostāja mākslas kolekcijas izvērtēšanā

Muzeja direktoru maiņa tik mazā pilsētiņā kā Tukums nevarēja palikt nepamanīta. Jau otrajā Kapmanes darba nedēļā muzejā ieradās vietējā laikraksta korespondente, lai viņu izjautātu. Pēc vizītes muzejā tapis raksts, kurā izklāstītas

¹ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktora vēstule nr. 183, 25.12.1952. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

² Runkovska, I. Lappuses no Leonīda Āriņa dienasgrāmatas. Rakstu krāj.: *Tukuma novada kultūrvēsture*. Sast. A. Ozola. 7. sējums. Tukuma muzejs, Tukums, 2005. 113.–126. lpp.

³ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores A. Kapmanes vēstule LPSR Kultūras ministrijas Mākslas lietu galvenās pārvaldes priekšniekam F. Rokpelnim. 20.09.1954. TMNM MZA 58–5.

⁴ Muzeja darbības pārskats par 1953. gada pirmo ceturksni. TMNM MZA 57–6.

⁵ Ieraksts L. Āriņa dienasgrāmatā. 1953. gada 9. maijā. Citēts: Cēbere, G. *Leonīds Āriņš. Glezniecība, zīmējumi, dienasgrāmatas*. Rīga: Neputns, 2007. 46. lpp.

⁶ TZVA 143. fonds, 1. apraksts, 6. lieta.

⁷ Ieraksts L. Āriņa dienasgrāmatā 1953. gada 14. maijā. Citēts: Cēbere, G. *Leonīds Āriņš. Glezniecība, zīmējumi, dienasgrāmatas*. Rīga: Neputns, 2007. 47. lpp.

A. Kapmanes ieceres: veikt kosmētisko remontu četrās ekspozīcijas telpās, iekārtot ēkas trešo stāvu, veikt ekspozīciju tālāku piemērošanu padomju laikmeta prasībām gan tematiskā, gan kvalitatīvā ziņā. Viņai bija doma sarīkot V. Purviša jubilejas izstādi un arī teātra kostīmu un metu izstādi.¹

Direktores pirmais darbs bija jaunas ekspozīcijas izveide, ko viņa arī pirmā darba mēneša laikā veica. Šķiet, ka ekspozīcijas pārveidošanas plāns bija realizēts nekavējoties, jo, kad muzejā ieradās kārtējā pārbaudes komisija Latvijas PSR Mākslinieku savienības atbildīgā sekretāra Herberta Likuma vadībā, jau bija izveidota krievu un padomju mākslas ekspozīcija. Tukuma muzeja Mākslas nodaļas pieņemšanas aktu grāmatā atrodami dokumenti atspoguļo 1953. gada pārbaudes norisi un rezultātus.

Komisija bija izveidota saskaņā ar kultūras ministra 1953. gada 28. maija pavēli nr. 30, pamatojoties uz PSRS Ministru padomes Mākslas lietu komitejas priekšnieka 1953. gada 17. februāra pavēli nr. 184 par īpašas komisijas izveidošanu fondu (tagad – krājuma) pārbaudi Valsts Latviešu un krievu mākslas, kā arī Valsts Tukuma mākslas muzejā. Komisijas priekšsēdētāja H. Likuma vadībā darbojās: PSRS Mākslas akadēmijas Tēlotājas mākslas vēstures un teorijas zinātniski pētnieciskā institūta vecākais zinātniskais līdzstrādnieks A. Paramonovs, LPSR Mākslas akadēmijas rektors, Nopelniem bagātais mākslas darbinieks O. Skulme, Padomju Latvijas mākslinieku savienības priekšsēdētājs, Nopelniem bagātais mākslas darbinieks A. Lapiņš, Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja direktors U. Prēdelis, Nopelniem bagātais mākslas darbinieks A. Eglītis un Galvenās Mākslas lietu pārvaldes Tēlotājas mākslas un muzikālo iestāžu pārvaldes priekšnieka vietas izpildītājs E. Ozoliņš.² Pārbaudē piedalījās jaunieceltā Valsts Tukuma mākslas muzeja direktore Auguste Kapmane.³

Komisija 1953. gada 1. jūnijā sastādītajā aktā atzīmēja, ka padomju mākslas nodaļa muzejā nav nodrošināta ar vērtīgiem mākslas darbiem, ka muzeja krājums piesārņots ar formālistu un profesionāli mazvērtīgiem darbiem. Komisija secināja, ka tikai 6 mākslas darbi (2 gleznas un 4 grafikas) no visiem Valsts Tukuma muzeja ekspozīcijā esošajiem darbiem ir rādāmi apmeklētājiem. Tā norādīja, ka eksponējami būtu vēl 2 darbi (1 glezna un 1 grafika), kas novietoti krātuvē. Komisija nolēma, ka 36 darbiem piemīt zinātniska vērtība un tie ir saglabājami, bet 29 mākslas darbiem

¹ Malva, B. Tukuma mākslas muzejā. Laikr. "Tukuma ziņotājs". 06.06.1953.

² Latvijas PSR kultūras ministra rīkojums nr. 30. Kopija. 28.05.1953. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

³ H. Likuma vadītās komisijas veiktās pārbaudes akts, 01.07.1953. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

nepiemīt nekādas mākslinieciskas vai zinātniskas vērtības un tie aprakstāmi un iznīcināmi.¹ Iznīcināšanai paredzēto darbu vidū bija 5 gleznas, to vidū – F. Varslavāna, J. Kazaka, un K. Melbārзда darbi, bet iznīcināmo grafiku sarakstā atrodami gan O. Ābelītes, gan A. Artuma, A. Eglīša un P. Upīša darbi. Starp citu, no skulptūrām iznīcināšanai bija paredzēts A. Gailīša darinātais A. Kirhenšteina portrets.²

Būtiska bija komisijas piebilde akta noslēgumā: “Pārbaudot muzeja darbu uz vietas, jāsecina, ka tik mazā pilsētā kā Tukums muzejam nav tālākas izaugsmes perspektīvas, tādēļ komisija uzskata par lietderīgu pārvietot muzeju uz kādu lielāku pilsētu, piemēram, Daugavpili, un nodrošināt to ar krievu un padomju mākslas darbiem.”³

Atskaitē par 1953. gadu A. Kapmane ir rakstījusi, ka muzeja krājumu vērtējušas divas komisijas, katra sniedzot atšķirīgus ieteikumus tālākai darbībai. Abu minēto komisiju sastādītie akti nosūtīti PSRS Ministru Padomes Mākslas lietu komitejai, bet līdz pat 1953. gada beigām nebija saņemti nekādi tālāki norādījumi. Atskaitē par 1953. gadu muzeja direktore norādījusi, ka minēto apstākļu dēļ muzeja ekspozīciju darbs nav bijis iespējams un bez nopietna krājuma papildinājuma nevar realizēt ekspertu komisijas sastādīto ekspozīcijas plānu par pirmspadomju un padomju mākslas attīstību.⁴

Atskaitē par 1953. gadu A. Kapmane norādījusi arī, ka muzejam būtu vieglāk strādāt, ja tiktu paņemti projām komisijas par nederīgiem atzītie eksponāti un atbrīvotas telpas pirmajā stāvā, kur atradās krājums. Jaunieceltā direktore uzskatīja, ka nav vērts pastāvīgi izstādīt muzeja kolekciju. Viņa nepieņēma un neatbalstīja L. Āriņa izvēlētos kritērijus krājuma papildināšanā un uzskatīja, ka kolekcija nav mērķtiecīgi veidota, ka ar tās palīdzību nevar atspoguļot latviešu mākslas attīstību lielās krievu reālistiskās mākslas norišu kontekstā, tomēr viņa atzina, ka daļa kolekcijā esošo darbu ir gana labi, lai tos eksponētu, piemēram, Rīgas muzejos.⁵

1954. gada darba plānā direktore paredzēja krājuma reorganizāciju un pārvietošanu, kā arī komisiju lēmumu izpildi – neprofila priekšmetu nodošanu pēc pieredības.⁶ Krājums tika izvietots divās aizzīmogatās telpās, bet nekur prom netika

¹ Pielikums H. Likuma vadītās komisijas sastādītajam aktam. 01.07.1953. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

² Turpat.

³ Turpat.

⁴ Valsts Tukuma mākslas muzeja atskaite par darbu 1953. gadā. Sastādījusi A. Kapmane. TMNM MZA 57–8.

⁵ Valsts Tukuma mākslas muzeja atskaite par darbu 1953. gadā. Sastādījusi A. Kapmane. TMNM MZA 57–4.

⁶ Valsts Tukuma mākslas muzeja plāns 1954. gadam. Sastādījusi A. Kapmane. TMNM MZA 56–16.

nodots.¹ Direktore sastādīja arī topogrāfiju. Muzeja mākslas arhīvā joprojām glabājas arī A. Kapmanes rokraksti un uz rakstāmmašīnas pārrakstīti muzeja priekšmetu saraksti.

Augustes Kapmanes nostāja krājuma papildināšanā

Krājuma darbā A. Kapmane zināmā mērā turpināja L. Āriņa iesākto un darīja visu, lai krājums papildinātos ar ievērojamu Latvijas mākslas klasiķu darbiem, bet tomēr arī centās papildināt kolekciju ar krievu mākslas darbiem. 1953. gada vasarā A. Kapmane no Valsts Latviešu un krievu muzeja saņēma 10 mākslas darbus, par kuriem iesniegumu bija rakstījis L. Āriņš. Saņemto darbu vidū bija arī A. Zviedra “Ziema” un U. Skulmes “Ostā”.²

1954. gada 4. martā Valsts Tukuma mākslas muzejs ar Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja starpniecību saņēma vairākus mākslas darbus no Kultūras ministrijas centralizētā fonda, arī A. Artuma gleznu “Kokmateriālu sagatavošana” un A. Bromulta “Laivas jūrmalā”, kā arī dažas skulptūras.³ Saskaņā ar LPSR kultūras ministra V. Kalpiņa pavēli nr. 1055, kas izdota 1955. gada 14. novembrī, Valsts Tukuma mākslas muzejam piešķirti 12 mākslas darbi no Rīgas izpildkomitejas Finanšu nodaļas, kuru autori ir V. Vimba, J. Tilbergs, J. Pladers, J. Valters, K. Melbārzdis, Z. Tālberga, R. Zariņš, J. Kalniņš, J. Feders. Nodrošināšanas–pieņemšanas akts sastādīts Valsts Latviešu un krievu muzejā, un to apstiprinājis muzeja direktors U. Prēdelis.⁴

1956. gada 15. janvārī A. Kapmane rakstījusi vēstuli LPSR kultūras ministram J. Ostrovskim, norādot, ka iepriekšējā gadā Tukuma mākslas muzejs saņēmis pirmsrevolūcijas un padomju mākslinieku darbus izstādīšanai padomju mākslas ekspozīcijā, tā lielā mērā atspoguļojot tēlotājas mākslas vēsturisko attīstību, bet muzejā trūkst jauno latviešu padomju autoru darbu. Vēstulē direktore uzsvērusi, ka iepriekšējos gados no PSRS Ministru padomes Mākslas lietu komitejas un LPSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvaldes saņemtie darbi jau zaudējuši māksliniecisko līmeni un neder ekspozīcijai. A. Kapmane pamatoja lūgumu depozitēt darbus nodot muzejam pavisam ar nepieciešamību pastiprināt tieši padomju

¹ Akts, kurā uzskaitīti krātuvē novietotie krājuma darbi. 17.08.1954. TMNM MZA 58–9.

² Valsts Tukuma mākslas muzeja direktora L. Āriņa vēstule nr. 29, 12.02.1953. TMNM MZA 57–6.

³ Akts par priekšmetu pieņemšanu krājumā nr. 23 DU, 04.03.1954. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

⁴ Pavēle nr. 1055, 14.11.1953. un darbu saraksts. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

mākslas kolekciju, jo muzejam ir jāapkalpo ne tikai pilsētas iedzīvotāji, bet arī apkārtnes kolhoznieki un sovhoznieki.¹

Rezultātā 1956. gada 25. janvārī muzeja krājums papildināts ar 45 mākslas darbiem: no Kultūras ministrijas centralizētā fonda – O. Pladera un V. Tiščenko gleznas, četras skulptūras, to vidū M. Langes darinātais V. I. Ļeņina krūšutēls, kā arī divi M. Klēbahas gatavoti paklāji, bet no Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja – 27 vecmeistaru: J. Rozentāla, V. Purvīša, J. Valtera, A. Baumaņa un citu autoru gleznas un trīs skulptūras, to vidū K. Zemdegas veidotā Raiņa pieminekļa mets.

Šajā reizē Tukuma mākslas muzejs saņēma L. Āriņa veidotās kolekcijas mākslinieciskajam līmenim atbilstošus darbus. Līdz ar J. Rozentāla gleznu “Monte Pinčio” muzejā nonāca arī A. Gruzdiņa “Dziedātājas Karoselli portrets” un J. Baumaņa “Bulla galva”², darbi, kas pusgadsimtu vēlāk iekļauti atjaunotās Durbes pils vēsturiskā interjera ekspozīcijā. 1956. gada 2. februārī kultūras ministrs U. Prēdelis vīzējis Kapmanes lūgumu, 20. februārī sastādīts akts par minēto mākslas darbu nodošanu muzejam, bet 23. februārī notikusi reģistrācija krājumā.³ 1956. gada beigās muzeja krājumā uzskaitīti jau 425 darbi.⁴

Līdzīga vēstule LPSR kultūras ministram V. Kalpiņam rakstīta arī 1959. gada 12. decembrī, lūdzot papildināt Tukuma mākslas muzeja “ekspozītu fondus” no jauniem iepirkumiem. Atbildot uz lūgumu, 1960. gada 28. decembrī kultūras ministrs V. Kalpiņš izdevis pavēli par ministrijas iepirkto mākslinieku darbu nodošanu Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja bilancē.⁵ Muzejs ieguva 5 tukumnieku – A. Artuma, L. Āriņa, E. Meļķa, A. Lapiņa un H. Siliņa – gleznas. 1960. gada 17. decembrī⁶ A. Kapmane nosūtīja ministrijai apliecinājumu, ka tās iepirktos darbus saņēmusi, bet 1961. gada 7. maijā apliecināja, ka tie iekļauti bilancē.⁷

¹ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores A. Kapmanes vēstule nr. 05–15, 25.01.1956. TMNM MZA 60–1.

² Pielikums Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores A. Kapmanes vēstulei nr. 05–15, 25.01.1956. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

³ Akts par priekšmetu pieņemšanu krājumā nr. 2–V DU, 20.02.1956. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

⁴ Valsts Tukuma mākslas muzeja statistikas atskaite par 1956. gadu. TMNM MZA 60–3.

⁵ LPSR kultūras ministra pavēle nr. 777, 28.12.1960. Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas akti par pieņemšanu krājumā. 1939.–1970. Glabājas Tukuma muzejā.

⁶ Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzeja garantijas raksts, 17.12.1960.

⁷ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores A. Kapmanes parakstīta vēstule nr. 207, 07.05.1961.

Valsts Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja direktore A. Kapmane atskaitē par 1960. gadu minējusi, ka mākslas nodaļā uzskaitē ir pavisam 430 priekšmeti ar muzejisku vērtību: 214 gleznas, 157 grafikas, 30 skulptūras un 29 lietišķās mākslas priekšmeti.¹ Viņa arī norādījusi, ka 4 gleznas deponētas Valsts Latviešu un krievu mākslas muzejā, bet 1 skulptūra – Maskavas Izstāžu un panorāmu direkcijā. Ekspozīcijai periodiski atvēlētas 6 telpas 174 kvadrātmetru platībā. Tematiski ekspozīcija sadalīta divās daļās: pirmsrevolūcijas un padomju māksla.²

Izstāžu darbība kā galvenā muzeja darbības forma

A. Kapmane radikāli mainīja Valsts Tukuma mākslas muzeja darbības virzienu, atsakoties no mākslas ekspozīcijas un uzsvāru liekot uz izstāžu organizēšanu. Pēdējā muzeja krājuma izstāde muzejā notika L. Āriņa laikā – no 1953. gada 22. marta līdz 31. maijam.³ Turpmākajos gados A. Kapmane organizēja aktīvu izstāžu darbību, tomēr arī viņa laiku pa laikam eksponēja krājuma darbus, nebaidoties izstādīt arī emigrantu, tajā skaitā K. Neiļa, gleznas.

Kā jau minēts, komisija bija ierosinājusi izņemt no ekspozīcijas 22 darbus, līdz ar to nebija iespējams no muzeja krājuma izveidot laikmeta un funkcionāru prasībām atbilstošu ekspozīciju. Sagaidot LOSR 36. gadadienu, 1953. gada rudenī muzejā atklāja pat divas izstādes: V. Purviša gleznu un Rīgas Lietišķās mākslas Tekstilnodaļas diplomandu izstādi.⁴ Direktore A. Kapmane atzīmējusi pārskatā par darbu 1953. gadā, ka Purviša izstādē bijuši eksponēti 20 darbi, no kuriem 15 deponēti no Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja. Lietišķās mākslas izstādē bija iespējams parādīt tikai tekstildarbus, jo muzejā trūka vitrīnu citu priekšmetu eksponēšanai. Direktore konstatēja, ka divu dažādu izstāžu vienlaicīga eksponēšana palielinājusi apmeklētāju skaitu, kas tolaik bija vissvarīgākais muzeja darba vērtēšanas kritērijs.⁵

Tā kā no muzejiem tika prasīts veikt masu audzināšanas darbu, jau L. Āriņš 1953. gada plānā bija iecerējis vismaz 6 lekcijas par tādiem māksliniekiem kā V. Purvītis, J. Feders, J. Rozentāls, V. Surikovs, arī latviešu mākslas vēsturisko attīstību plānojot, bijis paredzēts, ka muzejā ieradīsies 4 vieslektori: T. Repšis, A. Lapiņš,

¹ TZVA, 143. fonds, 1. apraksts, 12. lieta.

² A. Kapmanes sagatavota informācija uzziņu krājumam "PSRS muzeji". TMNM MZA 85–1.

³ Valsts Tukuma mākslas muzeja atskaite par darbu 1953. gadā. Sastādījusi A. Kapmane. TMNM MZA 57–4.

⁴ Malva, B. Tukuma mākslas muzejā. Laikr. "Tukuma Ziņotājs". 31.10.1953.

⁵ Valsts Tukuma mākslas muzeja atskaite par darbu 1953. gadā. Sastādījusi A. Kapmane. TMNM MZA 57–4.

A. Eglītis un M. Ivanovs. Katru ceturksni bija iecerētas arī 2 līdz 3 pārrunas izstādēs.¹ L. Āriņam neizdevās noorganizēt masu darbu vajadzīgā līmenī gan galvaspilsētas lektoru aizņemtības dēļ, gan arī tādēļ, daudzās pārbaudes un prasība mainīt ekspozīcijas prasīja daudz laika un spēka. Viņš pats vēlāk atzina, ka tāds masu darbs viņam nepatika.

Sabiedriskajā darbā A. Kapmane bija daudz aktīvāka nekā L. Āriņš un nepazina šķēršļus. Viņa devās uz komjauniešu un partijas sapulcēm darbavietās, izsūtīja ielūgumus uz izstāžu atklāšanām sabiedriskajām un partijas organizācijām, kā arī vēstules skolu direktoriem ar aicinājumu organizēt skolēnu grupu apmeklējumus. Viņa arī izgatavoja uz izlīmēja afišas, izstrādāja ekskursiju tekstus izstādēm un sistemātiski sniedza konsultācijas individuālajiem apmeklētājiem. 1953. gadā viņa noorganizēja arī L. Āriņa iecerētās pārrunas par mākslu. Kā atzinusi pati A. Kapmane, muzeja apmeklētāju vidū vairākums bija pilsētnieki; laucinieki par muzeju interesējās visai maz.²

1954. gadā bija iecerēta Latviešu pirmsrevolūcijas mākslas izstāde, jauno mākslinieku, padomju mākslas, lietišķās mākslas un teatrāli-dekoratīvās mākslas izstādes, kā arī padomju Latvijas grafikas izstāde.³ A. Kapmane bija aktīvāka arī tajā, ko mūsdienās dēvētu par sabiedrisko attiecību darbu. Viņa nostiprināja sadarbību ar rajona laikrakstu un regulāri informēja par muzeja iecerēm tā lasītājus.⁴

Izstāžu darbā un apmeklētāju piesaistē A. Kapmanei neapšaubāmi bija vieglāk nekā L. Āriņam, jo viņa bija partijas biedre ar tik ilgu stāžu, kā nevienam citam Tukuma rajonā. Viņai bija ne tikai Ļeņingradā iegūta mākslas izglītība, bet arī Ermitāžā iegūta darba un politiskā pieredze. Turklāt strādājot LPSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvaldē un pildot partijas sekretāres ienākumus LPSR Mākslinieku savienībā, viņa bija ieguvusi autoritāti, pazina māksliniekus, pārzināja muzeju krājumus un padomju izstāžu organizēšanas sistēmu un iespējas, kā arī ļoti labi orientējās “varas gaitēnos”.

Spriežot pēc autorei pieejamajiem dokumentiem, A. Kapmanei patiesi patika muzeju darbs, un viņa to darīja no sirds. Ar savu partijas biedres autoritāti viņa vārda tiešā nozīmē piespieda skolas apmeklēt muzeju. 1953. gadā sarīkotā teātra

¹ Valsts Tukuma mākslas muzeja darba plāns 1953. gadam. Parakstījis L. Āriņš. TMNM MZA 57-5.

² Valsts Tukuma mākslas muzeja atskaite par darbu 1953. gadā. Sastādījusi A. Kapmane. TMNM MZA 57-4.

³ Valsts Tukuma mākslas muzeja atskaite par darbu 1953. gadā. Sastādījusi A. Kapmane. TMNM MZA 57-4.

⁴ Kapmane, A. Jaunas izstādes Tukuma mākslas muzejā. Laikr. “Tukuma Ziņotājs”. 21.11.1953.

dekorāciju un kostīmu metu izstāde bija labi apmeklēta; īpašu interesi izrādīja dramatisko pulciņu vadītāji un dalībnieki. Ieraksti muzeja apmeklētāju atsauksmju grāmatā liecina, ka padomju un partijas darbinieki beidzot apmeklēja muzeju. Direktores rosināti, viņi pat pauduši savas vēlmes atsauksmju grāmatā, piemēram, LĻKJS Tukuma rajona komitejas darbinieki vēlējušies redzēt gleznās attēlotu Latvijas lauku mehanizāciju.¹ Atsauksmju grāmatā, kur dominē ieraksti krievu valodā, parādījās arī atpūtas nama “Durbe” iemītnieku ieraksti.

A. Kapmane izmantoja savus sakarus un pazišanos, lai veidotu tiešām aktīvu mākslas izstāžu darbību Tukumā. 1954. gada 31. janvārī direktore vērsusies pie Latvijas PSR Mākslinieku savienības valdes ar lūgumu atbalstīt Valsts Tukuma mākslas muzeju izstāžu organizēšanā.² Līdzīgas vēstules nosūtītas arī PSRS Mākslinieku savienības Ceļojošo mākslas izstāžu direktoram.³

1954. gadā pieņemts PSKP CK un LKP CK 9. plēnuma lēmums “Par kultūras darba uzlabošanu laukos”, sakarā ar ko Kultūras ministrijas Galvenās mākslas lietu pārvaldes Mūzikas un tēlotājas mākslas pārvalde pieprasīja ziņojumus par lēmuma izpildes rezultātiem.⁴ Uz minēto pieprasījumu A. Kapmane atbildēja, ka muzejā notikušas 4 izstādes un iegādātas 234 krievu un latviešu pirmsrevolūcijas un padomju perioda darbu reprodukcijas, lai varētu sagatavot lekcijas par šādām tēmām: “Tēlotājas mākslas loma un nozīme”, “Darba tēmas atspoguļojums mākslā”. Otrā tēma nolasīta divos kolhozos – “Cerība” un “Zemes spēks”.⁵

Katru gadu A. Kapmane rakstījusi vēstules LPSR Mākslinieku savienībai ar lūgumu iekļaut Tukuma mākslas muzeju Mākslinieku savienības izstāžu maršruta plānā gan ar atsevišķu mākslinieku, gan kolektīvām izstādēm. “Tādas izstādes veicinātu lielāku interesi pret tēlotāju mākslu ne tikai pilsētā, bet arī lauku iedzīvotāju vidū, to pierādīja pēdējā latviešu un krievu mākslas muzeja deponētā izstāde, kas bija skatāma vienu mēnesi, no 1956. gada 8. marta.”⁶ Līdzīga vēstule nosūtīta kultūras ministram J. Ostrovskim un Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja direktoram U. Prēdelim – ar lūgumu deponēt lietišķās mākslas izstādi.⁷ A. Kapmane

¹ Valsts Tukuma mākslas muzeja atsauksmju grāmata. 1954.–1961. TMNM 32912.

² Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule nr. 30, 31.01.1954. TMNM MZA 58–2.

³ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule nr. 62, 19.04.1954. TMNM 58–3.

⁴ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule nr. 09-447-4564, 07.10.1954. TMNM MZA 58–4.

⁵ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule nr. 148/05, 12.10.1954. TMNM MZA 58–4.

⁶ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule nr. 14-47, 21.04.1956. TMNM MZA 60–2.

⁷ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule nr.14-40, 07.04.1956. TMNM MZA 60–1.

sadarbojusies arī ar PSRS Kultūras sakaru biedrību ar ārzemēm un saņēmusi fotogrāfiju izstādes gan no Čehoslovākijas, gan Ķīnas Tautas Republikas.¹

Aktīvā izstāžu darba rezultātā muzeja apmeklētāju skaits auga. Piemēram, 1952. gadā bija 3816², bet 1955. gadā muzeju apmeklējuši 3667 cilvēki³. 1956. gadā muzejā bijuši 5522 apmeklētāji⁴, bet 1957. gadā – 4927⁵.

Kāds krievvalodīgs apmeklētājs pamanījis, ka muzeja direktore, kas vadījusi ekskursiju Durbes atpūtas nama iemītniekiem, mīl savu darbu.⁶ Nereti apmeklētāji atsauksmju grāmatā izteikuši savu viedokli par mākslas darbu māksliniecisko līmeni. Atzinīgi vērtēti A. Filka, J. Federa, V. Purviša un J. Valtera darbi, uzteikti Tukuma keramiķu darinājumi, bet kritizēti galvenokārt pašdarbības mākslinieku darbi. Kāds apmeklētājs ierakstījis: “Brīnišķīgākais mākslas muzejs Latvijā. Vairāk turēties pie fondu ekspozīcijas.⁷ 1959. gada 8. septembrī muzeju apskatīja Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja darbinieku grupa, kas izteikusi savu atzinību par ekspozīciju, kurā skatāmi K. Neiļa, B. Bērziņa, R. Sutas, O. Skulmes, J. Liepiņa un citu darbi.⁸ Citiem apmeklētājiem minētajā izstādē patikuši P. Kalves un V. Purviša darbi⁹, vēl citiem – A. Gruzdiņa gleznotais “Dziedātājas Karoselli portrets”.

1958. gadā plānotas pavisam 10 izstādes, no tām 7 mākslas un 3 vēstures izstādes. Februārī un martā bija ielānots atjaunot pamatekspozīciju un līdztekus tai eksponēt vismaz divas izstādes vienlaicīgi. 23. februārī bija iecerēts atklāt padomju mākslinieku reprodukciju izstādi “Padomju Armija 40 gados” un divas vēsturiskas izstādes: “6. Tukuma latviešu strēlnieku pulka cīņu ceļš” un “Tukumnieki latviešu gvardes divīzijas rindās”. 8. martā vēlējās divu jaunu izstāžu atklāšanu: padomju mākslinieku darbu reprodukciju izstādi “Padomju sievietē mākslā” un vēstures izstādi “Tukuma rajona pirmrindnieces”. Vēl viena vēstures izstāde bija plānota oktobrī – “Tukuma novads 1905. gada revolūcijas periodā”.¹⁰

Zinot muzeja ēkas platību un telpu plānojumu, jāsecina, ka minētās izstādes bija neliela apjoma, uz planšetēm salīmētu kopiju izstādes. 1958. gada vasaras un rudens periodā bija iecerētas mākslas izstādes: aprīlī un maijā – jauno māksli-

¹ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule nr. 14-20, 01.04.1957. TMNM MZA 61-7

² Valsts Tukuma mākslas muzeja atskaite par 1953. gadu. MZA 56-3.

³ Valsts Tukuma mākslas muzeja statistikas atskaite par 1955. gadu. TMNM MZA 59-7.

⁴ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores statistikas atskaite par 1956. gadu. TMNM MZA 60-3.

⁵ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores statistikas atskaite par 1956. gadu. TMNM MZA 61-3.

⁶ Valsts Tukuma mākslas muzeja atsauksmju grāmata. 25.08.1956. TMNM 32912.

⁷ Valsts Tukuma mākslas muzeja atsauksmju grāmata. 1959. gada augusts. TMNM 32912.

⁸ Valsts Tukuma mākslas muzeja atsauksmju grāmata. 08.09.1959. TMNM 31912.

⁹ Valsts Tukuma mākslas muzeja atsauksmju grāmata. 13.09.1959. TMNM 32912.

¹⁰ Valsts Tukuma mākslas muzeja darba plāns 1958. gadam. TMNM MZA 62-3.

nieku izstāde, jūlijā – Tukuma mākslinieku izstāde, augustā un septembrī – lietišķās mākslas izstāde, bet novembrī un decembrī – Tukuma rajona mākslinieciskās pašdarbības un lietišķās mākslas darbu izstāde.¹ No 1957. gada 25. decembra līdz 1958. gada 31. martam apskatāmas A. Artuma un A. Junkera darbu izstādes, atjaunota latviešu pirmsrevolūcijas un padomju mākslas izstāde no krājuma, izveidota krievu pirmsrevolūcijas un padomju mākslas izstāde – arī no muzeja krājuma, notikusi pašdarbības un lietišķās mākslas izstāde, rumāņu grafiķa Aurēlija Žikidzes izstāde, Aleksandra Zviedra gleznu izstāde, kā arī ceļojošā Rīgas lietišķās mākslas skolas audzēkņu izstāde.²

Pēc kārtējā remonta 1958. gada jūlijā atvērta mākslas muzeja jaunā ekspozīcija, kurā bija izstādītas 73 gleznas un 12 skulptūras. Kā lasāms laikrakstā “Tukuma Ziņotājs”, līdzās “priekšpadomju klasiķiem” – Purvītim, Rozentālam – bija skatāmi arī Tones, Pūpola, Kalves un citu autoru darbi. Goda vieta ierādīta tukumniekam A. Artumam un K. Miesniekam. Bija radīta iespēja iepazīties arī ar trīs “emigranta Neiļa” darbiem.³

Šķiet, ka A. Kapmanei sakarā ar šo eksponēšanu tomēr tika dots kāds aizrādījums, jo gada atskaitē viņa minējusi, ka telpu trūkuma dēļ pastāvīgā ekspozīcija bijusi jānoņem, lai atbrīvotu vietu īstermiņa mākslas izstādēm. Tā rezultātā ekspozīcija bijusi apskatāma īsu laika sprīdi. Kā minējusi direktore, šā apstākļa dēļ muzejam grūti izpildīt PSRS kultūras ministra 1957. gada 25. novembra pavēli par plašu mākslas propagandēšanu. Tomēr, neraugoties uz minētajiem ierobežojumiem, noorganizēta 101 ekskursija. Īpašu interesi izpelnījusies Komjaunatnes 40. gadadienai veltītā Rīgas lietišķās mākslas vidusskolas audzēkņu izstāde, kuras ietvaros notikusi tikšanās ar skolas audzēkņiem un pedagogiem, kā arī māksliniecisko tērpu demonstrācija.⁴

1958. gada 30. septembrī muzeja direktore informējusi Kultūras ministrijas kolēģijas referentu, ka muzejs pildījis 1958. gada 31. janvāra Kultūras ministrijas pavēli nr. 54 par jaunatnes estētisko audzināšanu, aicinot skolu direktorus un Tautas izglītības nodaļu organizēt skolēnu ekskursijas uz mākslas izstādēm. Pavisam noorganizētas 38 ekskursijas 1400 bērniem. Direktore norādījusi, ka būtu varēts noorganizēt vairāk ekskursiju, bet aprīlī un maijā muzejs bijis slēgts sakarā ar telpu remontu, turklāt skolu vadītāji nav bijuši ieinteresēti muzeja apmeklējumos.⁵ 1958. gadā muzeju apskatījuši 5412 apmeklētāji.⁶

¹ Valsts Tukuma mākslas muzeja darba plāns 1958. gadam. TMNM MZA 62–3.

² Atskaite par Valsts Tukuma mākslas muzeja darbu 1958. gadā. TMNM MZA 62–6.

³ Gaujmala, I. Mākslas muzejs atsācis darbu. Laikr. “Tukuma Ziņotājs”, 10.07.1958.

⁴ Atskaite par Valsts Tukuma mākslas muzeja darbu 1958. gadā. TMNM MZA 62–6.

⁵ Valsts Tukuma mākslas muzeja direktores vēstule KM kolēģijas referentam. Krievu val. 30.09.1958. TMNM MZA 62–4.

⁶ Valsts Tukuma mākslas muzeja statistikas atskaite par 1958. gadu. TMNM MZA 62–5.

1959. gadā muzejā pavisam bija apskatāmas 7 izstādes, neskaitot ekspozīciju, bija iekārtotas divas lietišķās mākslas izstādes, kārtējā tukumnieku izstāde “Tukums tēlotājā mākslā”, rumāņu grafikas un akvareļu izstāde, kas notika Rumānijas dekādes ietvaros, kā arī A. Bromulta personālizstāde.¹

Varētu teikt, ka vismaz kopš 1958. gada, kad muzejam uzdots izveidot novadpētniecības nodaļu, Tukuma mākslas muzejs specializējās tikai latviešu tēlotājā mākslā. Krievu tēlotāja māksla vairs nebija aktuāla.² Autores rīcībā nav informācijas par to, kā konkrēti notika specializācijas maiņa, bet jādodomā, ka šādu lēmumu muzeja direktore bija pieņēmusi tāpēc, ka muzeja kolekcijā bija izcili latviešu mākslinieku darbi un atbilstoša līmeņa krievu mākslinieku darbu vienkārši nebija.

Saskaņā ar PSKP 21. ārkārtējā kongresa lēmumiem, LPSR Kultūras ministrija 1959. gadā izstrādāja tā saukto Kultūras divgades pasākumu plānu kongresa lēmumu ieviešanai, lai gatavotos Padomju Latvijas 20. gadadienas svinībām 1960. gada jūlijā. Kultūras ministrijas Muzeju un pieminekļu daļas plānā bija paredzēts organizēt vēstures un novadpētniecības muzeju zinātnisko konferenci, veltītu Apvienotā Latvijas strādnieku, bezzemnieku un strēlnieku padomju kongresa 40. gadadienai, izstrādāt muzejiem jauna veida dokumentāciju, organizēt muzeju darbinieku semināru–kursus par etnogrāfijas jautājumiem, sakārtot materiālus par memoriālo māju restaurāciju un gatavot muzeju darbinieku 5. zinātnisko konferenci. Kultūras pieminekļu aizsardzības jomā bija paredzēts sagatavot un izdot metodiskos materiālus par pieminekļu propagandu, kā arī izveidot valsts aizsargājamo pieminekļu papildu sarakstus.³

Tukuma mākslas muzeja direktore A. Kapmane plānu ir rūpīgi izskatījusi un atzīmējusi svarīgākos uzdevumus, uzsverot arī Mākslas daļas atbildības sfērā ietvertu uzdevumu izstrādāt kopēju pasākumu plānu iedzīvotāju, sevišķi jaunatnes, estētiskās audzināšanas uzlabošanai.

Muzejs rīkojis arī tēlotājas un lietišķās mākslas pašdarbnieku izstādi Kandavas un Tukuma draudzības svētku ietvaros. 1959. gada 28. septembrī Kandavas rajona Kultūras nodaļa informējusi Latvijas PSR Kultūras ministrijas Tukuma Mākslas muzeju, ka izstādi apskatījuši 600 apmeklētāju.⁴ Diemžēl rumāņu mākslas izstāde un latviešu sarkano strēlnieku–mākslinieku izstāde bija maz apmeklētas, vienā 250, otrā – 270 skatītāju. Savukārt tukumnieku mākslas izstāde un krājuma izstāde bijušas ļoti populāras – attiecīgi 1790 un 1402 apmeklētāji.⁵ 1959. gadā pēc ilga

¹ Izstāžu saraksts par 1959. gadu. 19.09.1960. TMNM 66–1.

² Zinātniskās iestādes statistikas atskaite par 1959. gadu. TMNM MZA 66–5.

³ Latvijas PSR Kultūras ministrijas galveno pasākumu plāns 1959. gadam. TMNM MZA 66–3.

⁴ Kandavas rajona kultūras nodaļas vēstule nr. 142, 28.09.1959. TMNM MZA 66–9.

⁵ Valsts Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja atskaite par 1959. gadu. TMNM MZA 66–2.

pārtraukuma beidzot izdots arī izstādes “Tukums tēlotājā mākslā” katalogs, kurā autoru vidū minēti tādi mākslinieki kā Leonīds Āriņš, Ansis Artums, Artūrs Lapiņš, Kārlis Melbārzdīs, Ernests Meļķis, Kārlis Miesnieks, Nikolajs Petraškevičs, Herberts Siliņš un Pēteris Upītis, kā arī Harijs Sprincis un Vitolds Svirskis.¹

Darbi no Tukuma Mākslas muzeja kolekcijas eksponēti arī izstādēs ārpus Tukuma. Piemēram, 1959. gada novembrī LPSR Mākslinieku savienības atbildīgais sekretārs M. Ivanovs lūdzis deponēt gleznotāja Jāņa Liepiņa darbus.²

1959. gada 12. aprīlī visā Padomju Savienībā atzīmēta pirmā Mākslinieku diena. Atsaucoties uz Latvijas PSR Mākslinieku savienības priekšsēdētāja vietnieka E. Ozoliņa rakstisko aicinājumu,³ Mākslinieku diena atzīmēta arī Tukumā. 1959. gadā muzeju apskatīja 6371 apmeklētājs.⁴

Muzeja mākslas arhīvā saglabājies 1959. gada 11. jūlijā sastādīts ekspozīcijas topogrāfiskais saraksts, kurā ietverti pavisam 75 mākslas darbi no muzeja krājuma. Ekspozīcijā bija iekļauti ne tikai vecmeistaru V. Purviša, J. Federa, J. Rozentāla, J. Baumana, A. Baumana, bet arī daudzu citu, tostarp Otrā pasaules kara beigās uz ārzemēm emigrējušo autoru darbi, piemēram, Kārļa Neiļa gleznas “Akts”, “Baltie ceriņi” un “Meitene pie galda”. Vēl vairāk – ekspozīcijā bija iekļauta arī Anša Cepures glezna “Tautas dziesma”,⁵ ko jau aprakstītās autoritatīvas mākslas ekspertu komisijas bija nolēmušas iznīcībai.

Zinātnisko iestāžu statistikas atskaitē par 1960. gadu parādās informācija, ka mainījies muzeja specializācija: latviešu tēlotājas mākslas virzienu papildināja Tukuma rajona novadpētniecība.⁶ Mākslas jomā muzejs komplektēja 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma, kā arī padomju Latvijas tēlotājas mākslas darbus, savukārt novadpētniecībā bija izvirzīts mērķis vākt un eksponēt materiālās kultūras pieminekļus un latviešu tautas revolucionārās pagātnes, kā arī sociālisma un komunisma celtniecības materiālus Tukuma rajonā, un propagandēt komunistisko darbu un ideoloģiju.⁷ Atskaitē par muzeja darbu 1960. gadā atrodami dati liecina, ka šis gads uzskatāms par veiksmīgu: dubultojušies izstāžu skaits (no 7 līdz 14), būtiski pieaudzis apmeklētāju skaits (no 6371 līdz 10 234), arī ekskursantu skaits (no 3856 līdz 5950). Atskaitē minēts, ka ārpus

¹ Tukuma mākslinieku darbu izstādes katalogs. Valsts Tukuma Mākslas muzejā. Tukumā, Dārza ielā 11/13. 1961. g. 6.11.–6.12. Glabājas Tukuma muzeja mākslas arhīvā.

² LPSR Mākslinieku savienības vēstule nr. 1037/4, 20.11.1959. TMNM 66–7.

³ LPSR Mākslinieku savienības vēstule nr. 199/6, 28.02.1959. TMNM MZA 66–6.

⁴ Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja statistikas atskaite par 1959. gadu. TMNM MZA 66–5.

⁵ Ekspozīcijas topogrāfisks saraksts. 11.07.1959. TMNM 66–10.

⁶ Zinātnisko iestāžu statistikas atskaite par 1960. gadu. TMNM MZA 74–3.

⁷ Informācija uzziņu krājumam “PSRS muzeji”. Nedatēta. Sagatavojuši A. Kapmane. TMNM MXZA 85–1.



Auguste Kapmane vada ekskursiju Kandavas skolu jauniešiem Kārļa Miesnieka izstādē Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja Mākslas nodaļas izstāžu zālē 1961. gada sākumā. Dzintara Gruzīņa foto.

muzeja sarīkotas 4 izstādes.¹ 1961. gadā mākslas krājumā bija 430 priekšmeti, bet vēstures – pavisam 1131 priekšmets, tajā skaitā 388 priekšmeti pamatkrājumā.²

Sagaidot PSKP 22. kongresu, Tukuma mākslas un novadpētniecības muzejs plānoja sarīkot kārtējo Tukuma profesionālo mākslinieku izstādi un nokomplektēt ceļojošo izstādi no mākslas darbu reprodukcijām, lai atspoguļotu darbaļaužu cīņu par septiņgades pirmstermiņa izpildi.³

Muzeja apmeklētāju atsauksmju grāmatā atrodami daudzi cildinoši ieraksti par izstādēm, par interesantajām ekskursijām, ko vadījusi direktore A. Kapmane, bet ir arī ieraksti, kuru autori novērtē bagāto muzeja krājumu un iespēju tos apskatīt. Citēšu tikai dažus, piemēram: “Jāpriecājas par faktu, ka šajā muzejā vairāki mūsu pazīstamie meistari ir parādīti daudz bagātāki un raksturīgāki, nekā citos galvenajos republikas muzejos. Neapšaubāmi būtu vēlams, lai šādi muzeji tiktu iekārtoti arī citās republikas lielākajās pilsētās.” Vai arī – “Ar šo kolekciju Tukuma muzejs var lepoties.”

¹ TZVA, 143. fonds, 1. apraksts, 12. lieta.

² Informācija uzziņu krājumam “PSRS muzeji”. Nedatēta. Sagatavojusi A. Kapmane. TMNM MZA 85–1.

³ Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja vēstule Pieminēkļu un muzeju daļai, nr. 42, 12.04.1961. TMNM MZA 85–1.

Nobeigums

A. Kapmanes loma Tukuma muzejā nav viennozīmīgi vērtējama, un viņas darbība būtu plašāk pētāma. Viņa ir pazīstama PSKP biedre un padomju mākslas funkcionāre, kas iestājusies par mākslas sovetizāciju un ideoloģizāciju, un pati to visiem iespējamiem līdzekļiem veicinājusi, strādājot LPSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvaldē gan Tēlotājas mākslas nodaļas vadītājas, gan šīs nodaļas inspektora amatā, kā arī pildot Mākslinieku savienības partijas pirmorganizācijas sekretāres pienākumus. Toreizējā Valsts Tukuma mākslas muzeja direktora amatā viņa nonāca, saņemot sodu par nepietiekamu iepriekšējā muzeja direktora Leonīda Āriņa darbības kontroli, jo bija pieļāvusi, ka L. Āriņš nebija pildījis ne LKP Tukuma rajona komitejas biroja, ne Kultūras ministrijas kolēģijas, ne Mākslas lietu pārvaldes rīkojumus, uzdrošinoties saglabāt iznīcināšanai nolemtos mākslas darbus.

Tomēr arī pati A. Kapmane šos lēmumus par muzeja krājuma mākslas darbu iznīcināšanu vai nodošanu īpaši glabāšanai specfondos neizpildīja. Autore rīcībā nav pietiekami detalizētas un plašas informācijas par to, kāpēc minētie lēmumi netika izpildīti. Tā kā Valsts Tukuma mākslas muzejs līdz 1953. gadam vēl bija Vis-savienības nozīmes muzejs, LPSR Mākslas lietu pārvaldei bija jāaskaņo visas rīcības ar PSRS Mākslas lietu komiteju. Dokumentu sagatavošanas un saskaņošanas, kā arī lēmumu pieņemšanas process bija lēns. Turklāt pēc Staļina nāves Padomju Savienībā notika sabiedriski politiskās dzīves liberalizācija, mainījās nostādnes arī muzeju jomā, tostarp mākslas muzejiem radās iespēja attiekties no tematiskās pieejas ekspozīcijas veidošanā. Iespējams, ka A. Kapmane izmantoja arī savu autoritāti, lai saglabātu augstvērtīgus mākslas darbus.

Autore pieļauj, ka A. Kapmanes neizlēmību krājuma darbu nodošanas specfondā vai iznīcināšanas jautājumā veicināja arī L. Āriņa uzskati un aktīvā nostāja, biežie apmeklējumi muzejā, plašās zināšanas un sarunas par mākslu un muzeju.

Novērtējot A. Kapmanes spēju izmantot apstākļus un saglabāt muzeja mākslas kolekciju Tukumā kā vienotu veselumu, autore gribētu atzīmēt viņas ieguldījumu ne tikai pirmspadomju posma Latvijas mākslinieku darbu saglabāšanā, bet arī drosmi to eksponēšanā. A. Kapmane pilnībā izmantoja visas iespējas papildināt muzeja krājumu ar kvalitatīviem pirmspadomju posma mākslas darbiem, faktiski dublējot L. Āriņa vākumu. Mūsdienās augsti vērtētā Latvijas mākslas darbu kolekcija Tukuma muzejā ir divus pilnīgi pretējus pasaules uzskatus pārstāvošu muzeja direktoru radīta, turklāt abiem noteicošais kritērijs darbu izvēlē bijis muzeja priekšmeta mākslinieciskā vērtība.

Kā atzinis gleznotājs B. Bērziņš, tie, kas padomju laika gribēja veldzēties labā latviešu glezniecībā, devās to meklēt uz Tukumu, kur Āriņš trīsdesmitajos gados bija izkopis izcilu krājumu. Atstatums no metropoles un muzejnieku patriotisms

saglabāja to māksliniekiem pastāvīgi pieejamu.¹ Šie mākslas zinātnieces Laimas Slavas citētie vārdi vedina uz pārdomām ne tikai par L. Āriņa devumu, bet arī par A. Kapmanes ieguldījuma novērtējumu Tukuma muzeja mākslas kolekcijas izveidē. Autorei jāatzīst, ka muzejnieku patriotisms bija īpašība, kas piemita arī Augustei Kapmanei, un viņas darbība būtu vēl plašāk pētāma.

Izmantotie avoti

Arhīvu materiāli

Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs (LVA) 15500. fonds, 2. apraksts, 930. lieta.

Latvijas Nacionālā arhīva Tukuma Zonālais valsts arhīvs (TZVA) 143. fonds, 1. apraksts, 6. un 12. lieta.

Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs (LVVA) 467. fonds, 3. apraksts, 327. lieta.

Tukuma muzeja materiāli

Auguste Kapmane. *Dzīves gājums*. Sagatavoja Guna Zelmene, papildināja Agrita Ozola, 2014. Pielikums Tukuma muzeja aktam par priekšmetu pieņemšanu krājumā nr. 48, 30.12.2014.

Dokumentu iesējums: Tukuma muzeja Mākslas nodaļas dokumenti.1939.–1970.

L. Āriņa ziņojuma teksts, nolasīts LK(b)P Tukuma rajona komitejas biroja sēdē 15.03.1952. Tukuma muzeja (turpmāk – TMNM) Mākslas zinātniskais arhīvs (MZA) nr. 55–5.

Valsts Tukuma mākslas muzeja atsauksmju grāmata.1954.–1961. TMNM 32912.

Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1952. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 56.

Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1953. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 57.

Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1954. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 58.

Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1955. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 59.

Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1956. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 60.

Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1957. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA. 61.

¹ Slava L. Dieva buča. Rīga: Jumava, 2000, 70. lpp.

- Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1958. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 62.
- Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1959. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 63.
- Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1960. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 64.
- Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1961. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 65.
- Valsts Tukuma mākslas muzeja dokumenti par 1962. gadu. Dokumentu mape. TMNM MZA 66.

Literatūra

- ICOM *Code of Ethics for Museums. International Council of Museums*. ICOM, 2003. P. 8.
- Glossary. *The Manual of the Museum Planning*. Ed. by G. D. Lord and B. Lord. Oxford: AltaMiraPress, 2001. P. 419.
- Cēbere, G. *Leonīds Āriņš. Glezniecība, zīmējumi, dienasgrāmatas*. Rīga: Neputns, 2007. 168 lpp.
- Latvijas māksla. Tukuma muzeja gleznu kolekcija*. Izlase. Sast. I. Runkovska. Rīga: Tukuma muzejs/Neputns, 2005. 200 lpp.
- Ozola, A. Tukuma muzejs. Žurn.: *Mākslas teorija un vēsture*, Nr. 6–7, 2006.
- Ozola, A. Muzeja loma – starp izvēli un iespēju. Rakstu krāj. *Muzejs mūsdienu sabiedrībā-2*. Baltijas Muzeoloģijas skolas raksti. 2009.–2013. Rīga: Baltijas Muzeoloģijas veicināšanas biedrība, 2014. 55.–62. lpp.
- Ozola, A. Tukuma muzejs atmodas procesos. Rakstu krāj.: *Cerētais un sasniegtais*. Rakstu, atmiņu un dokumentu krājums. Veltīts Latvijas Tautas frontes 25. gadadienai. Talsi: biedrība “Vēsturiskā atmiņa”, 2013. 21.–53. lpp.
- Ozola, A. Tukuma muzeja ieguldījums Kurzemes reģiona pētniecībā. Rakstu krāj.: *Latvijas vēsture krustcelēs un jaunu pieeju meklējumos*. Latvijas vēsturnieku I kongresa materiāli. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2014. 369.–386. lpp.
- Runkovska, I. Lappuses no Leonīda Āriņa dienasgrāmatas. Rakstu krāj.: *Tukuma novada kultūrvēsture*. Sast. A. Ozola. 7. sējums. Tukums: Tukuma muzejs, 2005. 113.–126. lpp.
- Tukuma mākslinieku darbu izstādes katalogs*. Valsts Tukuma Mākslas muzejā. Tukumā, Dārza ielā 11/13. 1961. g. 6.11.–6.12. Tukums: Tukuma mākslas un novadpētniecības muzejs, 1961.
- Златоустова, В. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985). Сборник: *Музей и власть*. Москва: НИИ Культуры, 1991. 226 стр.

Пиатровский, Б. *История Эрмитажа*. Москва: Искусство, 2000. 330 стр.
Юрьева, Т. *Музей в мировой культуре*. Москва: Русское слово, 2003, 390 стр.

Publikācijas presē

Kapmane, A. Jaunas izstādes Tukuma mākslas muzejā. Laikr. "Tukuma Ziņotājs", 21.11.1953.

Malva, B. Tukuma mākslas muzejā. Laikr. "Tukuma Ziņotājs", 31.10.1953.

Malva, B. Tukuma mākslas muzejā. Laikr. "Tukuma Ziņotājs", 06.06.1953.

Gaujmalā, I. Mākslas muzejs atsācis darbu. Laikr. "Tukuma Ziņotājs", 10.07.1958.

THE SIGNIFICANCE OF PERSONALITY IN DEFINING AND REALISATION OF THE ROLE OF A MUSEUM: A CASE STUDY OF TUKUMS MUSEUM (1953–1960)

Abstract

The paper reflects the understanding of Auguste Kapmane, Director of the State Tukums Museum (the present Tukums Museum), on the role of the museum, or rather its contribution to society in accordance with ideological tasks of Soviet museums. It also deals with her activities in realisation of the role of museum within the context of the social-political events of the 1950s. Evaluation of her activities in Tukums is not unambiguous. Although she had been a member of the Communist Party since 1917 and she was head of a museum whose collection was dominated by artwork of the pre-Soviet period, she held professional criteria higher than ideological tasks. She did not comply with the demand of several evaluation commissions of the museum collections to destroy the works of the so-called formalists and she also dared to exhibit pictures by some émigré painters. Likewise, she enlarged the museum collection with prominent artwork by Latvian painters from collections of other museums during the so-called cleansing actions.

Keywords: *museum, museum role, museum mission, museum collection.*

Andris Kairiņš

KULTŪRAS PRIEKŠMETU NELIKUMĪGAS APRITES MAZINĀŠANA: PER ASPERA AD ASTRA

Kultūras priekšmetu¹ nelegālās aprites novēršanas un apkarošanas aktualitāti Latvijā apliecina gan statistikas dati par prettiesiski atsavinātiem (pārsvarā – nozagtiem²) kultūras priekšmetiem, gan konstatētie nelikumīgu izrakumu gadījumi un dati par arheoloģisko senlietu nelikumīgu tirdzniecību interneta vidē.

Kopš 2008. gada tika veikti vairāki pasākumi, lai samazinātu kultūras priekšmetu nelikumīgu apriti un veicinātu Latvijas kultūras mantojuma aizsardzību. Šajā rakstā ir sniegts īss veikto aktivitāšu, to pamatojuma un rezultativitātes apraksts.

Skaitļi un fakti

Laika posmā no 2010. gada līdz 2013. gada beigām Latvijā izdarītas 295 kultūras priekšmetu zādzības, tikuši nozagti vai zuduši 1245 kultūras priekšmeti.³

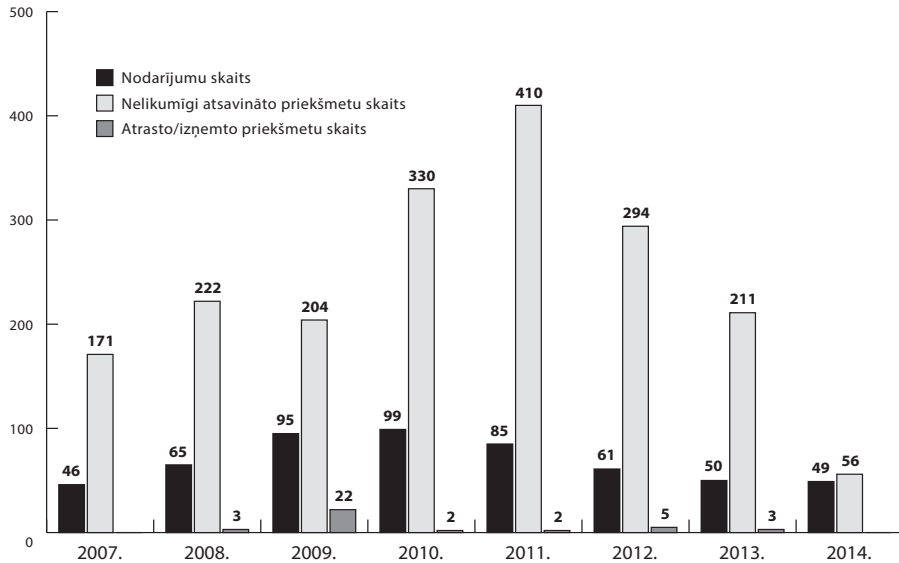
Jāatzīmē, ka kvalitatīvākās statistiskās informācijas par nelikumīgi atsavinātiem kultūras priekšmetiem apstrāde tika uzsākta 2010.–2011. gadā saistībā ar nacionālās meklējamā īpašuma informācijas sistēmas (Integrētas iekšlietu informācijas sistēmas apakšsistēmas “Mantu meklēšana”) būtisku saturisku un tehnisku pilnveidošanu, kā arī attiecīgas statistiskās informācijas kvalitātes kontroles pastiprināšanu.

Jāņem vērā, ka statistiskās informācijas kvalitāte joprojām nav tādā līmenī, lai varētu izdarīt viennozīmīgus secinājumus par kultūras priekšmetu nelikumīgas atsavināšanas tendencēm, jo ir konstatēti gadījumi, kad kultūras priekšmetu nelikumīga atsavināšana un atgūšana nav reģistrēta informācijas sistēmā. Ievērojot reģistrācijas

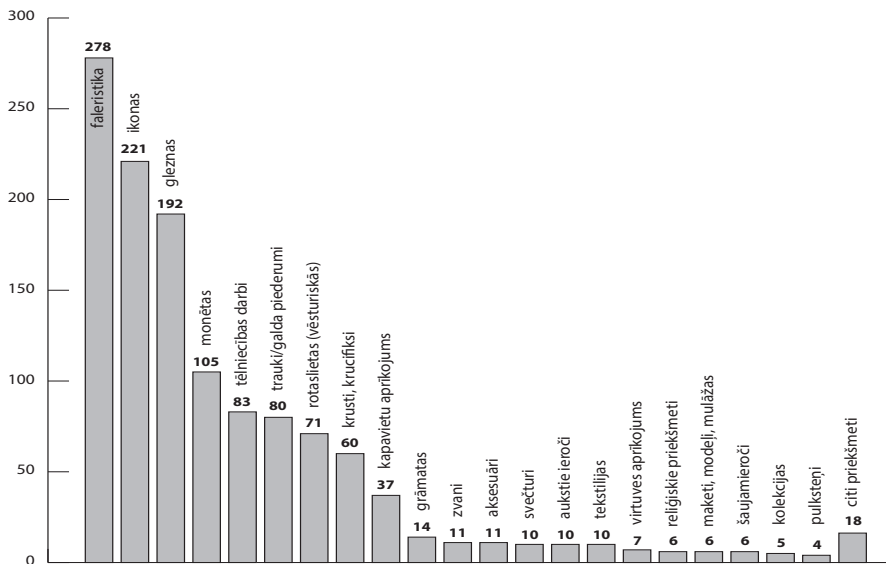
¹ Šeit un turpmāk jēdziens “kultūras priekšmeti” nozīmē *priekšmetus, kuriem no reliģiskā vai sekulārā viedokļa ir arheoloģiska, ar aizvēsturi saistīta, vēsturiska, literāra, mākslas vai zinātniska vērtība* (sk., piem., UNIDROIT Konvenciju par zagtajiem vai nelikumīgi izvestajiem kultūras priekšmetiem (Roma, 1995. gada 24. jūnijs)).

² Piem., no 2010. līdz 2013. g. zādzības veidoja 96% no visiem nelikumīgas atsavināšanas gadījumiem. 2010.–2013. gadā ir reģistrēti arī daži laupīšanas, piesavināšanās un krāpšanas gadījumi – Latvijas Republikas Iekšlietu ministrijas Informācijas centra dati.

³ Latvijas Republikas Iekšlietu ministrijas Informācijas centra dati.



1. att. Latvijā nelikumīgi atsavinātie kultūras priekšmeti (pēc Iekšlietu ministrijas Informācijas centra datiem).



2. att. Latvijā no 2010. līdz 2013. gadam nelikumīgi atsavināto kultūras priekšmetu veidi¹ (pēc Iekšlietu ministrijas Informācijas centra datiem).

¹ Kultūras priekšmeta veids “kolekcija” šeit attiecas uz tādu priekšmetu grupu, kas tika pretlikumīgi atsavināti visi kopā, taču precīzs priekšmetu skaits katrā kolekcijā nav zināms. 2010.–2013. g. pretlikumīgi atsavinātas 2 pastmarku, 2 pogu (vienā kolekcijā bija arī monētas) kolekcijas un viena Faberžē olu kolekcija.

nepilnības un latentās noziedzības apjomu, var pieņemt, ka kultūras priekšmetu nelikumīgas atsavināšanas apjoms, kā arī noziedzīgu nodarījumu pret kultūras priekšmetiem skaits oficiālajā statistiskajā informācijā, ir mazāks, nekā tas ir īstenībā.

2010.–2012. gadā statistisko informāciju būtiski ietekmēja liels vēsturisko rotaslietu un faleristikas priekšmetu apjoms, kas tikuši nozagti dažu noziedzīgu nodarījumu rezultātā, piemēram, 2010. gadā tika nozagtas 58 vēsturiskas rotaslietas, 2011. gadā – 200 faleristikas priekšmeti, 2012. gadā – 61 faleristikas priekšmets.

Ievērojot to, ka faleristikas priekšmeti tika prettiesiski atsavināti vien dažos noziedzīgos nodarījumos (278 priekšmeti atsavināti 7 nodarījumu rezultātā – sk. 2. att.), secināms, ka ikonu un gleznu zādzības ir Latvijai raksturīgākais noziedzīgā nodarījuma veids saistībā ar kultūras priekšmetiem: piemēram, 2010.–2013. gadā pret ikonām veikts 81 nodarījums (no 19 līdz 26 nodarījumiem gadā), pret gleznām – 77 nodarījumi (no 8 līdz 28 nodarījumiem gadā).¹ Pieejamā statistiskā informācija ļauj izdarīt secinājumu, ka noziedzīgu nodarījumu apjoms pret ikonām un gleznām Latvijā ir relatīvi noturīgs, piem., noziedzīgu nodarījumu skaits pret ikonām 2010. gadā bija 19, 2011. gadā – 20, 2012. gadā – 25, 2013. gadā – 17 un 2014. gada 9 mēnešos – 13.²

Latvijas kriminālajā statistikā nav iekļauti dati par arheoloģisko senlietu nelikumīgu iegūšanu, jo, neraugoties uz nelikumīgu izrakumu (īpaši – senkapos) ievērojamo daudzumu³, nav precīzi zināms, kādas tieši arheoloģiskas senlietas tika prettiesiski iegūtas, kā arī nebija konstatēta arheoloģisko senlietu pretlikumīga izvešana no valsts. Kultūras priekšmetu apriti kontrolējošas iestādes⁴ pārsvarā saņem informāciju par Latvijā aizsargājamo arheoloģisko senlietu⁵ nelikumīgu apriti no interneta tirdzniecības vietnēm (piemēram, [eBay.com](http://www.eBay.com)). Pieejamā informācija ļauj secināt, ka Latvijā aizsargājamo arheoloģisko senlietu nelikumīgas tirdzniecības apjoms interneta vidē ir iespaidīgs.⁶

¹ Latvijas Republikas Iekšlietu ministrijas Informācijas centra dati.

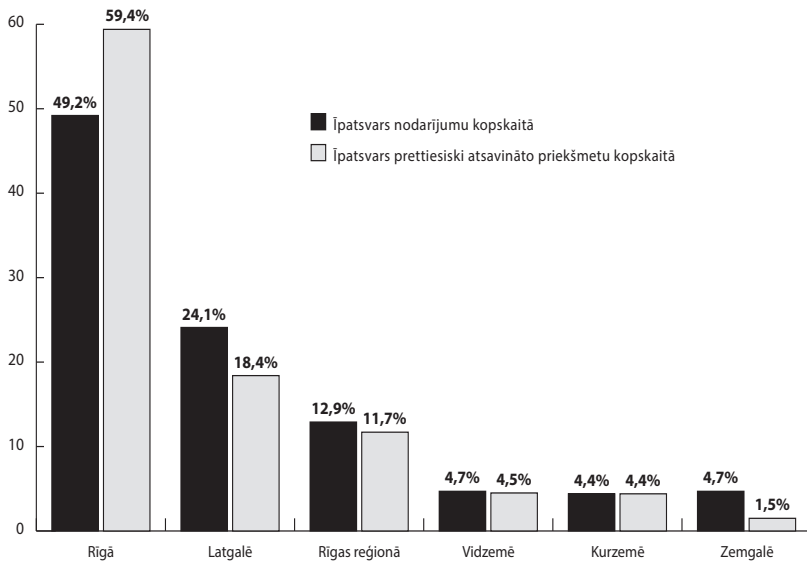
² Turpat.

³ “*Melnie arheologi*” kļūst aizvien bezkaunīgāki. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/latvija/zinas/melnie-arheologi-kljust-aizvien-bezkaunigaki.a84076/> (skatīts 20.05.2015.) *Senkapu apgānīšana Latgalē kļuvusi nekontrolējama*. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/latvija/zinas/senkapu-apganisana-latgale-kluvusi-nekontrolējama.a120230/> (skatīts 20.05.2015.)

⁴ Iestādes, kuras tajā vai citā līmenī ir iesaistītas kultūras priekšmetu aprites kontrolē (likumpārkāpumu pret kultūras priekšmetiem novēršanas un apkarošanas aktivitātēs un/vai kultūras priekšmetu nelikumīgas aprites identificēšanā), piem., Valsts policija, Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcija, Valsts ieņēmumu dienesta struktūrvienības u. c.

⁵ Arheoloģisko senlietu aprīte ir speciāli reglamentēta, un, saskaņā ar likuma “Par kultūras pieminekļu aizsardzību” 7. pantu: “...arheoloģiskās senvietās zemē, virs zemes vai ūdenī atrastas senlietas (ar datējumu līdz 17. gadsimtam ieskaitot) pieder valstij, un tās glabā publiskie muzeji...”

⁶ Piemēram, 2014. gada septembrī tika konstatēti ap 30 [eBay.com](http://www.eBay.com) pārdevēji, kuri atklāti tirgoja Latvijā aizsargājamās arheoloģiskās senlietas.



3. att. Nodarījumu pret kultūras priekšmetiem īpatsvars Latvijas reģionos no 2010. līdz 2013. gadam (pēc Iekšlietu ministrijas Informācijas centra datiem).

Tā vai cita reģiona īpatsvaram nodarījumu veikšanā pret kultūras priekšmetiem nav tieši jākorelē ar reģiona īpatsvaru nelikumīgi atsavināto kultūras priekšmetu kopskaitā, jo, atkarībā no kultūras priekšmeta veida, salīdzinoši mazāka nodarījumu skaita ietvaros var tikt nelikumīgi atsavināts lielāks kultūras priekšmetu skaits (piemēram, tas raksturīgi nelielu priekšmetu (monētas, faleristikas priekšmeti) zādzībām).

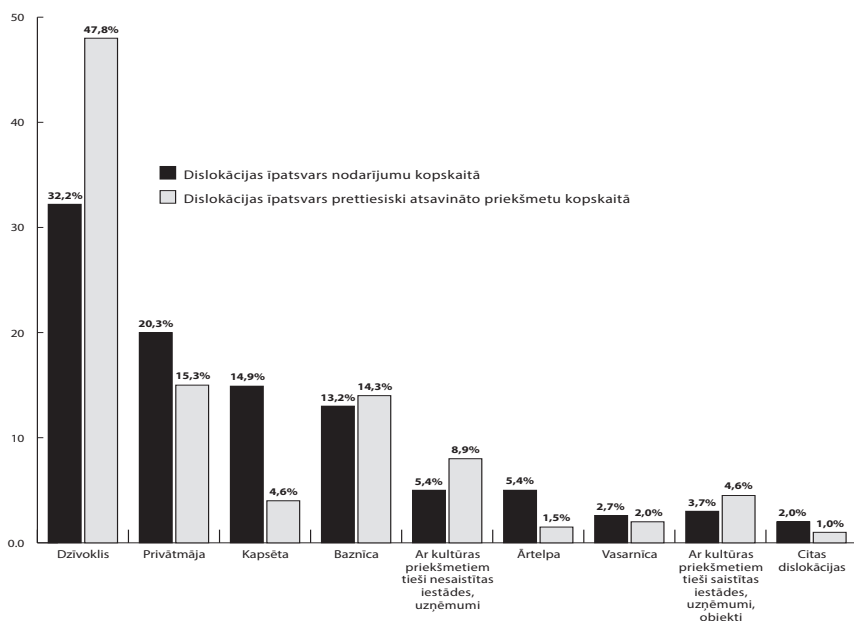
Lielāks nelikumīgi atsavināto kultūras priekšmetu apjoms var būt saistīts ar noziedznieku interešu lokā esošo kultūras priekšmetu lielāku koncentrāciju (piemēram, Latgales reģionā ir lielākas iespējas, ka iedzīvotāju īpašumā/valdījumā ir ikonas), kā arī ar noziedzīgo nodarījumu pret īpašumu izplatību konkrētajā reģionā (Latvijā kultūras priekšmeti no privātām rezidencēm ne vienmēr tiek nozagti tādu īpašuma zādzību gaitā, kuras ir koncentrētas tikai uz kultūras priekšmetiem; kultūras priekšmeti bieži tiek zagti kopā ar citām materiālām vērtībām).

Latvijā vairāk nekā puse nodarījumu pret kultūras priekšmetiem tiek izdarīti un kultūras priekšmeti pārsvarā (vairāk nekā 63% no 2010. līdz 2013. gadam) tiek nozagti iedzīvotāju dzīvesvietās, t. i., dzīvokļos un privātmājās, taču ir pietiekami izplatīti arī nodarījumi – kultūras priekšmetu zādzības – baznīcās¹ un kapsētās,

¹ Jāatzīmē, ka pēc Iekšlietu ministrijas Informācijas centra datiem 2014. gada 1. pusgadā nodarījumi pret kultūras priekšmetiem un kultūras priekšmetu nelikumīga atsavināšana dievnamos netika reģistrēta.

kā arī ar kultūras priekšmetiem tieši nesaistītās iestādēs un uzņēmumos (piem., veikalos, kafejnīcās, slimnīcās, birojos, viesnīcās u. c.). Noziedzīgi nodarījumi pret kultūras priekšmetiem iedzīvotāju dzīves vietās, visticamāk, ir saistīti ar to, ka kultūras priekšmeti bieži tiek nelikumīgi atsavināti kopā ar citām materiālām vērtībām, kuras ir noziedznieku primārajā interešu lokā.

Interesanti atzīmēt, ka Latvijā ir salīdzinoši maz nodarījumu pret kultūras priekšmetiem iestādēs, uzņēmumos un objektos, kas tieši saistīti ar šādu priekšmetu glabāšanu/eksponēšanu (piemēram, mākslas salonos un galerijās, izstāžu telpās, muzejos, mākslas krātuvēs, mākslinieku darbnīcās u. c.). Iespējams, tas ir saistīts ar šo iestāžu un uzņēmumu salīdzinoši labāku aizsardzību pret nesankcionētu iekļūšanu un kultūras priekšmetu zādzībām (apsardzes sistēmas, videonovērošana, dežurantu klātbūtne u. tml.).



4. att. Nodarījumu pret kultūras priekšmetiem dislokācijas Latvijā no 2010. līdz 2013. gadam (pēc Iekšlietu ministrijas Informācijas centra datiem).

Pirmie secinājumi

Kultūras priekšmetu prettiesiska atsavināšana un nelikumīga aprīte acīmredzot vienmēr pastāvējusi (piemēram, kapeņu izlaupīšana Senajā Ēģiptē) un vienmēr pastāvēs. Cits jautājums – kāds ir prettiesiskas atsavināšanas un nelikumīgas aprītes mērogs konkrētā teritorijā un konkrētā laikā, un ko var darīt, lai problēmas mērogu iespējami mazinātu?

Līdz 2008. gadam Latvijas tiesību aizsardzības sektorā nebija veikta kultūras priekšmetu nelikumīgas atsavināšanas aspektu mērķtiecīga izpēte, tādējādi nebija arī ievērojamu mēģinājumu risināt šo problēmu, jo pati problēma nemaz nebija identificēta. Šeit, protams, ir jāņem vērā tas fakts, ka tiesību aizsardzības sektors konkrētajā valstī/reģionā parasti ļoti jutīgi reaģē uz sabiedrisko viedokli un iegulda lielākus resursus tādu noziedzīgu nodarījumu novēršanai un apkarošanai, kurus sabiedrība uzskata par bīstamākiem un nopietnākiem. Iespējams, minētā iemesla dēļ Itālijā, Francijā un citās valstīs sen ir izveidotas speciālas tiesību aizsardzības struktūrvienības (vai atsevišķi amati) kultūras mantojuma aizsardzībai, taču Latvijā tādu struktūrvienību vai amatu nav. Apgalvojums, ka “*viņiem droši vien ir vairāk kultūras vērtību, tāpēc šīs vērtības būtu pastiprināti jāaizsargā*”, neiztur kritiku. Ja jau kultūras vērtību kādā valstī tiešām ir proporcionāli mazāk, tad tās arī būtu krietni labāk jāaizsargā (citādi tās vispār var zust), turklāt Latvijā kultūras vērtību nebūt nav tik maz (piemēram, 2014. gada beigām Latvijā bija reģistrēti 8765 valsts un vietējas nozīmes kultūras pieminekļi, t. sk. 1553 kustamie pieminekļi¹, taču kultūras priekšmetu, kuriem, iespējams, ir līdzīga vērtība, bet nav piešķirts kultūras pieminekļa statuss, ir daudzkārt vairāk).

Mēs dzīvojam informācijas tehnoloģiju laikmetā. Šā laikmeta neatņemama sastāvdaļa ir dažādās darbības jomās izmantojamās informācijas sistēmas, kuras lielā mērā, mums redzamā vai neredzamā veidā, palīdz sakārtot mūsdienu komplekso pasauli. Informācijas sistēmas, protams, tiek izmantotas arī tiesību aizsardzības sektorā, piemēram, noziedzīgu nodarījumu un ar tiem saistīto datu reģistrācijai. Informācijas sistēmām ir svarīga īpašība – tās nekad un neko neaizmirst. Jādomā, ka tieši šīs sistēmu īpašības dēļ tas bija tikai laika jautājums, kad tiks veikta statistisko datu analīze par noziedzīgiem nodarījumiem pret kultūras priekšmetiem. Šķiet likumsakarīgi ir tas, ka šo datu analīzi veica drīzāk tehniskas (nevis izmeklēšanas) iestādes – Iekšlietu ministrijas Informācijas centra – pārstāvji, jo nacionālā meklējamā īpašuma informācijas sistēma (Integrētas iekšlietu informācijas sistēmas apakšsistēma “Mantu meklēšana”) bija šīs iestādes pārziņā, un iestādē tika aktīvi veikts analītiskais darbs informācijas sistēmu tehniskai un saturiskai pilnveidošanai.

Veiktās analīzes dati nebija iepriecinoši. Tika konstatēts kvalitatīvas statistiskas informācijas trūkums par kultūras priekšmetu nelikumīgu atsavināšanu (pirmām kārtām tāpēc, ka nevarēja īsti noteikt, vai attiecīgais nozagtais priekšmets vispār ir kultūras priekšmets). Pieejamā statistika demonstrēja, ka noziedzīgu nodarījumu tendences pret kultūras priekšmetiem ir pieaugošas, taču kultūras priekšmetu atgūšanas procents ir niecīgs (vēlāk savāktie dati parādīja, ka laika posmā no 2000. gada līdz 2011. gada maijam tika prettiesiski atsavināti 2418 kultūras priekšmeti,

¹ Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas dati. Pieejami: <http://www.mantojums.lv/?cat=579&clang=lv> (skatīts 20.05.2015.)

taču atgūti no tiem vien 24, t. i., mazāk nekā 1%). Pat tajā gadījumā, ja kultūras priekšmets tiktu atrasts vai izņemts, tā identifikācija pārsvarā nebūtu iespējama, jo informācijas sistēmā faktiski neeksistē zagto kultūras priekšmetu apraksti un fotoattēli (kultūras priekšmetus parasti nevar identificēt pēc tādām konvencionālām pazīmēm kā marka, modelis, sērijas numurs u. c., jo, ar retiem izņēmumiem, kultūras priekšmeti ir unikāli).

Lai identificētu problēmas iespējamus iemeslus, tika uzsākta diskusija ar tiesību aizsardzības iestāžu pārstāvjiem un kultūras priekšmetu īpašniekiem/valdītājiem (piemēram, reliģisko organizāciju pārstāvjiem). Diskusijas gaitā tika atklāti šādi fakti:

- Valsts policijas pārstāvji norāda:
 - kultūras priekšmetu īpašnieki/valdītāji nesniedz prettiesiski atsavināto kultūras priekšmetu identificējošo informāciju (aprakstus un fotoattēlus), tādējādi nav zināms, kādi kultūras priekšmeti izsludināmi meklēšanā un kā tos identificēt;
 - kultūras priekšmetu īpašnieki/valdītāji bieži sniedz informāciju par noziedzīgiem nodarījumiem novēloti, tādējādi būtiski apgrūtinot izmeklēšanas veikšanu un zagto kultūras priekšmetu atgūšanu;
- kultūras priekšmetu īpašnieki/valdītāji:
 - bieži pārmet tiesību aizsardzības iestādēm (pārsvarā – Valsts policijai) nevēlēšanos un/vai neprasmi izmeklēt noziedzīgus nodarījumus pret kultūras priekšmetiem;
 - norāda, ka nav pietiekami informēti par kultūras priekšmetu aprakstu un fotoattēlu veidošanas nepieciešamību;
 - atzīst, ka nepietiek praktiskas informācijas par kultūras priekšmetu aprakstu un fotoattēlu veidošanu;
 - secina, ka pārstāvamajās organizācijās bieži trūkst cilvēku, kas spētu izveidot kultūras priekšmetu aprakstus un fotoattēlus (taču uzticēt šo darbu nepazīstamām vai mazpazīstamām personām ir riskanti, jo šīs personas var būt negodprātīgas).

Tādējādi izveidojās noslēgtais aplis: *nav kultūras priekšmeta identificējošās informācijas – nav zināms, konkrēti kādu kultūras priekšmetu meklēt. Pat priekšmeta atrašanas/izņemšanas gadījumā to nevar identificēt un atdot īpašniekam/valdītājam.*

Tehniskie risinājumi

Ņemot vērā konstatētos faktus un veicot situācijas padziļinātu analīzi, tika apzināti šādi trūkumi:

- prettiesiski atsavināto, kā arī atrasto/izņemto kultūras priekšmetu identificējošās informācijas (aprakstu un fotoattēlu) trūkums;

- metodoloģiskās informācijas trūkums par dažādu kultūras priekšmetu veidu apraksta un fotoattēlu veidošanu;
- attiecīgo rīku trūkums kultūras priekšmetu apraksta veidošanai un saglabāšanai;
- tehniska rakstura nepilnības saistībā ar datu apstrādi par zagtiem/zudušiem/izņemtiem/atrastiem kultūras priekšmetiem;
- nepietiekami attīstīta nacionālās informācijas par meklējamiem kultūras priekšmetiem nodošana Interpola datu bāzei “*Stolen Works of Art*” (starp-
tautiskajai meklēšanai);
- iespēju trūkums komersantiem (piemēram, antikvariātiem) un citām ieinteresētām personām iegūt informāciju par kultūras priekšmeta aktuālo statusu (par to, ka priekšmets ir meklēšanā);
- iespēju trūkums kultūras priekšmetu īpašniekiem/valdītājiem un citām ieinteresētām personām iegūt informāciju par meklēšanā izsludinātā kultūras priekšmeta izņemšanu vai atrašanu (ja to vai citu iemeslu dēļ tiesību aizsardzības iestāde priekšmetu nav identificējusi un atgriezusi īpašniekam/valdītājam).

No 2009. līdz 2011. gadam, piesaistot Eiropas Savienības finansējumu, tika īstenots starptautisks projekts “Zagto un zudušo kultūras vērtību uzskaites pilnveidošana kultūras vērtību kontrabandas novēršanai un apkarošanai”. Projekts tika īstenots Iekšlietu ministrijas Informācijas centra vadībā, ar daudzu Latvijas un ārvalstu iestāžu un organizāciju konsultatīvo atbalstu. Tā ietvaros:

- tika izstrādāta metodika kultūras priekšmetu standartizētu aprakstu un fotoattēlu veidošanai (izstrādāja Latvijas kultūras/tiesību aizsardzības iestāžu ekspertu/speciālistu grupa). Metodika tika pilnībā pārtulkota angļu valodā, daļēji – krievu valodā. Kultūras priekšmeti tika iedalīti grupās un apakšgrupās (piemēram, grupa “Ieroči” un 2 apakšgrupas – “Šaujameroci” un “Aukstie ieroči”; grupa “Mēbeles” utt.), un katrā grupā/apakšgrupā ietilpstošo priekšmetu aprakstam un fotoattēlu sagatavošanai tika izveidota attiecīga metodika. Jāatzīmē, ka metodika pārsvarā ir domāta nespeciālistiem (parasti profesionāļiem – kolekcionāriem, muzejiem u. tml. iestādēm un organizācijām jau ir profesionāli izveidoti attiecīgi apraksti un fotoattēli). Tā atšķirās no profesionāļu izmantojamām metodikām ar mazāku detalizāciju un lielāku uzsvāri uz priekšmeta identifikāciju. No plaši zināmās “Object-ID” metodikas¹ tā atšķirās ar dažādu kultūras priekšmetu veidu

¹ Object-ID metodika. Available: <http://archives.icom.museum/objectid/index.html> (viewed 20.05.2015.), sk. arī *Legal and Practical Measures Against Illicit Trafficking in Cultural Property*. UNESCO Handbook, 2006. Pp. 17–25. Available: <http://archives.icom.museum/object/publications.html> (viewed 20.05.2015.) un Thornes, Robin with Dorrell, Peter and Lie,

raksturojošo pazīmju akcentēšanu un precīzāku aprakstāmo parametru noteikšanu ("Object-ID" metodikai ir vispārīgāks raksturs), kā arī netiek apstrādāta potenciāli bīstama informācija (piemēram, aprakstot kultūras priekšmetu, netiek prasīts norādīt tā atrašanās vietu, apraksta sastādītāja datus (bieži sakrīt ar priekšmeta īpašnieka/valdītāja datiem) un kontaktinformāciju, jo šādi dati, nonākot negodprātīgu personu rīcībā, var tikt izmantoti noziedzīga nodarījuma plānošanā un izdarīšanā);

- veica Integrētās iekšlietu informācijas sistēmas apakšsistēmas "Mantu meklēšana" tehnisko un saturisko pilnveidošanu un pielāgošanu kultūras priekšmetu datu apstrādei. Pirms pilnveidošanas kultūras priekšmetu datus varēja ievadīt sistēmā vien brīvā vienlaidu teksta veidā, kas būtiski apgrūtināja datu apstrādes procesu;
- ieviesa ekspluatācijā bezmaksas publiskos elektroniskos pakalpojumus (pieejami internetā latviešu, angļu un krievu valodā):
 - "kultūras objekta apraksta veidošana" nodrošina iespējas standartizētā veidā aprakstīt kultūras priekšmetus un pievienot to fotoattēlus.¹ Pakalpojums pieejams www.ic.iem.gov.lv/ko (pieejama arī bezsaistes versija). Izmantojot elektronisko pakalpojumu (tiešsaistes vai bezsaistes versiju, t. i., saglabājot programmatūru savā datorā), kultūras priekšmeta īpašnieks/valdītājs (pakalpojuma lietotājs) saglabā priekšmeta datus (piemēram, identificējošos datus) tikai savā datorā/informācijas nesējā. Jāatzīmē, ka netiek apstrādātas ziņas par kultūras priekšmeta vērtību, atrašanās vietu un jebkāda veida personas datus (piemēram, īpašnieka/valdītāja), jo šādi dati, nonākot negodprātīgu personu rīcībā, var tikt izmantoti noziedzīgā nodarījuma plānošanā un izdarīšanā. Daži kultūras priekšmetu īpašnieki/valdītāji satraucās arī par to (lai gan visi dati tiek saglabāti tikai pašā īpašnieka/valdītāja datorā vai informācijas nesējā un bez viņa starpniecības fiziski nevar nonākt jebkādu iestāžu vai personu rīcībā), ka šādus datus var izmantot valsts iestādes, piemēram, saistībā ar nodokļu vai materiālās labklājības vērtēšanas jautājumiem);

Henry. *Introduction to Object ID*. Guidelines for Making Records that Describe Art, Antiques, and Antiquities. The J. Paul Getty Trust, 1999. Available: http://archives.icom.museum/objectid/guide/guide_index.html (viewed 20.05.2015.)

¹ Jāatzīmē, ka elektroniskais pakalpojums un izstrādātā kultūras priekšmetu apraksta un fotoattēlu veidošanas metodika tikuši pozitīvi raksturoti arī Eiropas Komisijas pasūtītā starptautiskas pētnieku grupas 2011. gadā veiktā pētījuma "*Study on preventing and fighting illicit trafficking in cultural goods in the European Union*". Final report. [S.1.]:2011. Available: http://ec.europa.eu/home-affairs/doc_centre/crime/docs/Report%20Trafficking%20in%20cultural%20goods%20EN.pdf (viewed 21.05.2015.)

- “kultūras objekta statusa noteikšana” nodrošina iespējas konstatēt, vai kultūras priekšmets ir zagts/zudis/tā meklēšana ir pārtraukta vai priekšmets ir atrasts/izņemts. Dati elektroniskajā pakalpojumā nonāk no Integrētās iekšlietu informācijas sistēmas apakšsistēmas “Mantu meklēšana” ar nosacījumu, ka meklēšanā izsludinātā kultūras priekšmeta datu publicēšanai piekrīt kriminālprocesa virzītājs, priekšmeta īpašnieks/valdītājs un ka ir pievienots vismaz viens priekšmeta fotoattēls. Pakalpojums pieejams: www.ic.iem.gov.lv/ko_status;
- tika attīstīta informācijas apmaiņa par meklējamiem kultūras priekšmetiem ar Interpola “*Stolen Works of Art*” datu bāzi (piemēram, līdz 2011. gadam Interpolam bija sniegti dati vien par pieciem Latvijā meklēšanā izsludinātiem kultūras priekšmetiem).

Tādējādi, pateicoties tehnisko un metodoloģisko inovāciju ieviešanai, tika nodrošinātas optimālas informācijas plūsmas iespējas, veicinot noziedzīgu nodarījumu pret kultūras priekšmetiem novēršanu un apkarošanu.

Neraugoties uz attiecīgu tehnisko risinājumu ieviešanu, laika posmā no 2011. gada jūnija līdz 2013. gada sākumam tika konstatēti tikai daži uzlabojumi:

- kvalitatīvāka statistika,
- uzlabota informācijas apmaiņa ar Interpola “*Stolen Works of Art*” datu bāzi (pateicoties sadarbībai ar Interpolu, tika veicināta dažu kultūras priekšmetu atgūšana),
- neliels datu kvalitātes pieaugums (vairāk/labāki priekšmetu apraksti un fotoattēli).

Nelikumīgi atsavināto kultūras priekšmetu atgūšanas procents, neraugoties uz tehnisko risinājumu ieviešanu, palika ļoti zems. Jāatzīmē arī, ka 2012. gadā tika nodarīts būtisks kaitējums Latvijas sakrālajam mantojumam – Latgalē vien tika aplaupīti 23 dievnami, nozogot ievērojamu ikonu daudzumu.¹

Risinājumu meklējot

Lai noteiktu un izpētītu faktorus, kas ietekmē likumpārkāpumu pret kultūras priekšmetiem novēršanas un apkarošanas efektivitāti, 2013. gada rudenī Latvijas Kultūras akadēmijas Zinātniskās pētniecības centrs uzsāka pētnieciskā projekta “Risinājumu pilnveide kultūras objektu nelegālās aprites mazināšanai Latvijā” īstenošanu. Projektu atbalsta Valsts Kultūrkapitāla fonds un Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcija.

¹ *Nozagto kultūrvēsturisko vērtību atgriešana likumīgajiem īpašniekiem.* Valsts policija. Pieejams: <http://www.vp.gov.lv/?id=500&aid=51> (skatīts 20.05.2015.)

Pamata pieņēmums¹, kas tika izdarīts, izstrādājot projekta pieteikumu, bija saistīts ar kultūras priekšmetu samērā augsto pakļautību zādzības riskam un zemo atgūšanas rezultativitāti, kam cēlonis varētu būt:

- kultūras priekšmetu īpašnieku/valdītāju nepietiekama informētība par nepieciešamību un iespējām nodrošināt kultūras priekšmetu identificējošu informāciju, zināšanu trūkums par kultūras priekšmetu aizsardzības jautājumiem, darbībām attiecīgās situācijās (piemēram, konstatējot kultūras priekšmeta zādzību) un sadarbības iespējām ar kontrolējošām iestādēm;
- nepietiekama sadarbība starp kultūras jomas un tiesībaizsardzības iestādēm, kontrolējošo iestāžu darbinieku zināšanu nepietiekamība par dažādu iesaistīto iestāžu darbībām un informācijas apmaiņu konkrētajās situācijās (piemēram, konstatēta zādzība, konstatēti nelikumīgi rakumi arheoloģiskajos objektos, konstatēta kultūras priekšmeta nelikumīga izvešana no Latvijas u. c.), kā arī nepietiekama sadarbība (savstarpēja informācijas apmaiņa) ar kultūras priekšmetu īpašniekiem/valdītājiem.

Lai gan pētnieciskā projekta īstenošana vēl turpinās, ir gūts apstiprinājums sākotnēji izdarītajam pieņēmumam, kā arī noteikti citi risināmie jautājumi:

- nepieciešama kontrolējošo iestāžu darbinieku² zināšanu līmeņa celšana par:
 - kultūras priekšmetu apriti (t. sk. prettiesiski iegūto kultūras priekšmetu realizācijas un transportēšanas kanāliem);
 - kultūras priekšmetu identifikāciju (piemēram, raksturīgākiem arheoloģisko senlietu veidiem, senlietu atšķirībām no atdarinājumiem, ikonu raksturojumiem un īpatnībām u. c.);
 - kultūras priekšmetu apriti un kultūras mantojuma jomu regulējošiem normatīvajiem aktiem;
 - starptautiskās sadarbības jautājumiem;
- nepieciešama grozījumu veikšana vairākos normatīvos aktos, lai likumpārkāpēji nevarētu izmantot normatīvo aktu nepilnības, veicot vai turpinot prettiesiskās darbības un izvairoties no atbildības par izdarītām prettiesiskām darbībām;
- nepieciešams pastiprināt sadarbību/informācijas apmaiņu starp tiesību aizsardzības un kultūras jomas iestādēm, piemēram, kultūras priekšmetu identifikācijas un vērtības noteikšanas jautājumos;

¹ Abstrahējoties no globāliem sociāli ekonomiskiem faktoriem, kuriem arī ir ietekme uz kultūras priekšmetu nelegālas aprites mērogu un intensitāti.

² Pārsvārā neattiecas uz Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas darbiniekiem.

- nepieciešams ierobežot prettiesiski iegūto arheoloģisko senlietu tirdzniecību interneta vidē, piemēram, attīstot un pastiprinot sadarbību ar interneta tirdzniecības vietņu administrāciju un ārvalstu tiesību aizsardzības iestādēm.

Jautājumu risināšanas nolūkā projekta ietvaros tiek sagatavots pašreizējas situācijas apraksts, saistīto normatīvo aktu un dokumentu izvērtējums, rekomendācijas par iespējamiem papildu/alternatīviem risinājumiem. Tiek izstrādātas arī attiecīgas rokasgrāmatas kultūras priekšmetu īpašniekiem/valdītājiem un kontrolējošo iestāžu darbiniekiem. 2014. gada martā un aprīlī, ar Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas, Daugavpils Novadpētniecības un mākslas muzeja un Ventspils muzeja atbalstu, Daugavpilī un Ventspilī tika organizētas kontrolējošo iestāžu darbinieku praktiskās apmācības arheoloģisko senlietu identifikācijā. Apmācību gaitā tika sniegta informācija arī par pastāvošiem un attīstāmiem risinājumiem un juridiskiem jautājumiem kultūras priekšmetu nelegālās aprites novēršanas un apkarošanas jomā.

Jāatzīmē, ka visu norādīto jautājumu risināšana nebūs iespējama vai efektīva, ja kultūras priekšmetu nelegālās aprites novēršana un apkarošana netiks noteikta un uzskatīta par prioritāti (ne tikai kontrolējošo iestāžu, bet arī sabiedrības skatījumā).

Raugoties nākotnē, visbūtiskākie risināmie jautājumi attiecas uz:

- kultūras mantojuma svarīguma izpratnes veicināšanu sabiedrībā,
- informētības par kultūras priekšmetu aizsardzības jautājumiem līmeņa celšanu sabiedrībā,
- kontrolējošo iestāžu darbību koordinācijas veicināšanu,
- normatīvā regulējuma pilnveidošanu,
- nevalstisko organizāciju, citu attiecīgo organizāciju un personu iesaistes veicināšanu kultūras mantojuma aizsardzībā,
- kultūras priekšmetu prettiesiskas atsavināšanas gadījumu zinātnisku izpēti,
- arheoloģisko senlietu prettiesiskas iegūšanas un tirdzniecības ierobežošanu,
- kontrolējošo iestāžu darbinieku apmācību.

Izmantotie avoti

Elektroniskais pakalpojums "Kultūras objekta apraksta veidošana". Pieejams: www.ic.iem.gov.lv/ko (skatīts 20.05.2015.)

Elektroniskais pakalpojums "Kultūras objekta statusa noteikšana". Pieejams: www.ic.iem.gov.lv/ko_status (skatīts 20.05.2015.)

Latvijas Republikas likums "Par kultūras pieminekļu aizsardzību", stājies spēkā 11.03.1992.

Legal and Practical Measures Against Illicit Trafficking in Cultural Property. UNESCO Handbook, 2006. Pp. 17–25. Available: <http://archives.ico.museum/object/publications.html> (viewed 20.05.2015.)

“Melnie arheologi” kļūst aizvien bezkaunīgāki. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/latvija/zinas/melnie-arheologi-kljust-aizvien-bezkaunigaki.a84076/> (skatīts 20.05.2015.)

Nozagto kultūrvēsturisko vērtību atgriešana likumīgajiem īpašniekiem. Valsts policija. Pieejams: <http://www.vp.gov.lv/?id=500&aid=51> (skatīts 20.05.2015.)

Object-ID methodology. Available: <http://archives.icom.museum/objectid/index.html> (viewed 20.05.2015.)

Senkapu apgānīšana Latgalē kļuvusi nekontrolējama. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/latvija/zinas/senkapu-apganisana-latgale-kluvusi-nekontrolejama.a120230/> (skatīts 20.05.2015.)

Study on preventing and fighting illicit trafficking in cultural goods in the European Union. Final report. [S.l.]:2011. Available: http://ec.europa.eu/home-affairs/doc_centre/crime/docs/Report%20Trafficking%20in%20cultural%20goods%20EN.pdf (viewed 21.05.2015.)

Thornes, R., Dorrell, P., Lie, H. *Introduction to Object ID. Guidelines for Making Records that Describe Art, Antiques, and Antiquities*. The J. Paul Getty Trust, 1999. Available: http://archives.icom.museum/objectid/guide/guide_index.html (viewed 20.05.2015.)

UNIDROIT Konvencija par zagtajiem vai nelikumīgi izvestajiem kultūras priekšmetiem (Roma, 1995. gada 24. jūnijs).

Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas dati par valsts un vietējas nozīmes kultūras pieminekļiem. Pieejams: <http://www.mantojums.lv/?cat=579&lang=lv> (skatīts 20.05.2015.)

DIMINISHING OF TRAFFICKING OF CULTURAL OBJECTS *PER ASPERA AD ASTRA*

Abstract

Statistical data establish that prevention and combating of trafficking of cultural objects call for special attention in Latvia. Thefts of icons and paintings are characteristic of Latvia, as well as acquisition of architectural artefacts from illegal excavations. Cultural objects are frequently illegally obtained from private residences, churches and cemeteries. Despite technical and managerial improvements in the work of law enforcement bodies by 2009–2011, the level of illegal acquisition of cultural objects still remains high, while the number of recovered objects is minimal. Research

data reveal that a solution of the situation is closely connected with strengthening of exchange of cooperation/information among the monitoring bodies, as well as among the monitoring bodies, owners/possessors of cultural objects and culture institutions. Greater attention should be paid to raising/enhancement of knowledge of the staff of the monitoring bodies and owners/possessors of cultural objects, development of international cooperation and the improvement of the legal framework.

Keywords: *protection of cultural objects, crime against cultural heritage, theft of cultural objects, a description of a cultural object.*

Dārta Divāne

KULTŪRAS UN RADOŠO INDUSTRIJU KONCEPTA ATTĪSTĪBA UN IZPRATNE LATVIJĀ

Radošās industrijas nenoliedzami ir salīdzinoši jauna un aktuāla tēma gan pasaulē, gan arī Latvijā, jo kopš 2005. gada radošo industriju tematika tiek iekļauta dažāda līmeņa politikas plānošanas dokumentos, tiek veikti pētījumi, meklēti piemērotākie radošo industriju finansēšanas modeļi u. tml. Radošo industriju sektora nozīmi tautsaimniecībā nosaka arī tas, ka tradicionālo ražošanu aizvien vairāk aizstāj pakalpojumi un inovācijas, kur būtiska loma ir radošumam un jaunrades spējām. Taču jāņem vērā, ka radošās industrijas kā sektors nav statisks veidojums, sektora attīstībai nav piemērojams kāds universāls paraugs, ko varētu attiecināt uz jebkuras valsts tautsaimniecības modeli. Šā pētījuma mērķis ir, pirmkārt, raksturot radošo industriju sektora attīstības galvenās iezīmes un noskaidrot tā izpratnes dinamiku vēsturiskā un mūsdienu kontekstā; otrkārt, atklāt radošo industriju koncepta interpretāciju neviennozīmību dažādās sektora attīstībā iesaistītajās grupās.

Radošo industriju kā sektora specifika ietver fleksibilitāti, kas ļauj šim uzņēmējdarbības modelim pielāgoties konkrētām valstīm, konkrētām situācijām vai ekonomikas modeļiem. Ņemot vērā, ka radošo industriju jēdziena izmantošana noteiktu kultūrekonomisku, uzņēmējdarbības u. c. aktivitāšu apzīmēšanai Latvijā ir nesena parādība, vēl nav pilnībā veidojusies vienota izpratne par šo jomu. Radošo industriju sektora problemātikas nesenā ienākšana Latvijas politikas darba kārtībā un to mainīgā darba ir vairojusi dažādo šajā sektorā iesaistīto pušu izpratnes atšķirību. Kopš radošo industriju koncepta ienākšanas Latvijā ir notikusi akcentu pārbīde, jo, ja sākotnējos ziņojumos, politikas plānošanas dokumentos un definīcijās tika lietots kultūras un radošo industriju jēdziens, uzsvērta kultūras nozares pārstāvju loma, pārliecība par kultūras investīciju nozīmi tautsaimniecībā, tad laika gaitā radošo industriju jēdziens pamatā tiek lietots, vairs neuzsverot nozīmīgo kultūras lomu, bet inovācijas, zināšanas, eksporta spēju, ekonomisko kapacitāti arī ar kultūru tieši nesaistītās nozarēs. To apliecina arī Kultūras ministrijas (KM) 2013. gadā veiktais pētījums “Latvijas radošo industriju darbība un priekšnoteikumi nozares mērķtiecīgai attīstībai”, kurā skaidri tiek nodalītas radošās

industrijas un kultūras industrijas. Pētījumā uzdevums bija apzināt un analizēt tikai radošās industrijas, neiekļaujot kultūras industrijas, tādējādi nav iekļautas tādas mērķa grupas kā valsts un pašvaldību iestādes, kultūras iestādes un valsts kapitālsabiedrības. Ņemot vērā konkrētā pētījuma datus, jāuzsver, ka radošo industriju statistiskie rādītāji arī pierāda, ka radošās industrijas ir pelnošs sektors gan Eiropas Savienībā, gan sāk iegūt ekonomisku nozīmi arī Latvijas kontekstā. Latvijā radošo industriju sektorā darbojas 10 000 uzņēmumu, 70 000 darbinieku, apgrozījums ir 1,5 miljardi latu gadā. (Latvijas radošo industriju darbība un priekšnoteikumi nozares mērķtiecīgai attīstībai 2013.) Protams, jāņem vērā, ka attiecīgos radošo industriju statistiskos rādītājus veido plašs uzņēmējdarbības sektors, piemēram, apģērbu un apavu ražošana, bet iekļauts pavisam neliels skaits māksliniecisko un kultūrā balstīto aktivitāšu.

Analizējot kultūras industriju un radošo industriju jēdzienus vēsturiskā perspektīvā, var secināt, ka atšķirīga ir arī jēdzienu vēsturiskā izpratne. Jēdziena radošās industrijas nozīme vēsturiski ir saistīta ar jēdzienu kultūras industrija, kas pirmo reizi parādījās “Frankfurtes skolas” teorētiķu Teodora Adorno (*Theodor Adorno*) un Maksa Horkheimera (*Max Horkheimer*) darbā “Apgaismības dialektika”, kas pirmo reizi tika publicēts 1947. gadā. Autori izveidojuši pirmo kultūras industriju kritisko teoriju, uzskaitot kultūras industrijas, lai akcentētu kultūras industrializāciju un komercializāciju kapitālistiskajā ražošanā. Kultūras industrijas ir, piemēram, mūzikas ierakstu un filmu industrijas, kas patērētāju sabiedrībā attīstījušās masu kultūras ietekmē un norāda uz kultūras racionalizācijas negatīvajām sekām [Kellner]. Savukārt jēdziens radošās industrijas pirmo reizi parādījās 1994. gadā Austrālijas valdības izdotajā dokumentā “Radošā nācija” (*Creative nation*), kas bija nacionālās kultūras politikas nostādnes. Radošās un ar kultūru cieši saistītās industrijas vairs netika asociētas ar kultūras industrializācijas procesu negatīvajiem aspektiem, bet tika uzsvērts kultūras un mākslas aktivitāšu ekonomiskais potenciāls [Creative nation 1994]. Taču radošo industriju jēdziena un sektora attīstībā nozīmīgākā loma ir Lielbritānijai. Ap 1997. gadu Lielbritānijas valdība izveidoja Kultūras, plašsaziņas līdzekļu un sporta departamentu (*DCMS*), kura pakļautībā savukārt tika izveidota Radošo industriju darba grupa (*Creative Industries Task Force*). Darba grupas uzdevums bija radošo industriju definīcijas izveide un attiecīgo nozaru definēšana un kartēšana, mērot to ieguldījumu britu ekonomikā kopumā un nosakot tālākos politikas pasākumus, kas šiem sektoriem palīdzētu attīstīties nākotnē [Flew 2012: 9]. Pateicoties britu aktivitātei, radošo industriju jēdziens pēc 2000. gada tika popularizēts arī citur pasaulē. Viens no iemesliem, kāpēc radošo industriju ideja tika tik plaši pārņemta, ir tas, ka savienoti divi galvenie mūsdienu rīcībpolitikas virzieni: no vienas puses, strauji augošās informācijas un komunikācijas tehnoloģijas un uz izpēti un attīstību balstītie sektori (ražošana);

no otras puses, pieredzes ekonomika, kultūras identitāte un sociālā vide (patēriņš) [Hartley, Potts, Cunningham 2013: 59].

Latvijā par kultūras saistību ar ekonomiku un tautsaimniecību sāka interesēties jau deviņdesmito gadu beigās, kad tika veikti pirmie pētījumi šajā jomā. Tika aktualizēti kultūras ekonomiskie aspekti, bet vēl netika lietots radošo industriju jēdziens. 1998. gada pētījumā “Kultūras sektora tautsaimnieciskā nozīmīguma novērtējums” pirmo reizi tika uzsvērtā kultūras nozares tautsaimnieciskā vērtība, jo līdz 1998. gadam kultūra netika izdalīta kā atsevišķa tautsaimniecības nozare. Pētījumā kultūrai tika piedēvēta jauna loma un nozīme, piemēram, tika uzsvērts, ka kultūra ir nozare, kas pati par sevi var radīt darbavietas un jaunas nozares, kā arī ir katalizators darbavietu radīšanai citās nozarēs, akcentējot, ka kultūra ir svarīga darbaspēka kvalitātes, darbaspēju un radošās iniciatīvas uzlabošanas faktors [Karnīte 1998]. 1999. gadā tika veikts arī otrs pētījums “Kultūras sektora tautsaimnieciskais nozīmīgums”. Radošo industriju jautājums Baltijā, tajā skaitā arī Latvijā, tika aktualizēts pēc 2000. gada, un nozīmīga loma bija tieši Britu padomei. Nacionālā līmenī visās trīs valstīs uzmanība radošajām industrijām tika pievērsta, kad Britu padome 2005. gadā dažādus Baltijas valstu ministrus iepazīstināja ar radošo industriju konceptu. Rezultātā arī Latvijas Kultūras ministrija izmantoja iespēju un pieņēma radošo industriju definīciju un saturu savā kultūras politikas plānā [Creative industries in Estonia, Latvia and Lithuania 2010]. Radošo industriju jautājums Latvijas publiskās politikas līmenī sāks virzīt 2005. gadā. Pats radošo industriju jēdziens kultūrpolitikas plānošanas dokumentos valstiskā līmenī Latvijā pirmo reizi minēts ilgtermiņa politikas pamatnostādņēs “Valsts kultūrpolitikas vadlīnijās 2006.–2015. gadam. Nacionāla valsts”. Radošās industrijas Latvijā ir salīdzinoši jauns un starpdisciplinārs sektors, kurā tiek apvienotas līdz šim savā starpā nesaistītas nozares, tā veiksmīgai attīstībai nepieciešama arī sekmīga starpinstitucionāla sadarbība. Galvenokārt par radošo industriju sektora attīstību ir atbildīga Kultūras ministrija (KM), sadarbojoties ar Ekonomikas ministriju (EM) un Izglītības un zinātnes ministriju (IZM), kā arī šo ministriju padotības iestādes.

Briti izveidoja pirmo radošo industriju definīciju, kas noteica, ka radošās industrijas ir “tādas aktivitātes, kuru pamatā ir indivīda radošums, prasmes un talants un kurām piemīt potenciāls radīt labklājību un jaunas darbavietas, ģenerējot un izmantojot intelektuālo īpašumu”. Tika noteiktas 13 radošo industriju nozares: reklāma, arhitektūra, mākslas un antikvāro lietu tirgus, amatniecība, dizains, modes dizains, filmas un video, interaktīvās izklaides programmatūras (videospēles), mūzika, skatuves māksla, izdevējdarbība, programmatūru un datoru pakalpojumi, televīzija un radio [Flew 2012: 9,10]. Izveidojot definīciju un mēģinot nodalīt radošo industriju nozares, briti deva milzīgu ieguldījumu koncepta un sektora attīstībā, jo uz attiecīgo iedalījumu un definīciju vēlāk balstījās un atsaucās ne tikai

citas Eiropas valstis, bet arī citas pasaules valstis. Taču tagad pasaulē pastāv ne tikai dažādas radošo industriju definīcijas un atšķirīgi radošo industriju nozaru klasifikācijas modeļi, bet dažādu valstu, organizāciju praksē tiek lietoti pat atšķirīgi jēdzieni, kas raksturo radošo industriju sektoru, piemēram, izklaide un mediju industrijas, autortiesību industrijas, pieredzes industrijas, taču vairākumā gadījumu tiek lietoti jēdzieni kultūras industrijas, radošās industrijas vai kultūras un radošās industrijas. Par jēdzienu kultūras industrijas un radošās industrijas pielietojumu un piemērojamību tika runāts un diskutēts jau tad, kad briti sāka pielietot radošo industriju jēdzienu politikas diskursā 20. gs. 90. gadu beigās. Kamēr atsevišķi autori parasti ir konsekventi konkrēta termina lietojumā vismaz viena darba ietvaros, tikmēr terminu kopējā lietojumā saskatāms neskaidrs sajaukums. Dažkārt tiek pieņemts, ka radošo industriju jēdziens ir kaut kas plašāks un mūsdienīgāks, un tas aizstāj arī kultūras industriju jēdzienu. Citi autori apgalvo, ka jēdziens radošums ir pārāk plašs un neprecīzs, “atšķaida” kultūras dimensijas nozīmību, sajaucot to ar šīm industrijām, mākslīgi savienojot kultūru ar informāciju tehnoloģiju sektoriem, dažkārt pat ar zinātni. Citi savukārt atšķir kultūras industrijas no radošajām industrijām, pamatojoties uz radītāju ciešo saistību ar mākslu tās tradicionālajā izpratnē, turpretim radošajās industrijās tiek ieguldīts cilvēka radošumu, lai iznāktu saistītu ar ekonomikas sektoru [Flew 2012: 59]. Viedokļu atšķirības liecina par radošo industriju definēšanas augsto komplicētības pakāpi. Ņemot vērā šā jautājuma sarežģītību, nav iespējams konstatēt vienu pareizo kultūras un radošo industriju saistību modeli, vienu konstantu jēdzienu lietojumu, taču būtiski ir katras valsts robežās virzīties uz izpratnes tuvināšanu vismaz konkrētu problēmu risinājumu diskursos.

Ņemot vērā radošo industriju mainīgo dabu un diferencēto jēdzienu lietojumu pasaules kontekstā, autore pievērsās dažādu Latvijas radošo industriju sektorā iesaistīto grupu izpratnes pētniecībai. Ar dziļo interviju palīdzību tika iegūta informācija no septiņpadsmit informantiem. Tika intervēti četrus dažādu Latvijas radošo industriju sektora grupu pārstāvji. Intervijās piedalījās radošo industriju politikas veidotāji un īstenotāji, tajā skaitā Kultūras ministrijas, Ekonomikas ministrijas, Latvijas Investīciju un attīstības aģentūras (LIAA), radošo industriju komunikācijas platformas *FOLD* pārstāvji. Pārstāvēti tika arī dažādi radošo industriju uzņēmumi (apgāds “Jānis Roze”, reklāmas aģentūra “*MOOZ*”, “*Aerodium Technologies*”) un radošo industriju biznesa inkubators “*Creative Andrejsala*”. Trešo grupu pārstāvēja dažādu kultūras nozaru (teātra, vizuālās mākslas, mūzikas, arhitektūras, dizaina) darbinieki. Ceturtā informantu grupa bija akadēmiskās sfēras pārstāvji, tajā skaitā Latvijas Kultūras akadēmijas (LKA) profesors, Banku augstskolas (BA) profesore un 2013. gada Latvijas radošo industriju pētījuma vadītājs.

Viens no galvenajiem empīriskā pētījuma jautājumiem bija noskaidrot dažādu Latvijas radošo industriju sektorā iesaistīto grupu pārstāvju izpratni par kultūras

industriju un radošo industriju saistību. Nedaudz vairāk nekā puse informantu uzskata, ka kultūras industrijas un radošās industrijas ir jānodala, pamatojoties uz to, ka kultūras industrijas ir valsts resursus patērējošas un saistās ar dotāciju saņemšanu, bet radošo industriju pamatā ir komercializācija un bizness.

Radošajām industrijām jābūt orientētām uz peļņas gūšanu... Protams, arī muzejs var būt orientēts uz peļņu, bet tā darbībā vairāk dominē citas lietas, piemēram, vēsturiskā mantojuma saglabāšana, izglītošana, tādējādi tas tiek uzskatīts par kultūras industriju.

(EM pārstāve)

Citi joprojām domā, ka radošās industrijas ir amatniecība vai bieži radošās industrijas liek vienā katlā ar kultūru, līdz ar to radošās industrijas uzskata par vienkārši subsidējamu pašnodarbošanos, hobiju. Radošās industrijas mēs skatām jau tikai un vienīgi no biznesa puses.

(Biznesa inkubatora pārstāve)

Nedaudz mazāk nekā puse informantu atzīst, ka kultūras industrijas un radošās industrijas nebūtu jānodala, un valsts dotācijas neuzskata par kritēriju, lai konkrētas institūcijas vai nozares neiekļautu radošo industriju klasifikācijā.

Protams, tiek uzskatīts, ka kultūra ir kaut kas augstāks, bet radošās industrijas ir uz ražošanu vērstas, bet tas ir mazliet mulķīgi. Piemēram, tie paši Dziesmusvētki pierāda, ka tas ir viens liels komercpasākums, tāpat ir ar Latvijas Operu un teātriem.

(Mūzikas pārstāve)

Var saukt gan par kultūras industrijām, gan radošām industrijām, jo kultūra ir radošo industriju avots; tas, kā tiek izmantotas idejas no kultūras, pārveidotas par konkrētu produktu.

(BA profesore)

Savukārt atsevišķi informanti pat piedāvā, viņuprāt, pamatotākas alternatīvas kultūras un/vai radošo industriju jēdzienam, piemēram, autortiesību industrija, pieredzes ekonomika.

Otrs pētnieciskais jautājums bija noskaidrot dažādu radošo industriju sektorā iesaistīto grupu pārstāvju uzskatus par institūciju, kurai būtu jāuzņemas galvenā politiskā atbildība par radošo industriju sektora attīstību. Ar nedaudz lielāku pārsvaru dominē viedoklis, ka galvenā politiskā atbildība jāuzņemas EM, jo radošās industrijas ir viena no ekonomikas nozarēm, kas saistīta ar kapitalizāciju un uzņēmējdarbību.

Man liekas, tas ir mazliet absurdi, ka radošās industrijas ir KM pārziņā, vajadzētu saprast, ka runa ir par kaut kādu ekonomisko pienesumu un potenciālu.

(FOLD pārstāve)

Vienuzīmīgi – EM, tāpēc, ka tur varētu saprātīgāk operēt ar skaitļiem, pamatot. KM varētu būt papildfunkcijas, bet, manuprāt, KM nesaprot, kas ir radošās industrijas.

(Arhitektūras pārstāve)

Mēs neradām šo vidi, lai veicinātu radošo industriju attīstību, par to liecina tas, ka radošās industrijas kūrē KM, lai gan pēc būtības tām jābūt EM pārziņā.

(BA profesore)

Retāk pārstāvēts viedoklis, ka galvenā atbildība būtu jāturpina uzņemties KM. Šī izpratne sakņota idejā, ka radošās industrijas nodarbojas tieši ar kultūras mantojuma komercializāciju un ka kultūra ir galvenais radošo industriju pamatelements. Salīdzinoši maz informantu norāda, ka atbildība līdzvērtīgi būtu jāuzņemas gan KM, gan EM.

Es domāju, ka pareizāka ir tāda sinerģija. Tikai EM – tas ir pārāk sausi, jo mēģina visu izmērīt skaitļos. Bet ir arī jāizprot radošo industriju nemateriālais pienesums.

(LIAA pārstāve)

Daudzi informanti norāda, ka atbildībā par radošo industriju sektoru papildfunkcijas varētu veikt arī citas ministrijas, piemēram, Vides aizsardzības un reģionālās attīstības ministrija, Izglītības un zinātnes ministrija, Ārlietu ministrija, Labklājības ministrija un Finanšu ministrija.

Trešais pētnieciskais jautājums saistīts ar dažādu radošo industriju sektorā iesaistīto grupu pārstāvju uzskatiem par kultūras nozares pārstāvju ieguvumiem un/vai zaudējumiem no radošo industriju sektora attīstības. Informanti galvenokārt norāda uz kultūras nozares pārstāvju ieguvumiem no radošo industriju sektora attīstības. Par pozitīvo aspektu piemēriem tiek minēti pašu kultūras nozares pārstāvju iespēja raudzīties biznesa virzienā un ar savu darbību un galaproduktiem gūt ienākumus, radīt peļņu. Radošo industriju sektors ir kā potenciāls darba lauks kultūras nozares pārstāvjiem, tas sniedz plašākas darba iespējas, piemēram, strādāt kādā no radošo industriju uzņēmumiem. Tā ir plašāka iespēja parādīt un pierādīt savu radošo potenciālu, kā arī kultūras nozares un radošo industriju sadarbības rezultātā abas sfēras viena otru papildina un popularizē. Informanti arī norāda,

ka tieši pat pozitīvas konkurences pastāvēšana starp kultūras sfēru un radošajām industrijām kultūras nozari padara daudzpusīgāku, kvalitatīvāku un atvērtāku dažādiem risinājumiem. Tiek pārstāvēts pat tāds viedoklis, ka radošās industrijas uzlabo ekonomisko situāciju kopumā, tādejādi valsts budžetā ir vairāk naudas, ko ir iespējams novirzīt tieši uz kultūras nozari. Taču citi informanti pauž arī pavisam pretēju viedokli. Kā vienīgais zaudējums vairākkārt tiek norādīts tas, ka kultūras nozare un radošās industrijas ir KM kompetencē, tāpēc kultūras nozare zaudē finansējumu, jo uz KM budžetu pretendē arī visi radošo industriju pārstāvji.

Ņemot vērā radošo industriju sektora atšķirības dažādu valstu praksē, ir būtiski veidot vienotu radošo industriju izpratni konkrētās valsts mērogā, taču pēc iegūtajiem pētījuma rezultātiem ir skaidri redzams, ka izpratne par radošo industriju sektoru Latvijā atšķiras ne tikai starp dažādām radošo industriju sektorā iesaistītajām grupām, bet pat vienas grupas ietvaros. Informantu izteikumos konstatējama viedokļu daudzveidība, ne tikai atbildot uz konkrētajiem pētnieciskajiem jautājumiem, bet arī sniedzot atbildes uz citiem intervijās iekļautajiem jautājumiem. Viedokļu dažādība, piemēram, atspoguļojas jautājumos par radošo industriju sektora attīstības pakāpi, radošuma un industriju elementu nozīmi, radošo industriju saistību ar kultūru un mākslām, raksturīgākajām Latvijas radošo industriju sektora nozarēm un spilgtākajiem preču, pakalpojumu piemēriem, u. tml. Pēc autore domām, būtiskākais aspekts, kas nosaka informantu radošo industriju izpratni, ir kultūras industriju un radošo industriju izpratnes specifika, jo informantu atbildes un viedoklis lielā mērā mainās no tā, vai informants radošo industriju klasifikācijā iekļauj vai neiekļauj dotētās nozares un institūcijas. Neraugoties uz politikas veidotāju mēģinājumiem dotētās nozares nošķirt no radošo industriju sektora, radošo industriju sektorā iesaistīto pārstāvju viedoklis atšķiras, līdz ar to atšķiras uzskati par raksturīgākajām nozarēm un produktu piemēriem utt. Dažādu radošo industriju sektorā iesaistīto pārstāvju viedokļu daudzveidība neliecina par vienotu radošo industriju sektora izpratni, kas neveicina sektora kopējo attīstību. Ņemot vērā, ka radošo industriju sektors un modeļi ir mainīgi un atšķirīgi dažādu valstu praksē, ir būtiski veidot vienotu radošo industriju izpratni konkrētās valsts ietvaros, kā arī aktualizēt pārnacionāla līmeņa akadēmisko diskusiju par nozares darbības pamatprincipiem un kultūras, mākslinieciskās jaunrades, kultūrpolitikas nozīmi šā sektora attīstībā. Tuvināta izpratne par sektora attīstības priekšnosacījumiem un mērķiem būtu jāveicina gan sabiedrībā kopumā, gan dažādās radošo industriju sektorā iesaistītajās grupās.

Izmantotie avoti

- Flew, T. *The Creative Industries: Culture and Policy*. London: SAGE, 2012.
- Hartley, J., J. Potts, S. Cunningham etc. *Key Concepts in Creative Industries*. London ... (etc.): SAGE, 2013.
- Hartley, J. *Creative industries*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Australian Policy Online. *Creative nation: Commonwealth cultural policy*, October 1994. Available: <http://apo.org.au/research/creative-nation-commonwealth-cultural-policy-october-1994> (viewed 03.10.2014.)
- Creative industries in Estonia, Latvia and Lithuania 2010*. Available: <http://creativecities.britishcouncil.org/knowledge-and-ideas-bank/element/155/creative-industries-in-estonia-latvia-lithuania> (viewed 05.10.2014.)
- Karnīte, R., Ābele, D., Kubuliņa, A. u. c. *Kultūras sektora tautsaimnieciskā nozīmīguma novērtējums, 1998*. Pieejams: http://www.km.gov.lv/lv/doc/starptozares/petijumi/Kult_Sekt_Nozimig_1998.pdf (skatīts: 03.10.2014.)
- Karnīte, R., Kļava, M., Traubergs, M. *Kultūras sektora tautsaimnieciskais nozīmīgums, 1999*. Pieejams: http://www.km.gov.lv/lv/doc/starptozares/radosa/Kult_Sekt_Nozimig_1999.pdf (skatīts 03.10.2014.)
- Kellner, D. *The Frankfurt School*. Available: <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/frankfurtschool.pdf> (viewed 04.10.2014.)
- Latvijas Republikas Kultūras Ministrija. *Kultūras un radošās industrijas*. Pieejams: http://www.km.gov.lv/lv/starptozares/radosas_industrijas.html (skatīts 02.10.2014.)
- Latvijas Republikas Ministru kabinets. *Informatīvais ziņojums par radošo industriju un tās politiku Latvijā*. Pieejams: <http://www.mk.gov.lv/lv/mk/tap/?pid=30353658> (skatīts 02.10.2014.)
- Personu apvienība SIA “Baltijas Konsultācijas” un SIA “Konsorts”. *Latvijas radošo industriju darbība un priekšnoteikumi nozares mērķtiecīgai attīstībai, 2013*. Pieejams: <http://www.slideshare.net/GaaKaa/latvijas-radoo-industriju-darbba-un-prieknoteikumi-nozares-mrtiecgai-attstbai> (skatīts 08.10.2014.)

DEVELOPMENT AND UNDERSTANDING OF THE CONCEPT OF CULTURE AND CREATIVE INDUSTRIES IN LATVIA

Abstract

The issues of creative industries are relatively new and topical both in the world and in Latvia because the key issues connected with creative industries have been included in policy planning documents at various levels since 2005. Research on creative industries has been carried out, and funding models for creative industries have been sought, etc. We have to take into account the adaptable and evolving nature of the sector of creative industries because one universal model does not exist for creative industries. The recent emergence of the key issues of the sector on the Latvian political agenda and the evolving nature of creative industries have increased differences in understanding of the various parties involved in this sector. Since the arrival of the concept of creative industries in Latvia, a shift of emphasis has taken place because the initial reports and policy planning documents used the notion of culture and creative industries, and emphasised confidence in the importance of cultural investment in economy. However, recently the notion of creative industries is used more often, and a distinction is made between creative industries and culture industries at the political level. After conducting her research on the specific understanding of the creative industries sector by various parties involved in the sector, the author of the paper came to a conclusion that there is an apparent plurality of opinions. Thus, there are differences in understanding the questions of creative industries among various parties involved in the creative industries sector; the opinions also differ within the same party. The understanding of culture and creative industries often differs from the policy framework for creative industries. It does not promote a common understanding among creative industries, and it hinders the overall development of the sector.

Keywords: *creative industries, culture industries, culture and creative industries, creativity.*

IZAICINĀJUMI 21. GS. KULTŪRAS ORGANIZĀCIJAI – KULTŪRAS UZŅĒMĒJDARBĪBA

Kultūras uzņēmējdarbības jēdziens ir 21. gs. nepieciešamība definēt jaunās tendences, kas attīstās, mainoties ekonomiskās un sociālās dzīves telpai. Raksta mērķis ir atklāt kultūras uzņēmējdarbības jēdziena attīstību un sniegt jaunu tā definīciju. Mainās ne tikai ekonomikas sektors, bet arī psiholoģiskie un personīgie faktori – cilvēku vēlme darbu padarīt ne tikai par naudas iegūšanas līdzekli, bet arī par savu sapņu īstenošanas vietu, palielinās vēlšanās uzlabot apkārtējo vidi, kas saistīta ar izpratni par resursu ierobežotību un patērētāju kultūras izveidoto slazdu. Viljams Baumols [Baumol 1993: 210], viens no spilgtākajiem ekonomistiem, kultūras ekonomikas virziena attīstītājiem, uzņēmēja jēdzienu iedala divos būtiskākajos virzienos:

- uzņēmumu izveidotājs – uzņēmējs;
- inovatīvais uzņēmējs.

Abu veidu uzņēmēji ir nepieciešami ekonomisko procesu nodrošināšanai, bet to uzdevumi ir atšķirīgi, tāpat arī viņu ietekme ir dažādi mērāma un nosakāma. Inovatīvam uzņēmējam ir nepārtraukti jāmeklē jauni ceļi, jaunas attīstības iespējas, turpretim uzņēmumu izveidotājs dara to, ko citi jau simtiem reižu pirms viņa ir paveikuši.

Starptautiskā ekonomiskās sadarbības un attīstības organizācija (OECD) kopīgā pētījumā ar Eurostat ir noteikusi (2009) uzņēmējdarbības definīciju, kas pielāgota jaunajiem ekonomikas apstākļiem. Proti, *“uzņēmēji ir tās personas, kas tiecas radīt vērtību vai izvērsēt kādu ekonomisku aktivitāti, izmantojot un radot jaunus produktus, procesus vai tirgus. Uzņēmējdarbības aktivitāte ir uzņēmīga cilvēka rīcība, kas vainagojas ar vērtības radīšanu vai ekonomiskas aktivitātes izplatīšanu, izmantojot un radot jaunus produktus, procesus vai tirgus. Uzņēmējdarbība ir fenomens, kas saistīts ar uzņēmējdarbības aktivitāti.”*¹ Definīcija nenorāda, kāda veida vērtība

¹ Ahmad, N., Seymour, R. G. *Defining Entrepreneurial Activity: Definitions Supporting Frameworks for Data Collection*, 2009. Available: <http://www.oecd.org/std/business-stats/39651330.pdf> (viewed 04.02.2011.)

uzņēmējam ir jārada, vai tā ir ekonomiska, sociāla, mākslinieciska vai personīga vērtība, taču norāda, ka otrs virziens ir ekonomiskās aktivitātes izvērsšana. Tātad definīcija dod iespēju aplūkot uzņēmējdarbību ne vairs kā uz peļņu centrētu aktivitāti, bet gan tādu aktivitāti, kas balstīta cilvēka rīcībā – jaunu produktu, procesu vai tirgus radīšanā.

Informācijas tehnoloģiju ietekmē raisītā diskusija, kā apvienot labāko, ko piedāvā kapitālisms ar sociālām idejām – labumu nevis vienai konkrētai cilvēku grupai, bet pēc iespējas lielāku labumu sabiedrībai kopumā, kopš otrā gadu tūkstoša sākuma ir attīstījusi sociālās uzņēmējdarbības koncepciju un tās pētniecību. Sociālo uzņēmumu raksturojošie kritēriji ir šādi: sociālā mērķa prioritāte un iesaistīšanās komerciālās aktivitātēs, kā arī vēl viens nozīmīgs aspekts – iesaistīt sociāli jutīgas sabiedrības grupas. Tātad sociālie uzņēmumi ir tie, kas sabiedrībai nozīmīgu jautājumu risināšanu uzskata par pamata prioritāti un kuriem peļņas gūšana ir sekundāra [Dees 1998; Wickham 2006]. Ekonomists Filips Vikims uzskata, ka, pat aplūkojot uzņēmējdarbību plašā sociālā kontekstā, tomēr jāturas pie peļņas gūšanas kā centrālās uzņēmējdarbības ass, lai nepazaudētu saistību un nozares kontekstu [Wickham 2006: 181]. Saskaņā ar Viljama Baumola [Baumol 2003: 57–66] viedokli nozīmīgākā uzņēmēja loma ir novērtēt savu mērķi, misiju un tad meklēt veidus, kā to sasniegt.

Kultūras izņēmuma princips¹ ir radījis priekšnosacījumus, lai kultūras sektora institūcijas un organizācijas nepakļautu brīvā tirgus likumiem un aizsargātu to mākslinieciskās vērtības, vienlaikus radot sistēmu, ka organizāciju vadītāji, palaujoties uz savu īpašo statusu, pieprasa gan finanšu, gan materiālos līdzekļus kultūras organizāciju un institūciju darbības nodrošinājumam. Kā atzīst viens no pasaulē vadošajiem kultūras ekonomistiem, prof. Arjo Klamers, tad *“kultūras uzņēmējam ir jāprot pārliecināt sabiedrību, finansētājus un valsti, ka kultūras produkts, ko viņš piedāvā, ir ar vērtību, kas spēj konkurēt. Kultūras uzņēmējam jārunā biznesa valodā”* [Klamer, Veldhuis 1999]. Tieši spēja saprasties starp kultūras un biznesa pasauli, aptvert otras puses domāšanas veidu un saredzēt attīstības iespējas radījusi nepieciešamību definēt kultūras uzņēmējdarbību, jo kultūras organizācijām ir jāspēj darboties tirgus apstākļos, saprast valsts nosacījumus un veidot attiecības ar tām ietekmes grupām, kas ir izšķiroši svarīgas kultūras organizācijas pastāvē-

¹ UNESCO ģenerālās konferences deklarācijas “Par kultūras daudzveidību” 8. pants: *“Kultūras priekšmeti un pakalpojumi ir unikālas preces. Saskaņā ar mūsdienu ekonomiskajām un tehnoloģiskajām pārmaiņām, kad radošajai darbībai un inovācijām paveras plašas iespējas, īpaša uzmanība jāpievērš radošā darba daudzveidībai, pienācīgi ievērojot autoru un mākslinieku tiesības, kā arī kultūras priekšmetu un pakalpojumu īpatnības; pret tiem kā identitātes, vērtību un jēgas nesējiem nedrīkst izturēties kā pret parastām precēm vai plaša patēriņa priekšmetiem.”* Deklarācija pieņemta 31. sesijā Parīzē, 2001. gada 2. novembrī.

šanai. 2010. gadā veiktais pētījums “Uzņēmējdarbības dimensija kultūrā” apliecina, ka: *“Kultūras uzņēmējiem ir atšķirīgs raksturojums: tie strādā citādākos tirgus apstākļos; rada produktu, kas ir “kultūras produkts”; sadarbojas ar cilvēkiem, kas ir vairāk orientēti saturā nekā peļņā un parasti izveido pavisam mazus uzņēmumus, kas spēj eksistēt, pateicoties pastāvīgiem un ilglaicīgiem sadarbības tīkliem”* [HKU 2010: 10]. Lai sasniegtu mērķus, kultūras nozarē jāattīsta un jāpielieto uzņēmējdarbības prasmes, kas veicina efektīvu organizācijas darbību un produktivitāti nozares kontekstā. Kultūras uzņēmējiem nav jāķļūst par biznesmeņiem, bet gan par *patiesiem uzņēmējiem* – izmantojot inovāciju, drosmi un uzdrīkstēšanos darīt to, par ko citi tikai sapņo [Klamer, Veldhuis 1999].

Lai gan pieprasījums pēc kultūras produktiem ir grūti prognozējams un produkta saturs vienkāršam patērētājam grūti novērtējams, jau kopš 20. gs. deviņdesmitajiem gadiem holandiešu politiķi mudina uz diskusiju par kultūras uzņēmējdarbības jēdziena attīstību, mudinot māksliniekus un to pārstāvjus aktīvāk pievērsties mākslas pārdošanai un labāk orientēties tirgū. Nīderlandē, kur ir viena no Eiropā spēcīgākajām un attīstītākajām kultūras uzņēmējdarbības skolām, Kultūras ministrija [Cultural Governance in Netherlands 2004] un Roterdamas Erasma Universitātes pētnieki [Stam 2006] ir izveidojušas šādas kultūras uzņēmējdarbības definīcijas:

1. *Kultūras uzņēmējdarbība ir process, kurā organizācijas pārskata savu darbību tirgū un, izmantojot inovācijas, uzņemas riskus, lai papildus piesaistītu finanšu resursus un paaugstinātu kultūras produkta kvalitāti, tādējādi iegūstot labāku reputāciju.*
2. *Uzņēmējdarbība ir ar mērķi radīt optimālu līdzsvaru starp kultūras un biznesa interesēm.*

Roterdamas Erasma Universitātes pētījumā sniegtā definīcija rada jautājumu, kāds tad ir optimāls līdzsvars starp kultūras un biznesa interesēm? Atbildi uz šo jautājumu mēģina definēt ekonomists G. Hagorts [Hagoort 2000: 214–215], sniedzot kultūras uzņēmējdarbības skaidrojumu:

“Kultūras uzņēmējdarbība ir process, kurā tiek apvienotas divas brīvības: mākslinieciskā brīvība kā nemateriāls saturs, kas orientēts uz vērtības radīšanu, un uzņēmējdarbības brīvība kā materiāla brīvība, kas atbalsta nemateriālo (kultūras) vērtību.”

Otrā no nīderlandiešu piedāvātajām definīcijām norāda uz kultūras nozarē būtiskākajiem kritērijiem – labākā iespējamā produkta kvalitāte un pēc iespējas labāka reputācija. Mākslinieciskie kritēriji ir izcelti kā nozīmīgākie, turklāt norādīta nepieciešamība pēc darbības pārskatīšanas, tomēr pati definīcija ir grūti uztverama, jo iekļauts gan mērķis, gan līdzekļi mērķa sasniegšanai, norādot uz konkrētiem darbības virzieniem – risks, inovācijas un finanšu līdzekļu papildus piesaiste, tomēr neietverot visus nozīmīgākos faktoros. Tikpat nozīmīga ir izpratne par informāci-

jas tehnoloģiju izmantošanu, mūsdienīgs mārketingu un ārējā komunikācija. ES Kultūras un izglītības komiteja uzskata, ka “*ir būtiski veicināt un nodrošināt piemērotas finansēšanas sistēmas un nodrošināt efektīvus īstenošanas instrumentus kultūras un radošajās nozarēs, jo īpaši mazajiem un vidējiem uzņēmumiem.*”¹

Kultūras uzņēmējdarbības jēdziena attīstība norit, veidojot tīkla organizācijas un asociācijas. 2010. gadā tika izveidots Kultūras uzņēmējdarbības tīkls (*The Cultural Entrepreneurship Network*), kurš gan 2014. gadā pārtrauca savu darbību, tomēr jau kopš 2007. gada darbojas Kultūras uzņēmējdarbības globālais centrs (*Global Centre of Cultural Entrepreneurship*), Zviedrijā ir kultūras organizāciju vadītāju izveidots portāls “Kultūras uzņēmējdarbība”², kā arī aktīvas privātās iniciatīvas³ attīsta jēdzienu un diskutē par precīzu tā definīciju.

Kultūras nozarē ilgstoši ir valdījusi pārlicība, ka kultūra ir tikai patēriņa nozare, ka tā nespēj sniegt ekonomisku labumu vai veicināt ekonomisko aktivitāti. Tomēr, prasmīgi saimniekojot, arī kultūras nozarē var izmantot uzņēmējdarbības priekšrocības un attīstības iespējas, sasniedzot mērķi – idejas īstenošanos. Eiropas Komisijas pētījumā “Kultūras ietekme uz kreativitāti” [2010: 65–66] noteiktas šādas galvenās iezīmes kultūras uzņēmējdarbībā:

- 1) spēja radīt jaunas idejas;
- 2) prasme noteikt un pārvaldīt talantu;
- 3) māka veikt finanšu ekspertīzi saistībā ar izpratni par radošo ideju investīciju vērtību.

Nozīmīgi, ka pētījumā akcentēta spēja nolīgt talantus un veidot saikni ar talantu kopienu. Uzņēmējdarbība radošajās nozarēs ir balstīta cilvēku paveiktā darba mākslinieciskajā rezultātā. Cilvēkresursi ir nozīmīgākais resurss uzņēmuma pastāvēšanā, tomēr tas atrodas ārpus uzņēmuma. Uzņēmuma veiksmīgu darbību nosaka tas, kā un vai vadītājam izdodas piesaistīt savam uzņēmumam šos cilvēkresursus. Tomēr arī minētajā pētījumā precīza kultūras vai radošās uzņēmējdarbības definīcija netiek sniegta. Saskaņā ar ekonomistu F. Kotlera un L. Kevina [Kotler 2011: 14] definīciju “*mārketingu ir sociālais process, kurā indivīdi un grupas iegūst to,*

¹ Ziņojums par atbalstu Eiropas kultūras un radošajām nozarēm, izmantojot šo nozaru potenciālu ekonomikas izaugsmes un nodarbinātības veicināšanā (2012/2302(INI)) Available: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A7-2013-0248+0+DOC+XML+V0//LV> (viewed 10.06.2015.)

² Zviedrijas kultūras organizācijas *Nätverkstan* direktores *Lotta Lekvall* un *Unsgaard* skolo-tājas, rakstnieces un žurnāla *Ord&Bild (Word&Image)* redaktore *Olav Fumarola* izveidota kultūras uzņēmējdarbības tematikai veltīta mājaslapa: <http://www.culturalentrepreneur.se/about-culturalentrepreneur-and-the-authors/> (skatīts 03.03.2011.)

³ Divu pētnieču *Celestes Tell* un *Genevieves Trembley* 2011. gadā izveidota organizācija un kultūras uzņēmējdarbības tematikai veltīta mājaslapa: <http://www.culturalentrepreneurs.com/about.html> (skatīts 03.03.2011.)

kas tām ir vajadzīgs un vēlams, radot produktus un vērtības un mainot tās ar citiem". F. Kotlers uzskata, ka produkts ir kas vairāk nekā tikai fizisks objekts. Produkts ir viss, ko var piedāvāt tirgū aplūkošanai, iegādei vai lietošanai, tas ir jebkas, kas var apmierināt kādu vajadzību vai vēlmi. Tādējādi par produktu var uzskatīt gan fizisko labumu, gan pakalpojumu, veikalus, cilvēkus, organizāciju, vietu vai pat ideju. Produkti ir līdzekļi, kā sasniegt mērķi, kur mērķis ir klienta vajadzību vai vēlmi apmierināšana. F. Kotlers mārketinga evolūciju veica reizē ar kultūras ekonomikas diskursa rašanos 20. gs. 60. gados, paplašinot izpratni par nekomerciālu produktu darbības noteikumiem tirgus apstākļos.

Pētnieki [Overfelt 2003; Turner 2003; Williams 2003; Schoenberger 2003] atzīst, ka pašreizējā paaudze paplašina uzņēmējdarbības robežas. Ekonomiskās krīzes rezultātā lielās korporācijās vairs nav pievilcīgas darbavietas jaunajai paaudzei, kas izaugusi tehnoloģiju laikmetā un nebaidās riskēt. Tehnoloģiju pieejamība nodrošina iespēju kļūt par pašnodarbinātu personu, brīvība un uzņēmēja gars dod stimulu realizēt personiskās vēlmes [Leadbeater, Oakley 2005: 302]. Akadēmiķis, ilgtspējīgas attīstības un sociālās uzņēmējdarbības līderis Veins Visers 2011. gadā publicētajā darbā "Atbildības laikmets: Jauna biznesa DNS" akcentē uzņēmēja pienākumu izprast pārmaiņu intensitāti un prast definēt reālos izaicinājumus [Visser 2011: 348].

Ja klasiskā uzņēmējdarbībā uzņēmējs apvieno resursus un uzņemas risku, lai gūtu peļņu, tad kultūras uzņēmējdarbībā uzņēmējs apvieno resursus un uzņemas risku, lai sasniegtu mākslinieciski augstvērtīgus rezultātus, realizētu mākslinieciskās ambīcijas un sniegtu kultūras baudījumu sabiedrībai. Menedžmenta teorētiķis Helmutš Anhaiers norāda, ka "*...īstais izaicinājums, ar ko saskaras bezpeļņas menedžmenta teorija un prakse: kā vadīt organizācijas, kurām ir daudzveidīgi atskaites punkti un kuras tādēļ ir kompleksas*" [Anheier 2005: 124].

Darbā veiktā literatūras un avotu analīze ļauj definēt trīs nozīmīgākās kultūras uzņēmējdarbības pazīmes:

1) Finanšes – uzņēmuma produkta vai pakalpojuma pārdošana var nesegt uzņēmuma izdevumus, līdz ar to, lai uzņēmums pastāvētu, iespējami vairāki risinājumi trešās puses¹ finansējuma piesaistei. Ņemot vērā, ka kultūras uzņēmumi sniedz sabiedrisku labumu, iespējams, ka to darbību daļēji finansē valsts vai pašvaldības programmas. Darbības nodrošināšanai tiek piesaistīti mecenāti vai arī regulāri notiek piedalīšanās dažādos grantu vai fondu konkursos. Spējot piedāvāt konkurētspējīgu produktu, iespējams piesaistīt arī privātā sektora finansējumu. ASV ekonomisti Baumvels un Bovels kultūras organizāciju budžeta plānošanā

¹ Trešās puses finansējums ir tāds finansējums, kurš tiek iegūts, nesniedzot klasisku preču vai pakalpojumu maiņas darījumu.

potenciālo ieņēmumu un izdevumu nesakritību nodēvēja par “plaisu”, 1966. gadā aizsākot kultūras ekonomikas disciplīnu. Kultūras ekonomikas pētnieks Tomass Aagesons (*Thomas Aageson*) norāda, ka finansiālu stabilitāti kultūras uzņēmumi var sasniegt tikai tad, ja to darbības veids pieļauj iespēju veikt ar uzņēmējdarbību, saņemot privātpersonu atbalstu un dalības maksu (sk. 1. tab.).

1. tabula

Kā finansēt kultūras uzņēmējdarbību?

	Īstermiņa ienākumi	Ilgtermiņa ienākumi	Vai ir iespējama peļņa?
Uzņēmējdarbība	Nē	Jā	Jā
Granti	Jā	Nē	Reti
Privātpersonu atbalsts	Jā	Jā	Jā
Biedru dalības maksa	Jā	Jā	Jā
Sponsorēšana	Jā	Nē	Reti
Valdības atbalsts	Jā	Nē	Reti
Īpaši pasākumi	Jā	Dažreiz	Jā
Personīgie līdzekļi	Jā	Varbūt	Dažreiz

Autores veidota pēc *Aageson* [2008: 92–107].

2) Ietekmes grupas – ja klasiska biznesa organizācija analizē ārējo vidi, lai noskaidrotu, ko tai nepieciešams darīt, kādus risinājumus pieprasa vai pieļauj ārējās vides faktori un kāda būs to ietekme, tad kultūras uzņēmums analizē ārējo vidi, lai tajā rastu darbības nodrošinājuma resursus – definē kultūras uzņēmuma ietekmes grupas. Klasiskai biznesa organizācijai iekšējās vides analīze parāda, ko ir iespējams paveikt, izmantojot pastāvošos resursus. Kultūras uzņēmuma darbība pamatā notiek ārējā vidē, uzņēmuma darbības resursi, arī cilvēkresursi, ir ārpus uzņēmuma un tiek veidoti tieši šo resursu sasniegšanai un uzturēšanai. Kultūras uzņēmumos papildu risku rada nozares finanšu nepārredzamība un nepastāvība.

Tā rada papildu nenoteiktību, jo ir nepieciešama tūlītēja reakcija, ja rodas iespējas piesaistīt līdzekļus (konkursi, granti). Uzņēmuma darbības virzienus lielā mērā nosaka uzņēmuma ietekmes grupu intereses, jo sadarbība ir viena no pamata iespējām izdzīvot un attīstīties.

3) Mārketings – kultūras uzņēmuma pastāvēšanas nozīme ir tā radītais produkts, līdz ar to kultūras uzņēmumam ir jāizglīto potenciālais patērētājs, lai veidotu pieprasījumu. Tirgus izpēte, segmentēšana un patērētāja vajadzību izzināšana nenodrošinās pieprasījumu pēc kultūras uzņēmuma radītā produkta. Lai nonāktu līdz šim pieprasījumam, patērētājs ir “jāizaudzina”, jāpilnveido izpratne un jārada vēlme baudīt mākslas produktus.

Līdzšinējās definīcijās tiek uzsvērtas un pamatotas mākslas un biznesa pasaules atšķirīgās izpratnes, tomēr trūkst precīzāka skaidrojuma, kas tieši ir kultūras uzņēmējdarbības pamatā, kas tieši kultūras uzņēmējam būtu jāveic. Kultūras uzņēmumā vadītājs ir vidutājs starp radošajām personībām un esošo, kā arī potenciālo klientu, līdz ar to vadītājam jāriskē, izvēloties radošās personas, kas būs nozīmīgākais resurss uzņēmuma māksliniecisko mērķu sasniegšanai, un jāpiesaista nepieciešamie resursi, lai varētu veikt darījumus. Salīdzinot klasisko, sociālo un kultūras uzņēmējdarbību (sk. 2. tab.), nozīmīgākās atšķirības ir personiskajā motivācijā, darbības laukā, mijiedarbībā un ētikā.

Kā norāda M. Banks [Banks, et al. 2000: 458], radīt uzņēmumu radošajā sektorā nozīmē vienoties ar sevi par māksliniecisko izpausmju kontroli un pašdisciplīnu. Arī kultūras sfērā menedžments ir darbības veids, kas, līdztekus citiem, orientējas arī pēc ekonomiskuma kritērijiem, lai plašākā izpratnē rīkotos ekonomiski racionāli.

Nemot vērā kultūras uzņēmējdarbības pazīmes un izvērtējot piedāvātās definīcijas, autore piedāvā šādu kultūras uzņēmējdarbības definīciju:

Kultūras uzņēmējdarbība ir process vizuālajās mākslās un izpildītājmākslās, kurā organizācijas vadītājs, uzņemoties risku, veic cilvēkresursos balstītu darbību, nodrošina nepieciešamo resursu piesaisti un veic komerciālus darījumus atbilstoši uzņēmuma mākslinieciskajiem mērķiem.

Kultūras sektorā dažas nozares attīstās, tikai balstoties uz cilvēku prasmēm un iemaņām (kultūras mantojums, kultūras tūrisms, vizuālās mākslas un izpildītājmākslas). Attīstot kultūras uzņēmējdarbību, iespējams attīstīt minētās nozares un radīt darbavietas, kas netiek tieši dotētas, bet veidotas, balstoties uz labāko iespējamo kultūras un tirgus likumu apvienošanu. Līdz ar to nepieciešamākais virziens ir veicināt uzņēmējdarbības attīstību, nevis lai piespiestu pelnīt ar jebkādiem līdzekļiem, bet lai izmantotu biznesa vadības priekšrocības – prast pārliecināt sabiedrību, finansētājus un valsti, ka kultūras produkts ir ar vērtību, kas spēj konkurēt un kas ir nepieciešama sabiedrībai.

2. tabula

Klasiskā, sociālā un kultūras uzņēmēja salīdzinājums

	Klasisks uzņēmējs	Sociāls uzņēmējs	Kultūras uzņēmējs (autore viedoklis)
Personiskā motivācija	Maksimāls personīgs labums	Maksimāls sociāls labums	Augstvērtīgs kultūras produkts Pašizpaušme
Darbības lauks	Komerציāls	Bezpeļņas/publiski	Bezpeļņas vai komerciāls; iespējami abi risinājumi, bet ne vienlaicīgi
Organizācijas darbības forma	Tradicionāls biznesa modelis, uzņēmējam ir noteicošā loma	Netradicionāls modelis ar uzsvērtu vienlīdzības ideju – vairāk kā produktivitātes ideju	Uz mākslinieku/izpildītāju kvalitātes nodrošinājumu vērstas darbības princips
Pieņemtās stratēģijas	Balstīts uz sacensību un maksimālu atdevi no investīcijām	Izvairās no sacensībām, balstīts sociālo vērtību radīšanā un izplatīšanā	Balstīts uz kultūras vērtību radīšanu un izplatīšanu, auditorijas nodrošināšanu (nozīmīgi, jo mākslas darbs tiek uztverts tikai tad, ja tam ir auditorija)
Sadarbība	Nozīmīgi uzturēt attiecības ar investoriem, klientiem	Ieinteresētās puses definētas ļoti plašas	Būtiskākais no visiem resursiem – sadarbības partneri
Mijiedarbība	Necenšas gūt plašu sociālu atzišanu	Meklē iespēju tikt plaši sociāli atzītiem, dažādās sociālajās grupās	Nepieciešama atzinība un novērtējums
Ētika	Egoistisks, ētiski neitrāls vai pat neētisks	Altruistisks, ētisks	Iespējams gan ētisks, gan egoistisks un ētiski neitrāls

 Autores veidota, balstoties uz *Wickham* [2006: 184].

Izmantotie avoti

- Aageson, T. H. Cultural Entrepreneurs: Producing Cultural Value and Wealth. *The Cultures and Globalization Series: The Cultural Economy*. Ed. Anheier, H. and Yudhishthir R. I. London: Sage Publications, 2008. Pp. 92–107.
- Ahmad, N., Seymour, R. G. *Defining Entrepreneurial Activity: Definitions Supporting Frameworks for Data Collection*, 2009. Available: <http://www.oecd.org/std/business-stats/39651330.pdf> (viewed 14.05.2015.)
- Anheier, H. K. *Nonprofit Organizations: Theory, management policy*. New York and London: Routledge, 2005.
- Banks, M., Lovatt, A., Raffo, C. Risk and Trust in the Cultural Industries. *Geoforum*, vol. 31, No. 4, 2000. Pp. 453–464.
- Baumol, W. J. Formal Entrepreneurship Theory of economics: Existence and Bounds. *Journal of Business Venturing*, 8, 1993. Pp. 197–210.
- Baumol, W. J. *On Austrian analysis of entrepreneurship and my own. Austrian Economics and Entrepreneurial studies*. UK: Elsevier Science, 2003. Pp. 57–66.
- Cultural Governance in Nederland*. Rotterdam: Stichting Kunst & Zaken, De stand van zaken, 2004.
- Dees, G., J. *The Meaning of “Social Entrepreneurship”*, 1998. Available: <http://csi.gsb.stanford.edu/sites/csi.gsb.stanford.edu/files/TheMeaningofsocialEntrepreneurship.pdf> (viewed 14.05.2015.)
- Haagoort, G. *Arts management entrepreneurial style*. Delft: Eburon, 2000.
- HKU. *The Entrepreneurial Dimension of the Cultural and Creative Industries*. Utrecht: Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, 2010. 124 p.
- Klamer, A., Veldhuis, O. Cultureel ondernemerschap: wat is dat eigenlijk? *NRC Handelsblad*, 1999, March 23.
- Kotler, P., Kevin, L. *Marketing Management*, 14th ed. USA: Prentice Hall, 2011. 816 p.
- Kultūras ietekme uz kreativitāti. KEA. Pētījums sagatavots Eiropas Komisijas vajadzībām (Izglītības un kultūras ģenerāldirektorātam)*, 2010. 221 lpp.
- Leadbeater, C., Oakley, K. *Why Cultural entrepreneurs matter. Creative Industries*. Ed. By John Hartley. USA: Blackwell Publishing, 2005. Pp. 299–311.
- Overfelt, M. The California Garage Start–Me–Up. *FSB*, 2003, September. 118 p.
- Schoenberger, C. R. The Small Chill. *Forbes*, 2003, October 13. Pp. 128–129.
- Stam, E. *Coaching for Cultural Entrepreneurship*. Rotterdam: Rotterdam Erasmus University, 2006. 126 p.
- Turner, R. Here Comes the New Gold Rush: Bruce Ferguson. *FSB*, 2003, June. 78 p.

- Visser, W. *The Age of Responsibility: CSR 2.0 and the New DNA of Business*. Great Britain: John Wiley and Sons, 2011. 389 p.
- Wickham, P. A. *Strategic entrepreneurship*. Edition IV. Pearson Education Limited, 2006. 586 p.
- Williams, G. Salvage Operations. *Entrepreneur*. 2003, November. 32 p.
- Ziņojums par atbalstu Eiropas kultūras un radošajām nozarēm, izmantojot šo nozaru potenciālu ekonomikas izaugsmes un nodarbinātības veicināšanā (23.02.2012. (INI)). Pieejams: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A7-2013-0248+0+DOC+XML+V0//LV> (skatīts 10.06.2015.)

CHALLENGES FOR A 21st CENTURY CULTURAL ORGANISATION: CULTURAL ENTREPRENEURSHIP

Abstract

In parallel with the development of scientific discourse, a dialogue about the making of cultural entrepreneurship offer becomes more and more significant also among practitioners because the necessity to take a risk and attract resources to the achievement of artistic goals increases. Cultural organisations, which have been state subsidised so far, are often forced to function according to business principles, hence a need arises to define new notions and analyse the specific nature of these activities. It determines the main differences between activities of classical and cultural entrepreneurship. The *cultural exception principle* defined in the UNESCO Convention has created preconditions which ensure that culture sector institutions and organisations are not under the free market rule, and their contents are protected. At the same time a system is created which allows leaders of organisations, relying on their special status, to demand both financial and material resources which are necessary to ensure the functioning of cultural organisations and institutions. It does not always ensure development-oriented management. The distinction of pure art, culture industry, creative industry and related industries determines the most essential breakdown of the industry into sectors, which also marks the differences in funding their activities. However, entrepreneurship also means creating new values in the context of pure art. It means taking a risk and attracting the necessary resources to achieve the goals.

Keywords: *cultural entrepreneurship, cultural product, impact groups.*

Anda Laķe, Baiba Tjarve, Liga Grinberga

MEASURING SOCIAL AND ECONOMIC IMPACT OF LARGE SCALE CULTURAL EVENTS: A SOCIAL NETWORK ANALYSIS

Introduction

Organisation of large scale or mega cultural events requires not only skillful managerial techniques, but also integrated evaluation approach taking into account such aspects as cultural, economic, social, political, environmental context. Substantial public support to large-scale cultural event amplifies the demand to assess its impact on different sectors. It results in the need to develop arguments for a broader community [Labadi 2009, Reeves 2002] and justify legitimacy of spending public money on cultural activities and infrastructure [Pratt 1997]. Also effectiveness and efficiency on a short-term and long-term are being evaluated. Often final assessments concerning the impact of a large-scale cultural event may turn out to be divergent and even contradicting. Mega cultural events can be characterized by complex objectives, diverse funding sources (EU, public, private), multilayer structure of planned results and effects. All that obviously encumbers evaluation of the mega events. Researchers studying effects of large-scale cultural events have continuously discussed the most appropriate methodological approaches of impact evaluation.

The initiative of the European Capital of Culture (ECoC) is one of the major large-scale European cultural cooperation projects taking into consideration its budget and diversity of programme that is exceeding the scope of any other cultural event. Even though this EU initiative started 30 years ago (decision of the Council of Ministers June 13, 1985) and one can find considerable efforts to develop a model for evaluation of the ECoC [Palmer–Rae Associates 2004; Education and Culture DG Culture Programme 2010] every time when a new city has been nominated to be European Capital of Culture, it is a challenge for researchers to find an appropriate evaluation approach that would respond to the particular programme objectives, political and economic context of the country and national research traditions. Since 2007, the European Commission has been commissioning an independent external evaluation of the ECoC. Before that

ECoC programmes ensured internal evaluation procedures and the scale of evaluation depended on their abilities and considerations.

Research objectives

In 2014, Riga was chosen to be one of the European Capitals of Culture. Latvia had recently overcome economic recession, in this context substantial public investment in culture required additional focus on evaluating economic impact of Riga 2014 programme. Moreover, organisers and policy makers required evidence of direct and indirect economic effects, such as increasing number of tourists, economic development etc. Meanwhile, previous studies on the impact of large-scale events have revealed that apart from economic effects, also environmental, social, political influence might be of significant importance. This has brought us the following **research objective**: when evaluating Riga 2014 programme, to identify and adapt the integrated impact evaluation methodology that would allow to measure diverse effects, including economic, social and cultural ones.

Usually methodologies evaluating either economic or social impact differ, none of them perceives culture as a holistic sector integrating both social and economic aspects. In the recent years, social network analysis (SNA) has been applied to evaluate impact of culture on other sectors, such as economy and social sphere. SNA has been used only about 10 years and it is considered to be one of the latest evaluation methodologies or strategies. Even though the applicability of the SNA has not yet been fully explored, it has a significant potential in evaluating impact [Mote, Jordan, Hage 2007]. Examples of SNA one can find in the field of education and health, biology and even military sector. In the field of culture SNA has been applied only during the last years and often indirectly [Saccone 2014]. Even though SNA has some shortages, it provides many possibilities in cultural research. The most important benefits are clear understanding of the impact structure and possibility to evaluate sustainability of the impact.

Our research is based on the assumption that SNA has a great potential in evaluation of cultural impact, as culture incorporates the very idea of a network through which new ideas and creativity are channeled. Therefore the structure of a network may very well display complex social impact or economic impact and their evolution. Previous findings show that interaction and cooperation between culture and other sectors ensures sustainability of effects, therefore it is important to analyse networks created by cultural activities and organisations.

The following **tasks** have been set for the research: 1) to examine applicability of social network analysis in impact evaluation of cultural events; 2) to scrutinize financial reports of the projects included in Riga 2014 programme applying SNA; 3) to identify economic and social impact of Riga 2014 programme applying social network analysis.

Theoretical Framework: Social Network Analysis as a Research Strategy

As mentioned before, the choice of using social network analysis as a research strategy for the Riga 2014 programme's impact assessment was largely driven by the complex structure of the cultural programme. The complexity of the programme manifested itself in the diversity of the financial resources necessary to implement the programme, as well as in the big amount of sub-projects, the heterogeneity of the content, and in terms of the actors involved in the projects, the diversity of cultural industries, economic sectors and geographic regions they represent. Before we discover the possibilities of applying social network analysis in the cultural events' impact assessment, we will offer a concise description of this approach.

Social network analysis in research is currently expanding very fast and there are several reasons for it. This is determined by both the application of the network concept to the theoretical analysis of society in general, and also the use of network analysis as empiric research strategy. American sociologist Mustafa Emirbayer and other authors believe that network analysis is one of the most promising research methods of modern sociology [Emirbayer and Goodwin 1994: 1412], however despite its great potential, it still hasn't been subjected to theoretical evaluations and criticism. Academic literature outlines basic concepts, technical procedures and collects empirical results, but lacks a plan of this method in a framework of a sociological theory. Emirbayer indicates that the lack of a conceptual theory is determined by the method itself – the specifics of network analysis, because it doesn't have the signs of a formal theory, it doesn't establish particular laws, but instead acts as a broad strategy to explore the social structure. It can rather be called a paradigm or a perspective than a social theory [Emirbayer and Goodwin 1994: 1414, 1417]. As social networking analysis researchers are currently working at both methodology and concept development, the interest in this approach is growing rapidly. The different views of researchers do not allow to identify the reasons beyond the sudden recognition of network analysis, but most often the increased interest in this can be explained with the latest mathematical and technical innovations. Kimberley Fredericks and Joanne Carman also believe that the use of network analysis method in research and evaluation during the last 15 years has been increased because of software development [Fredericks and Carman 2013: 5]. Hungarian-American physicist Albert-László Barabási, on the other hand, explains this development with the beginnings of the internet and the consequent possibility to create new tools and network maps, as well as to process large amounts of the data [Barabási 2012: 8].

One of the most important components in social network analysis is the creation of visualization, which is usually made by a computer programme, and,

according to Newman, this kind of visualization is able to display the most important features of the structure of the network, which would be difficult to understand from ranked data, because the eye of a human is well suited to understand structure. There are various tools that have been created for the understanding of the features of structure. They help measuring the data of the network and are particularly useful in large structures, even if the visualization is not comprehensible. Such instruments are usually based on mathematical operations that have great significance in the network science – even if one explores social networks [Newman 2010].

Social network consists of sets of units called *nodes* (also known as *vertices* or *actors*) and *ties* (also known as *edges*, *links* or *relationships*) by which they are linked together [Newman 2010]. Social sciences usually use term *actor* as an individual, corporate or collective social unit and *ties* referring to social or relational ties defined on them [Christopoulos: 3]. Ties are paramount, forming network structure. In social network analysis, it is important to understand the following factors before data acquisition – what kind of data and their characteristic features will be needed, what will be the sources from which data will be gathered, what amount of data is needed to include in the network and how wide could the network be [Hanneman and Riddle 2005: 4]. Methods for identifying social interactions are very different. Newman believes that surveys are the most common method used to create the network structure, as well as the use of archive recordings is an important method [Newman 2010]. However, data can be obtained by other methods, such as content analysis, as it is in the case of Riga 2014 programme analysis where the sources were project reports. A major role in the network analysis approach is data visualization, implemented by using special software. Social network analysis software allows one to identify, represent, analyze, visualize and stimulate actors from different types of input data, as well as analyze them from a variety of mathematical models of social network.

Examples for evaluation with social network analysis can be found in areas such as education and health, as well as product development and flow of knowledge [Newman 2010]. By contrast, in the evaluation of culture it has only been used during recent years, and sometimes the impact of culture is evaluated only indirectly [Saccone 2014]. When using social network analysis in a research, it is important to understand, whether or not the methodology complies with the requirements of social network analysis and evaluation [Fredericks and Carman 2013: 16].

Social network analysis is usually used in evaluation to explore the capacity of a programme or a project, which is focused on complex systems through researching its components and interactions, that create a diversified whole, or in

this instance, a network [Martens 2006: 82]. Generally, it is assumed that the network can evaluate only the number of relationships between different actors, but it can also show changes through time, because it is possible the ties can point to potential impact sources which have led to these changes, rather than resulting from symptomatic reasons [Davies 2003: 2]. The potential directions of the evaluation with the help of social networks have to be taken into account when setting evaluation targets. Since evaluation studies are commonly used to measure the effectiveness of different practices, its main purpose is to identify the goals of the specific object being evaluated, and measure the progress in achieving them. The use of social networks in the evaluation process is often questioned, because those commissioning the study, usually assume that they know the structure of the programme or the project, therefore, network analysis cannot reveal anything new to them. But in fact the SNA can reveal much of what is hidden under the surface [Mote, Jordan, Hage 2007].

The ideological justification under the evaluation of social networks has been given by Udo Staber who has described why exactly the cultural industries can be linked to the structure of the network, hence, that is also how they can be researched. Cultural industries are widely defined as industries that create intangible benefits, of which one is creativity that constitutes the whole culture industry network, therefore, within the framework of social networks, it is crucial to understand creativity, because social relationships can be distribution channels. Thus, the networks are like a strategic source that takes the creativity, talent and imagination of individuals and transforms them into collective creativity. In this way, in cultural industries the commitments between various actors are possible because of a common network structure. The network is important for spreading ideas that promote creativity and innovation, because individuals in the network act as carriers of their particular talents, but their creative work allows the overlap of certain ideas. New ideas and innovations matter a lot in culture, because it is made up of the richness of various ideas, and the network promotes them with dynamic development. Hence, it is essential to assess the network's ability to improve and decline over time. The approach of network structure can be used in culture, because it is suitable for unstable processes that allow to understand the changes in the network [Staber 2008: 571, 575]. Staber sees cultural sector networks in the context of cooperation with other sectors, which is essential to the assessment of impact of culture and its cooperation with other sectors of the economy. Similarly, the group of authors explore the social impact of cultural organisations in the community and their interaction with other sectors. Thereof, it all together promotes the development of the whole community [Oehler, etc. 2007: 2].

Cultural networks as promoters of local development are also dealt with in one of the latest publications about the use of SNA in the research on cultural impact, and is in a close tune with our research. Donatella Saccone's publication "*Development As A Network: A New Perspective To Evaluate Cultural Projects*" [Saccone 2014] is focused on using the network's perspective in the evaluation of cultural projects, and shows it as a new strategy in cultural impact assessment. The researcher justifies the need for a new method in cultural impact assessment with the idea that the traditional ways usually mean assessing the effectiveness of the project in terms of economic or social impact. It features a correspondence between the planned and intended, among the objectives achieved and the objectives set, but they have several drawbacks. Saccone sees the added value of social network analysis in its possibility to show structural and relational dimensions in the project and to determine its sustainability. The author justifies it with the fact that cultural projects should be able to create new networks that strengthen their benefits after the end of the projects, in order to improve the development of the local community and create foundation for future cooperation [Saccone 2014]. By contrast, in the evaluation of the economic impact of culture it is required to determine the economic benefits. Cultural institutions and activities create locally significant economic effects both directly and indirectly through a variety of economic multipliers, thus the economic impact of culture can be divided into direct and indirect economic impacts. The direct economic impact of culture is products and services that contribute to the gross domestic product [Reeves 2002]. In the measuring of the economic impact of culture the indirect effects are significant, because the cultural sector contributes to the emergence of indirect effects in a particular economic area by purchasing products and services from the locals thus increasing their income; it can also be a set of ideas and images, which is then subsequently used in other economic sectors. Thus, this multiplier effect and the economic impact of culture can be characterized by the concept of external network effect, which is an important component of the overall economy [Throsby 2004]. It is important to find out the networks created by culture and other sectors of the economy, because an effective cooperation between sectors can secure sustainability regarding the processes in creative industries and the impact of culture to the overall economy [Pratt 1997]. True, as Saccone notes, the network analysis approach cannot be viewed as basic, but instead like a more complimentary in the evaluation of cultural projects. Findings, resulting from network analysis, can be used to plan, monitor and re-program, as well as to capture and display the tangible and intangible cultural achievements of the project [Saccone 2014].

Riga 2014 – the European Capital of Culture: Social Network Analysis of the Programme

The title of ECoC is a powerful motivator for cities to mobilize all cultural operators and financial resources to achieve its objectives. ECoC Riga programme consisted of 160 projects with the total of 488 events. The programme covered all sectors of culture and art, and included a wide range of festivities and community events.

These graphs show the structural diversity of the programme divided into six thematic lines, each of them presenting a common ideological and conceptual justification of values. The programme made it possible to implement projects outside the thematic lines as well. An example of this case was the financially and otherwise voluminous World Choir Olympiad project. The total expenditure for the ECoC Riga 2014 during the three-year period (2012–2014) is 27.3 million euros. Different ECoC budgets are difficult to compare, since they cover different categories of costs elsewhere – including substantial investments in infrastructure. One can mention the budget of the other EcoC 2014, Umeå which was planned for about 37 million euros¹. Compared with other ECoC fundings, ECoC Riga had significant share from the state – it amounted to 45% of the total budget – almost as much – 44% of the funding came from Riga City Council. The contribution from the private sector was relatively small – the organisers explain this with the impact of economic crisis. By contrast, the timely allocation and stability of the funding coming from the state and local government is named by the organisers as one of the Riga 2014 success factors. The provided structural description of the programme points to the complex nature of the programme that had to be taken into account when selecting the approach of programme's impact assessment, strategies and methods. Palmer believes that there are no other such large-scale cultural events that can be compared with ECoC, therefore it is an unprecedented experience for both the majority of the involved cities and the evaluators as well (Palmer-Rae Associates, 2004). This article will analyze the event within a single assessment discourse – the Riga 2014 programme's economic and social impact on the economy and society, using the social network analysis.

In ECoC Riga 2014 programme impact evaluation different indicator groups have been used, which were chosen taking into account ECoC general objectives defined by the EU and those ones set by ECoC Riga 2014. Even though the objectives of Riga 2014 are rather abstract and complex, the main notions include encouragement of cooperation and participation in cultural and creative activities. Programme aims emphasize the development of urban space, considering that

¹ http://umea2014.se/wp-content/uploads/2013/01/faq_eng.pdf

culture influences quality of life, well-being and sustainable development of the city. Cooperation is a keyword in the objectives of the programme, as ECoC provides new opportunities to develop cooperation between Latvia and other European countries, among artists from different backgrounds, generations, social and interest groups, to develop cooperation between cultural, educational and economic sectors. These interactions lay foundations for knowledge-based economy, bring to light the significance of creative industries and demonstrate broader potential and impact of culture.

The keywords applied in the research are as follows: communication between different groups; interconnections between the cultural, educational and economic sectors; social capital, participation, development of the city, quality of life, creativity and initiatives.

Programme creates social network as its objectives directly correspond to the structure of a network. Analyzing the network we can decide whether communication between different levels and groups takes place, what the interaction between cultural, educational and economic sectors is like, evaluate its social capital and identify social partners involved in distribution of creative initiatives. SNA provides basis for conclusions about the diversity and amount of stakeholders, about how they relate to such keywords as city development, quality of life, multiculturalism. Such aspects may be hidden in the network and effects might turn out to be ambiguous.

The choice of actors and edges determines the structure of the network and anticipates the areas of impact. Activities of the projects predispose the impact of the programme. Project edges demonstrate the scope of the programme impact. In the analysis of Riga 2014 programme actors and edges of the social network are identified as follows: actors: project organisers and cooperation partners that are providers of services and goods. Ties: cash-flow that goes from project organisers to cooperation partners providing services or goods necessary for the implementation of project activities. Data source: financial reports of the projects. Financial reports are submitted to the Riga 2014 office presenting detailed accounts about the use of public funds.

At the moment of data collection, the programme has not been completed, therefore this study doesn't contain full data on the projects, their partners and flows of cash, which are driven through the course of the programme's implementation. Limited time and resources have narrowed down the amount of the analyzed projects as well. So the developed network doesn't fully reflect the social network structure of Riga 2014, but is more of a methodological example for further SNA in culture impact assessment, showing trends of what the social network might look at the end of the programme and what the benefits of the evaluation could be.

Riga 2014 is large-scale programme, which consists of many different projects structured in 6 thematic lines. The analysis is based on projects from two different lines – the Road Map and the Freedom Street. The Road Map mainly includes projects implemented in the neighborhoods of the city, enhancing participation in cultural activities and in most cases those are small scale projects. The Freedom Street focuses on different aspects of history, thus it embraces different kind of projects like exhibitions, opera and theatre productions, which can be considered as small and medium scale projects. Network shows both thematic lines to analyze connection between them and to refer it to the programme as an entirety.

Financial reports are confidential, thus research doesn't include the names of the actors, or concrete sums. To present reliable and representative data, actors have been divided into 6 categories: cultural sector; other economic sectors; project submitters; project management; science and research personnel, and taxes.

Network analysis shows (*figure 1*) that number of actors in the network divided by categories is: 217 other economic sector (43.4%); 173 cultural sector (34.6%); 59 project management (11.8%); 31 project submitters (6.2%); 19 science and research personnel (3.8%) and taxes (0.2%).

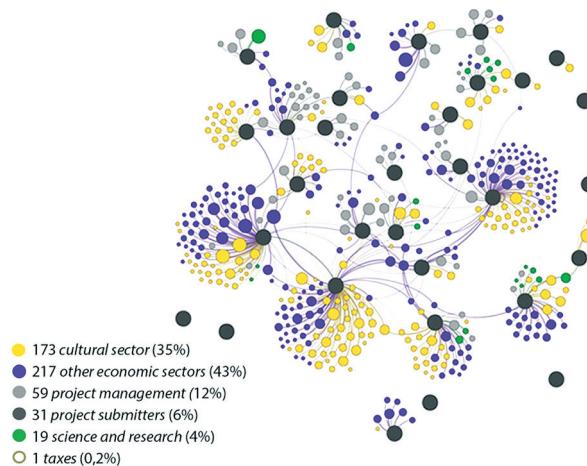


Figure 1. Riga 2014 programme network: number of actors by categories.

Number of actors in the network divided by received funding is: 37% cultural sector; 35% other economic sector; 15% project management; 6% science and research personnel; 6% taxes and 1% project submitters. Results show that although there are more actors in other economic sectors, the actors from cultural sector have received more funding. Thus, it is clear that the cultural sector couldn't stand alone and the impact of a programme like this is considerably broader, creating benefits not only for the cultural sector, but for the national economy as a whole.

It is possible to create a network structure founded on the basic objectives of the programme, because they emphasize a cooperation and creation of various ties on different levels. Therefore, in the SNA, one of the most important tasks is the identification of the linking elements in the network structure, respectively, one has to determine the categories that have the actors, which tie various projects and their applicants. As a result, 39 actors of different categories are identified, as well as 5 ties of project applicants that link the projects in the network (*figure 2*). Network is tied by 39 actors of various categories of which 23 belong to the economic sector, 11 to the cultural sector, 3 to project managers, one to the academic staff and researchers, and one represents the taxes. Taxes don't matter in this context, because they would tie any network like this.

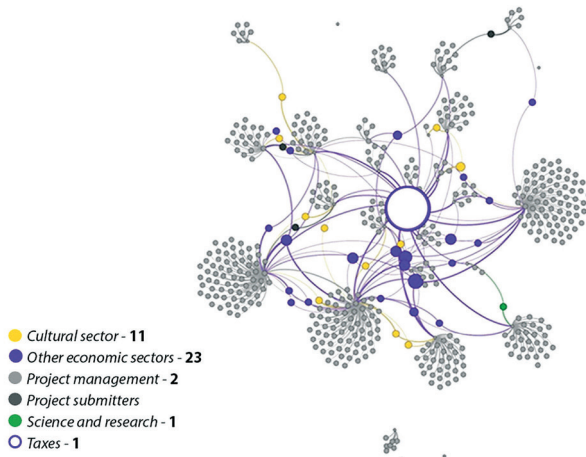


Figure 2. Riga 2014 programme network: connections by categories.

Within the economic sector, the links between projects are services that can be used by anyone – transport (airlines, taxis, fuel, public transport and train tickets), various communication services, catering and hotel services, banking services, a variety of materials to buy, for example, the office supply store, as well as accounting and IT services. Cooperation between the economy and cultural sector demonstrates the economic impact of culture, which forms a multiplier effect when the effects of consumption in a particular area are indirectly promoted. With increasing such successful cooperation, it is possible to create a network which would promote the objectives of the programme – to improve the cooperation between cultural and economic sectors, urban development and the quality of life in the city in general.

It is possible to make certain manipulations within the network by removing the above-mentioned participants of the economy and links in the network

(figure 3), which further allows to analyze the cooperation of cultural sector and other categories, as well as to draw conclusions about the spread of creativity and new initiatives in the network.

In cultural sector various projects are linked by all its defined subcategories, except music. The most common links or ties between the projects are representatives of performing arts, film industry, literature, photography and design. Project cooperation is enhanced by three representatives of project management, which is a project executor, a programmer and a curator. The submitters of the projects are interconnected with five ties, as five submitters of projects have received money from other project submitters. The only representative of academic staff and research who ties two projects is a historian. A complete network of the programme would allow to evaluate the number of scope of involved representatives from academic sector in the project research and creation.

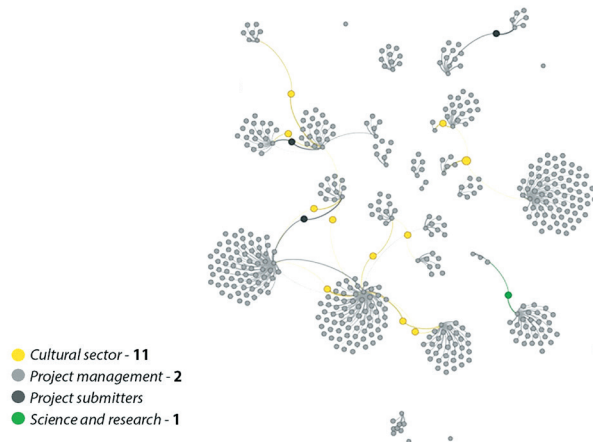


Figure 3. Riga 2014 programme network: connections by categories.

The benefit from network analysis is the possibility to identify such inter-related projects and to make an assumption that the structure of the network promotes cooperation. Currently the programme network allows us to conclude that the projects are more tied by regular services, accessible to all, which indicates the implementation of the keywords used in the objectives of the programme as a cooperation between various levels of connections, culture, education and the economy. Whilst within the framework of culture sector, which forms the programme narrative, thus, creating new initiatives and promoting creativity, the cooperation is decreased. This can point to the programme's inclination to focus on the objectives that include economic benefits of cultural events and the sector's cooperation with the rest of the economy, while keywords, such as creativity and

initiatives, are less promoted. A creation of a stronger cooperation between projects and the involved representatives of culture sector would promote the creativity and initiatives to spread, as well as consolidating the culture sector as a whole, creating a picture of the programme as a unifying element of culture, instead of a set of independent projects. In a case of a more thorough network assessment one can evaluate the cultural industries in which the development of new initiatives and ideas should be promoted, calling to build additional projects.

Conclusions

Findings of the research show that analysis of Riga 2014 programme applying SNA significantly enlarges and presents integrated insight into the social and economic impact of Riga European Capital of Culture 2014:

1. Network displays visually how cultural event, organisation, project or programme is structured. Segregated components can be used for argumentation, for example, demonstrating the scope of economic impact, as it is clearly shown in the following picture (3 of them is used to describe research in this paper) (*Figure 4*).

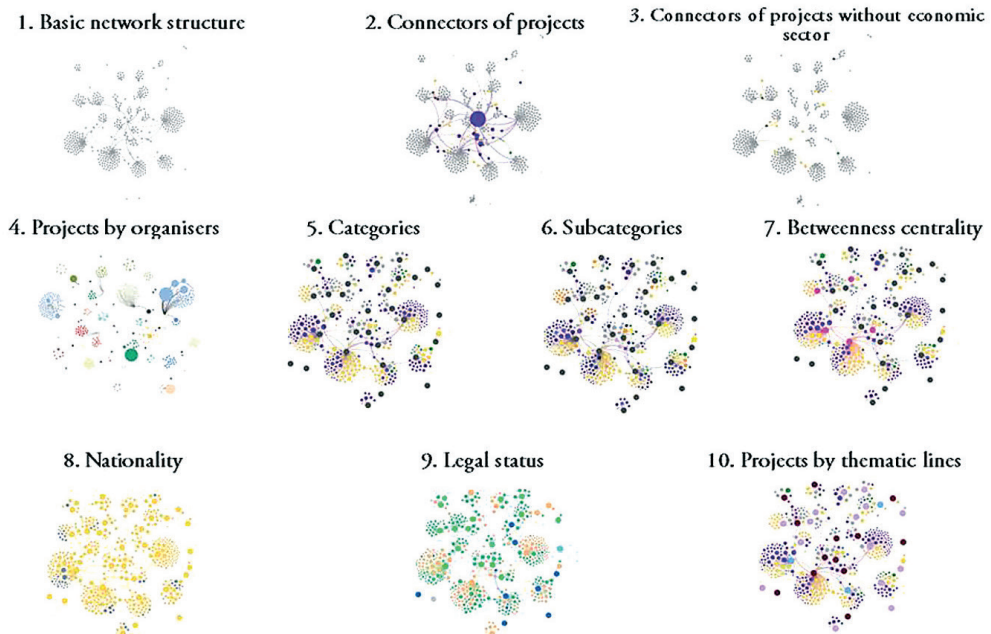


Figure 4. Riga 2014 programme social networks.

2. Network allows to demonstrate all stakeholders, their size and interconnections. That helps to develop arguments concerning employment generated by the project and its contribution to the economy.

3. Taking into account characteristics of actors, it is possible to categorize stakeholders and arrange them in groups. That allows to evaluate strengths and weaknesses of the network, identifying problems that restrained to achieve the aims, or successes that helped to meet the goals.

4. It is possible to evaluate which partners have contributed to cooperation and analysis of the actors helps to conclude which interconnections should be encouraged to meet the goals of the programme.

5. Depending on the choice of the components in the network, it is possible to conclude whether cultural field develops cooperation with other sectors, or not. That helps in argumentation about the role of culture in a society, about its social and economic contribution.

6. Network clearly shows the distribution of such notions as creativity, ideas, initiatives which are not quantitatively measurable but embodied in culture. By combining with other theoretical approaches it allows to demonstrate broad scope of social impact of cultural activities.

7. SNA allows to make recurrent analysis and evaluate impact of cultural event, organisation, project or programme in a longer term.

8. Social network analysis is applicable in impact evaluation of culture as an indicative approach, as it clearly demonstrates the most significant components and interactions in the network, which stay hidden when other methodological approaches are applied. It helps to choose the most appropriate methodologies for further analysis of the problems indicated by SNA.

Sources

Barabasi, A. L. *Network Science*, 2012. Available: <http://barabasilab.neu.edu/network-sciencebook/> (viewed 16.11.2014.)

Christopoulos, D. *Network Analysis in Social and Political Science: A Short Introduction to Concepts*. Available: http://www.ksg.harvard.edu/netgov/files/snasyllabi/Dimitris_Christopoulos_Intro.pdf. (viewed 16.11.2014.)

Davies, R. *Network Perspectives In The Evaluation Of Development Interventions: More Than A Petaphor*, 2003. Available: <http://www.mande.co.uk/docs/nape.pdf> (viewed 19.11.2014.)

Education and Culture DG, *Culture Programme, 2010. An International Framework of Good Practice in Research and Delivery of the European Capital of Culture Programme: Key recommendations from the European Capitals of Culture Policy Group (2009–2010)*. Available: https://www.liv.ac.uk/impacts08/Publications/ECoc_Policy_Group_Framework.pdf (viewed 19.11. 2014.)

- Emirbayer, M., Goodwin, J. Network Analysis, Culture, and the Problem of Agency. *The American Journal of Sociology*, vol. 99, No 6, 1994. Pp. 1411–1454. Available: <http://sociology.as.nyu.edu/docs/IO/233/ais94.pdf> (viewed 18.11.2014.)
- Fredericks, K., Carman, J. *Using Social Network Analysis in Evaluation*. Princeton: Robert Wood Johnson Foundation, 2013. Available: <http://www.rwjf.org/content/dam/farm/reports/reports/2013/rwjf409808> (viewed 19.11.2014.)
- Hanneman, R. A., Riddle, M. *Introduction to Social Network Methods*. University of California, 2005. Available: <http://faculty.ucr.edu/~hanneman/nettext/> (viewed 10.11.2014.)
- Labadi, S. Impact evaluation of cultural projects in Great Britain: the thirty year Hitch. In: *Culture as a tool for development. Challenges of analysis and action*. ACTED, 2009. Pp. 206–223.
- Martens, K. A. Review of Social Network Analysis in Program Evaluation. *Journal of MultiDisciplinary Evaluation*, No 6, 2006. Pp. 82–84. Available: http://journals.sfu.ca/jmde/index.php/jmde_1/article/view/45 (viewed 19.11.2014.)
- Mote, J. E., Jordan, G., Hage, J. New directions in the use of network analysis in research and product development evaluation. *Research Evaluation*, vol. 16, No 3, 2007. Pp. 1–13.
- Newman, M. *Networks. An Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.
- Network Analysis and the Social Impact of Cultural Arts Organizations*. Oehler, K., Sheppard, S. C., Benjamin, B., etc. North Adams: C³D, 2007. Available: <http://web.williams.edu/Economics/ArtsEcon/library/pdfs/NA%20Network%20Paper%20010807.pdf> (viewed 19.11.2014.)
- Palmer-Rae Associates. Report on European Cities and Capitals of Culture. Part I. Palmer-Rae Associates: Brussels, 2004.
- Pratt, A. C. The Cultural Industries Sector: its definition and character from secondary sources on employment and trade, Britain 1984–91. London: London School of Economics, 1997. Available: http://eprints.lse.ac.uk/21419/1/The_cultural_industries_sector_-_RPESA_41.pdf (viewed 19.11.2014.)
- Reeves, M. Measuring the economic and social impact of the arts: a review. London: the Arts Council of England, 2002. Available: <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/340.pdf> (viewed 19.11.2014.)
- Saccone, D. Development As A Network: A New Perspective To Evaluate Cultural Projects. *Tafter journal*, 2014, No 67. Available: <http://www.tafterjournal.it/2014/01/03/development-as-a-network-a-new-perspective-to-evaluate-cultural-projects/> (viewed 19.11.2014.)

- Staber, U. Network Evaluation in Cultural Industries. *Industry and Innovation*, vol. 15, No 5, 2008. Pp. 569–578. Available: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13662710802374229#.U3mKu_1_uYI (viewed 19.11.2014.)
- Throsby, D. *Assessing the Impacts of the Cultural Industry*. Chicago: Cultural Policy Centre, 2004. Available: <https://culturalpolicy.uchicago.edu/sites/culturalpolicy.uchicago.edu/files/Throsby2.pdf> (viewed 17.11.2014.)

Abstract

Organisation of large scale or mega cultural events requires not only skilful managerial techniques, but also an integrated evaluation approach taking into account such aspects as the cultural, economic, social, political, and environmental context. Mega cultural events can be characterised by complex objectives, diverse funding sources (EU, public, private), a multilayer structure of planned results and effects. All that obviously encumbers evaluation of mega events. The initiative of the European Capital of Culture is one of major large scale European cultural cooperation projects, taking into consideration its budget and the diversity of its programme that exceeds the scope of any other cultural event. In 2014, Riga was chosen to be one of the European Capitals of Culture. Latvia had recently overcome an economic recession; in this context substantial public investment in culture required an additional focus on evaluating the economic impact of Riga 2014 programme. Research is based on the assumption that social network analysis has a great potential in evaluation of cultural impact, as culture incorporates the very idea of a network through which new ideas and creativity are channelled.

Keywords: *social network analysis, large scale cultural events, European Capital of Culture, impact evaluation, social capital.*

Agnese Treimane

RADOŠUMA AKTUALIZĀCIJA LATVIJAS DARBA TIRGŪ: RADOŠAS PERSONAS UN IZGLĪTĪBA

Saskaroties ar tādām problēmām kā diskusijas par radošo personu¹ statusu, par darba tirgus savdabību, par izglītības atbilstību darba tirgus prasībām, autore nolēma pētīt mākslas augstskolu studentus un to korelāciju ar radošo personu eksistenci Latvijas darba tirgū. Šī problēma risināta autores bakalaura darbā [Treimane 2014], kura pamatmērķis bija, izpētot radošo profesiju pārstāvju kā darba tirgus grupas specifiku un darba tirgus situācijas izmaiņas mūsdienās, analizēt Latvijas mākslas augstskolu absolventu iespējas darba tirgū. Izrietoši šā raksta mērķis ir skatīt korelācijas starp Latvijas mākslas augstskolu absolventiem un radošo profesiju pārstāvju grupu, ņemot vērā aktuālās tendences un pārmaiņas darba tirgū, kas saistītas arī ar radošuma aktualizāciju. Galvenais pētnieciskais jautājums: vai mākslas augstskolu absolventi, iekļūstot darba tirgū, kļūst par radošo profesiju pārstāvjiem?

¹ Par to, ka radošuma jēdziens kļuvis ārkārtīgi aktuāls un līdz ar to arī novalkāts un izplūdis, liecina problēmas terminoloģijas izvēlē. Atkarībā no konteksta (politiska, ģeogrāfiska, sociāla utt.) jēdziens tiek pielāgots, katrā no gadījumiem izceļot citas šīs grupas iezīmes vai aspektus. Līdz šim izvirzītie varianti šīs grupas definēšanai ir *radošās personas*, *radošie darbinieki*, *radošie profesionāļi*, *mākslinieki*, *mākslas radītāji*, *kultūras/radošo nozari pārstāvošie cilvēki*, *radošā šķira*, *radošo profesiju pārstāvji*. Eiropas valstu dokumentos lielākoties dominē vārds ar sakni "māksla". Latviešu valodā jēdziens *mākslinieki* primāri attiecināms uz vizuālās mākslas radītājiem, tāpēc Latvijas (un Baltijas valstu) vidē biežāk izmantoti jēdzieni, kas atvasināti no "radīt" – *radošās personas*, *radošie darbinieki*, *radošie profesionāļi*, *mākslas radītāji*.

Apzīmējums *radošās personas* ir atbilstošs, jo apzīmē cilvēkus, kas veic radošu, māksliniecisku darbu un rada kaut ko jaunu. Tomēr tas ir arī ļoti daudznozīmīgs apzīmējums, jo ļoti daudz profesiju, ne tikai kultūras nozares, pārstāvji sevi uzskata par radošiem dažādās jomās. Kā adekvātāku var skatīt apzīmējumu *radošais profesionālis*, kas jau izmantots, piemēram, pētījumā "Radošo profesiju darbinieku statuss sabiedrībā". Izmantojot šo vārdu savienojumu, tiek uzsvērts tieši profesionālisma jeb profesijas aspekts. Tomēr, savukārt, R. Floridas konceptā tas piedēvēts arī grāmatvežiem, IT speciālistiem u. tml., veidojot nekonekvenci. Autore izvēlas lietot vārdu savienojumu *radošo profesiju pārstāvji* kā optimālu jēdzienu, jo tas vislabāk arī atbilst absolventu grupai, kas ir nehomogēna un neveidojas tikai no māksliniekiem. (Sk. 4. attēlu teksta beigās.)

Pētījumā izmantotā metodoloģija iekļauj teorētisku un empīrisku daļu. Pirmā pievēršas radošo profesiju pārstāvju kā profesionālas grupas specifikas izpētei, pamatā balstoties uz R. Floridas radošās šķiras konceptu, un darba tirgus paradigmas maiņas izpēti, izmantojot sociologu, piemēram, Z. Baumanu un H. Bekera \ atziņas. Teorētisko analīzi papildina empīriski dati, kas iegūti aptauju un kontent-analīzes ceļā. Dati raksturo gan darba tirgus piedāvājumu, gan pieprasījumu kultūras nozares ietvaros: radošo industriju uzņēmumu pilotaptauja, sekundāru datu analīze par valsts sektora darbinietām, mākslas augstskolu absolventu analīze – kvantitatīvi aptaujāti Latvijas Kultūras akadēmijas (LKA) absolventi, kā arī Latvijas Mākslas akadēmijas (LMA) absolventi (papildus analizējot jau veiktu aptauju datus) un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) analīzei izmantoti augstskolas rīcībā esošie dati par absolventu darbinietām. Papildus analizēta arī augstskolu vēsture, savstarpējās atšķirības, piedāvātās programmas, specifika. Šā raksta ietvaros netiks tiešā veidā atspoguļoti iegūtie aptauju dati, jo tie nav tieši saistāmi ar raksta mērķi un uzskatāmi tikai par papildinošu materiālu tēmas izvēšanai.

Jau labu laiku skaidrs, ka radošums ir ārkārtīgi aktualizēts darba tirgū un izveidojusies jauna darba paradigma, kas rosina domāt par to, kā šādā, jaunā darba tirgus kontekstā iekļaujas radošo profesiju pārstāvji, kādi ir izaicinājumi un specifika. Jauno paradigmu raksturo tas, ka darbs vairs nav centrālā cilvēka dzīves daļa un “droša ass, ap ko veidot visus pašdefinēšanās veidus, identitātes un dzīves plānus. Tāpat tas vairs netiek uztverts kā sabiedrības ētiskais pamats vai individuālās dzīves ētiskais centrs. Tagad darbs līdz ar citām aktivitātēm iegūst pārsvarā estētisku nozīmi” [Bauman 2000: 139] – darbs ir līdzeklis, nevis mērķis, un tikai viena no cilvēka dzīves daļām. Kopumā šī tendence dēvējama par darba standartizāciju, no kā izriet vairāki aspekti:

1) trīs dimensiju (telpas, laika, līguma) standartizācija: kolektīvu lēmumu un augstu regulācijas¹ pakāpi nomaina individuāla darba dalīšana un deregulācija (t. sk. īstermiņa, specializēti darba līgumi). Atsevišķu (ārpusmāju) un koncentrētu darba telpu nomaina vairākas darbavietas un iespēja variēt ar darba telpu (piemēram, strādāt mājās). Pilna laika un pastāvīgu darbu nomaina nenoturīgs, variējama laika darbs [Edgell 2012: 145];

2) individualizācija: jaunā darba tirgus paradigma ir vērsta uz elastību, individualitāti, radošu domāšanu un patstāvību, kā arī risku pārnesi uz katra atsevišķa indivīda personisko telpu. Mūsdienās darbs līdz ar daudzām citām cilvēka dzīves jomām kļūst par individualizācijas objektu – tas tiek nodots katra cilvēka paša

¹ Tiek regulētas darba stundas, samaksa, atļaušana, veselība, drošība un tādi “labumi” kā pensija, brīvdienas, veselības sociālās garantijas utt.

kontrolē, atstājot viņa varā gan teikšanu par savām izvēlēm un iespēju darīt to, kas sniedz gandarījumu, gan atbildības uzņemšanos par neveiksmēm un neizdošanos. “...*(ikviena) neveiksme ir personīgā neveiksme, tā vairs netiek uzskatīta par šķiras kopēju pieredzi nabadzības kultūrā. No tā izriet dažādas pašatbildības formas. Kamēr agrāk slimība, atkarība, bezdarbs un citas novirzes no normas (deviances) tika uzskatītas par likteņa izraisītiem triecieniem, tagad uzsvars tiek likts uz individuālo atbildību un vainu. Tādējādi savas dzīves dzīvošana tagad nozīmē atbildības uzņemšanos par personīgajām neveiksmēm un neparedzētiem notikumiem. (..) Visa sabiedrība tādējādi tiek skatīta kā kopums, kurā indivīdi nav pasīvi, apstākļu noteikti dalībnieki, bet gan aktīvi savas dzīves veidotāji un noteicēji dažāda līmeņa noteikumu kontekstā*” [Beck 2002: 24];

3) elastība (*flexibility*) – mūsdienās cilvēkiem būtiska ir spēja izvēlēties, būt noteicējiem pār savu laiku un darbu, meklēt izdevīgus piedāvājumus un noteikumus. Līdz ar darba ņēmēju vēlmēm un prasībām mainās arī darba devēju attieksme un attiecīgi arī viss darba tirgus kopumā, balstoties uz arvien variējamākiem un elastīgākiem nosacījumiem;

4) radošums – kā prece un prasība, katras profesijas neatņemama sastāvdaļa. Ar to bieži tiek domātas arī tādas īpašības kā spēja risināt problēmas, patstāvīgi pieņemt lēmumus, iejusties darba kolektīvā, spēja uzņemties iniciatīvu. Pēc R. Floridas koncepta¹, *superradošais kodols* veic augstākās formas radošo darbu – “*rada jaunas formas un veidus, kas ir brīvi pielāgojami un plaši nodēriģi, piemēram, izveido patēriņa produktu, ko var ražot un pārdot; izdomā teorēmu vai stratēģiju, ko var pielietot vairākos gadījumos; sacer mūziku, ko var atskaņot atkal un atkal*” [Florida 2011: 38]. Tā uzdevums ir ne vien problēmu risināšana, bet arī problēmu identificēšana. Savukārt apkārt kodolam esošā radošo profesionāļu grupa iesaistīta sarežģītu un specifisku problēmu risināšanā, kur nepieciešams neatkarīgs spriedums un augsts izglītības līmenis vai liels cilvēkkapitāls [Florida 2011: 8]. Tas, ko no viņiem pastāvīgi, ikdienā patiešām gaida, ir spēja domāt patstāvīgi, pielietot vai kombinēt standartizētas metodes jaunos, unikālos veidos, lai tie būtu piemēroti dažādām situācijām, attīstītas spriešanas un lēmuma pieņemšanas spējas, kā arī dažreiz spēju izmēģināt ko radikāli jaunu [Florida 2011: 39];

5) pašnodarbinātība un portfolio karjeras vairs nav radošās un mākslas jomas monopols. Abi šie nodarbinātības veidi nav unikāls jaunums pasaules darba sistēmā²,

¹ Radošo šķiru veido divas galvenās grupas: superradošais kodols un radošie profesionāļi.

² Pirms industriālā kapitālisma iestāšanās neatkarīgs zemkopis, amatnieks, kurpnieks, tirgotājs, komponists, tēlnieks utt. bija darba struktūras pamatforma. Pieaugot ražošanas apjomiem, attiecīgi palielinājās sacensība par kapitālu un īpašumtiesības (un vara) kļuva par nedaudzu personu priekšrocību un kapitālu, atņemot iespējas kļūt par biznesa īpašniekiem daudziem pārējiem. Līdzīgi ir arī ar vairāku profesiju īstenošanu līdztekus.

taču 20. gs. beigās pašnodarbinātība sasniegusi jaunus apmērus¹. Lai gan ekonomiskie apstākļi lielākoties piespieda daudzus pievērsties neatkarīgam darbam, daudzi to tagad izvēlas paši, elastības dēļ – šāds modelis ļauj izbēgt no drūmās biroja vides un koncentrēties uz projektiem, kas nes personīgu piepildījumu [Horowitz 2011]. Nereti pašnodarbinātības jomu dēvē arī par *freelance* jomu, kas nozīmē, ka šādā veidā nodarbinātās personas ieņem kādu pozīciju uzņēmumā/projektā bez ilgtermiņa saistībām ar kādu konkrētu darba devēju. Atsakoties no klasiskajām darba devēja – ņēmēja attiecībām, cilvēki tomēr neizbēg no konkurences. Lai cik lielu brīvību solītu pašnodarbinātā statuss, tiklīdz cilvēks iesaistās kādā projektā, viņam tā kā tā ir jāiekļaujas termiņos, jāapmierina pasūtītāja/klienta vēlmes, jāierodas laikā utt. Lai gan šīs izmaiņas šķietami rada individuālu darbinieku izvēle, būtībā tie ir blakus sekas dziļām strukturālām pārmaiņām darba vidē: agrāk tipiskais darba modelis bija vertikāls (jo ilgāk strādā vienā darba vietā, jo advancētāks un profesionālāks kļūst, kāpjot pa karjeras kāpnēm), bet mūsdienās, pieaugot specializācijai, katrs darbinieks māk kaut ko unikālu, ko nezina cits, tāpēc vertikāls karjeras kāpums vairs nav tik viennozīmīgs [Florida 2011: 96], un pastāv iespējas ilgstoši (horizontāli) veiksmīgi darboties vienā jomā, bet dažādās darbavietās, īstenojot to kā pašnodarbinātajam.

Cita aktuāla tendence ir darba attiecību veida pluralizācija. Arvien vairāk cilvēku kombinē dažāda veida darba attiecības, īstenojot tās līdztekus – karjeras īstenošana tikai vienas profesijas ietvaros vairs nav vienīgais darba modelis. Tās dēvē par *portfolio tipa* karjerām vai multiaktivitāti. Žurnālists, fotogrāfs, pasniedzējs vienā personā – tā ir izplatīta parādība mūsdienu ekonomikā un darba struktūrā. Tā sauktie *slīpsvītrinieki* (žurnālists/fotogrāfs/pasniedzējs) ir daļa no tendences, kas mūsdienās arvien palielinās [Forbes 2013]. Šādiem cilvēkiem jāiemācās operēt ar savu laiku, sadalot to mazākās, nošķirtās vienībās, un mainīgs, nestabils darba grafiks ir viņu ikdiens. Ja indivīds ir apveltīts ar nepieciešamajām spējām un personību, šāds karjeras tips var izrādīties ļoti ienesīgs un gandarījumu sniedzošs. Portfolio tipa karjeras veidojas, operējot ar vairākām identitātēm. Šo indivīdu ienākumus veido nepilna laika nodarbinātība, īslaicīgi darbi, pašnodarbinātībā veikti uzdevumi. Vai arī viņi strādā pilna laika darbu, vienlaikus īstenojot intereses, kas ienes arī peļņu. Caur vairākiem darbiem īstenojas dažādība un iespēja attīstīt un īstenot vairākas intereses vienlaicīgi. Visas intereses var kombinēt, lai rezultātā veidotu

¹ Tas saistāms ar vairākiem ekonomiska, politiska un sociālkulturāla rakstura faktoriem, kas stimulējuši pašnodarbinātības izplatību, piemēram, deindustrializācija un pakalpojumu jomas aktivizācija, kas paredzēja mazākus izdevumus, lai uzsāktu biznesu, tāpat organizāciju pārstrukturēšana un vērsšanās uz elastīgumu un izdevumu samazināšanu. Virzība arvien tuvāk nišu mārketingam (individualizēts patēriņš) radīja jaunas tirgus struktūras un darbavietas, no kurām daudzām varēja piemērot pašnodarbinātības darba modeli.

savus ienākumus tik lielus, cik tos pats vēlas. Tāpēc portfolio karjeras īpaši labi der radošo profesiju pārstāvjiem [Treimane 2014: 35]. Tomēr ir skaidrs, ka šāds darba modelis nav piemērots visiem cilvēku tipiņiem. Lai cilvēki veiksmīgi īstenotu šāda tipa karjeru, tiem jāpieņem šādām īpašībām: spējai darīt vairākus darbus reizē un menedžēt savu laiku; vēlmei pēc elastības un radošuma; viņiem jābūt labi organizētiem un atvērtiem jaunām iespējām un piedāvājumiem; jābūt ar lielu entuziasmu un enerģiju, lai spētu sabalansēt darbu, kas sevī paredz neregularitāti un nevienmērību. Būtiski arī, lai vismaz viens no darbiem, kas veido portfolio karjeru, ir stabils un pastāvīgs, lai ienākumu līmenim būtu stabila pamatbāze. Šis darbs veido centrālo asi, kamēr pārēji tiek sakārtoti "orbītā" tam apkārt [Forbes 2013].

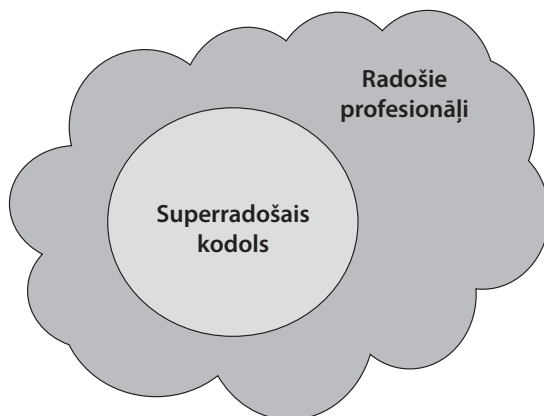
Nodarbinātības nestabilitāte ir mūsdienu jaunais dzīvesveids [Ciulla 2000: 230]. To būtiski paturēt prātā, runājot par tiešu atbilstību un pieprasot to starp iegūto izglītību un darba tirgus prasībām vai cerībām, ka augstskolā pilnībā tiks iemācīts tas viss, kas būs nepieciešams darba vidē. Tas attiecas arī uz radošo un kultūras nozari.

Kur studē radošo profesiju pārstāvji? Protams, pēc analogijas, tās pirmām kārtām ir mākslas augstskolas – LMA, LKA, JVLMA –, jo atrodas Kultūras ministrijas (turpmāk – KM) pakļautībā, savukārt KM uzskatāma par galveno kultūras nozares darba vietu nodrošinātāju¹. Attiecīgi minētās augstskolas ir vadošās izglītības iestādes mākslās un kultūrā. Savukārt šo iestāžu absolventi, pēc R. Floridas koncepta, uzskatāmi par absolventiem – bohēmistiem.

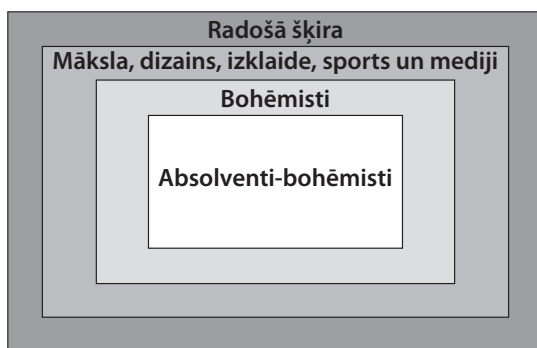
Pētnieks raksturo darba tirgu, radošo profesiju pārstāvjus un izglītību (ar augstskolu absolventiem) kā vienotu sistēmu [Florida 2011]. Radošā šķira tiek raksturota kā mūsdienu ekonomikā dominējošā šķira (*creative class*). Šīs šķiras galvenie raksturlielumi: radošums, individualitāte, dažādība, darba nopelnu būtiskuma pārsvars pār ienākumiem, atvērtība, pašizpaušme, elastība. Šīs šķiras galvenais kapitāls ir intelektuālais un cilvēkkapitāls. Šķiras pārstāvji darbā izmanto zināšanas un iztēli, galvenā funkcija ir visa veida jaunu formu radīšana. R. Florida tos dala

¹ Muzeji, kultūras centri, kultūras darba organizētāji un darbinieki pārvaldes institūcijās novados un pilsētās, pašvaldību publiskās bibliotēkas, kultūrizglītības iestādes (mūzikas un mākslas skolas), Latvijas Nacionālais arhīvs, Nacionālais kinocentrs, Latvijas Nacionālais kultūras centrs, Kultūras informācijas sistēmu centrs, Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcija, 8 valsts muzeji, 3 bibliotēkas, 18 kultūrizglītības iestādes (profesionālās ievirzes, profesionālās vidējās un augstākās), publiskais nodibinājums Valsts Kultūrkapitāla fonds, 8 profesionālie teātri, Valsts SIA "Rīgas Cirks", "Latvijas Koncerti", "Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris", "Liepājas Simfoniskais orķestris", "Valsts Akadēmiskais koris "Latvija"", "KREMERata Baltica" un "Latvijas Nacionālā opera un balets", A/S "Rīgas Kinostudija", SIA "Starptautiskā rakstnieku un tulkotāju māja". Kā valsts sektora būtisks darba vietu lauks ir arī valsts pārvaldes institūcijas – gan pati Kultūras ministrija, gan citas ministrijas, kā arī vēstniecības u. tml.

divās apakšgrupās – *radošie profesionāļi* un *superradošais kodols* – un kopumā 10 apakšgrupās¹, no kurām šā raksta kontekstā būtiskākā ir ceturtā (māksla, dizains, izklaide, sports un mediji) [Florida 2007: 27].



1. att. Radošo profesionāļu un superradošā kodola attiecības pēc Ričarda Floridas koncepta. A. Treimanes veidots attēls.



2. att. Radošās šķiras pakāpenisks iedalījums pēc Ričarda Floridas koncepta. A. Treimanes veidots attēls.

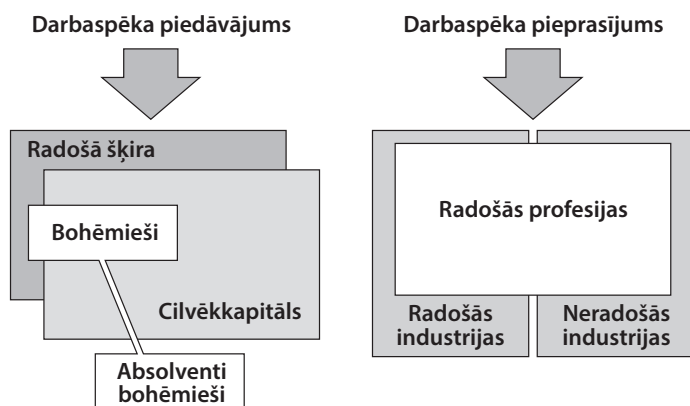
Tās apakšgrupa savukārt ir *bohēmisti* – “mākslinieciskāk” ievirzītā radošās šķiras apakšgrupa.² Jāpiezīmē, ka autore, lietojot šo jēdzienu, to maz saista ar vispār-

¹ 1) biznes un operācijas ar finansēm; 2) profesijas, kas saistītas ar datoriem un matemātiku; 3) pārdošanas menedžments; 4) māksla, dizains, izklaide, sports un mediji; 5) menedžments; 6) arhitektūra un inženierija; 7) tieslietas; 8) dzīves, fiziskās un sociālās zinātnes; 9) veselības aprūpe; 10) izglītība un apmācība.

² Autori, dizaineri, mūziķi, komponisti, aktieri un režisori, daiļamatnieki, gleznotāji, tēlnieki, mākslinieciskās apdrukas mākslinieki, fotogrāfi, dejotāji, izpildītāji un ar šīm jomām saistītie darbinieki.

pieņemto bohēmas izpratni. Savukārt *absolventi – bohēmisti* ir *bohēmisti* ar iegūto augstāko izglītību (tātad “formālais” cilvēkkapitāls apvienots ar radošo potenciālu), tie apguvuši tā sauktos bohēmiskos priekšmetus, t. i., piemēram, radošas mākslas, dizains, mūzika, multimediji, arhitektūra, programmatūru dizains, izpildītāj-mākslas u. c. [Comunian 2006: 6], tātad Latvijas mākslas augstskolu absolventi tieši atbilst *absolventu – bohēmistu* grupai. Tomēr jāatceras, ka mākslas augstskolu absolventi veido tikai daļu no *absolventiem – bohēmistiem*, jo šo grupu var veidot arī (Latvijas kontekstā) Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes, Latvijas kultūras akadēmijas, Latvijas Kultūras koledžas (LKK), Liepājas Universitātes (LiepU), Rīgas Starptautiskās ekonomikas un biznesa administrācijas augstskolas (RISEBA) u. c., kā arī ārzemju augstskolu absolventi, tāpat būtiski atcerēties, ka ne visi mākslas augstskolu absolventi kļūst par *absolventiem – bohēmistiem*. Tātad grupas nav viennozīmīgi un nelaužami analogas.

Kad absolventi nonāk darba tirgū, notiek darba nišas izvēle. Kā iepriekš minēts, cilvēks, kas absolvējis augstskolu kādā vienā jomā, ne vienmēr obligāti turpina strādāt tajā (mūsdienu darba tirgus elastības princips). Kā redzams 4. attēlā, mākslas augstskolu absolventi var turpina strādāt neradošās nozarēs, tādās, kas nav saistītas ar kultūru, bet tas gan ne vienmēr nozīmē, ka viņi neīsteno (iegūto) radošo profesiju¹, jo mūsdienās pieprasījums pēc radošo profesiju pārstāvjiem rodas ne tikai klasiskās kultūras un radošo industriju nozarēs. Attiecīgi nav pamata mūsdienu darba paradigmā un tirgus situācijā prasīt, lai augstskolas absolventi simtprocentīgi piepildītu konkrētās nozares darbavietas.



3. att. *Bohēmists – absolvents* darba tirgū: pieprasījums un piedāvājums [Comunian 2010: 26].

¹ Piemēram, sabiedrisko attiecību speciālists strādā apdrošināšanas firmā vai *web* dizaineris – *IT* firmā.

Ir vēl kāda problēma: terminoloģijas neskaidrība. Kamēr, vadoties no R. Floridas koncepta, viss šķiet strukturēts un atbilstīgs, brīdī, kad jāveido radošo personu likums, un citās tamlīdzīgās problēmsituācijās, grūti izšķirt, kas ir radošas personas un radošo profesiju pārstāvji. Ko saprast ar radošu profesiju, kad radošums tiek pieprasīts it visur? Kurā no augstskolām to var apgūt? Cik būtisks radošā profesijā ir formālās izglītības aspekts un cik – radošais potenciāls? Lai gan, autore sprāt, visās trīs augstskolās apgūtās jomas ir atbilstīgas radošo profesiju pārstāvja izpratnei, pieredze un pētījumi rāda, ka tas nav viennozīmīgi. Kamēr novērojama zināma viedokļu vienotība, lemjot, ka aktieris, operators, vijolnieks, gleznotājs ir radošas profesijas, spriežot par tādām profesijām kā menedžeris, vides mākslas speciālists, gaismotājs, rodas diskusijas, nemaz nerunājot par tādām specialitātēm kā sociologs vai skolotājs (sk. 1. tabulu.). Piemēram, R. Florida savā konceptā nemaz nerunā par tādām profesijām kā muzeju, kultūras centru, koncertzāļu u. tml. darbiniekiem,

1. tabula

Mākslas augstskolās apgūstamo profesiju atbilstības radošas personas statusam izpratnes gradācija

LKA	LMA	JVLMA
Aktieris	Gleznotājs	Vijolnieks
Dejotājs	Tēlnieks	Komponists
Režisors	Scenogrāfs	Diriģents
Operators	Modes dizaineris	Horeogrāfs
Menedžeris	Vides dizaina speciālists	Instrumenta spēles skolotājs
Sociologs	Mākslas vēsturnieks	
Starpkultūru sakaru speciālists		

kas Latvijas un šā raksta kontekstā ir ārkārtīgi būtiskas profesijas. Iespējams, tās netiek pieminētas tādēļ, ka piesaistītas institūcijai/organizācijai, līdz ar to uzskatāmas par stabilām un tradicionālām (nedarbojas elastības un pakārtotais neaizsargātības princips). Šeit atkal saskaramies ar grupas nehomogenitātes un definēšanas problemātiku.

Tādēļ atgriezīamies pie jautājuma, vai, absolvējot LMA, LKA, JVLMA, cilvēks kļūst par radošu personu, radošo profesionāli, radošo profesiju pārstāvi, par visiem kopā vai par nevienu? Kāda nozīme ir tam, kura no trim augstskolām absolvēta? Lai risinātu šos jautājumus, jāizzina un jāsaprot kopīgais un atšķirīgais starp trim augstskolām, kas ļautu spriest par šiem absolventiem kā vienotu grupu. Sākotnēji jāmin vēsturiskais konteksts: divām no trim augstskolām tas ir līdzīgs. LMA un JVLMA dibinātas neatkarīgās Latvijas laikā, bet pastāvējušas PSRS ietvaros, kur *“valsts noteica, cik studentu tiks uzņemts katrā specialitātē, paredzot sekmīgākajiem*

studentiem stipendijas. Papildu studiju vietas par individuālu samaksu netika paredzētas. (...) vienlaikus ar akadēmisko izglītību students ieguva arī profesionālo – pedagoga, muzeja darbinieka, arhivāra u. tml. specialitāti” [Kreituse 2009: 46]. Tādējādi studējošo skaits tika ierobežots un mācības uzsāka tikai atbilstošākie, nerodoties absolvējošo pārprodukcijai un nevienmērīgai konkurencei absolventu vidū. “*Konkursu uz studiju vietām noteica gan valstī pasludinātās prioritātes, gan jau tradicionāli par elitārām uzskatītās specialitātes, piemēram, mediķis. Arī Valsts Konservatorijas Teātra fakultātē bija ļoti liels konkurss, jo tur uzņēma tikai 6 vai 8 studentus, turklāt ne katru gadu. Jāņem vērā, ka arī mākslas specialitātēs pastāvēja “valsts sadale” – tas nozīmēja, ka arī aktieri bija jānodrošina ar darbu”* [Kreituse 2009: 47]. LKA savukārt šādu sistēmu nav piedzīvojuši. LMA (dibināta 1919. gadā) un JVLMA (dibināta 1919. gadā) ir ar senu vēsturi un nostiprinātām akadēmiskām tradīcijām. LKA (dibināta 1990. gadā) ir šobrīd pastāvošajā izglītības sistēmā veidojusies mācību iestāde. Augstskola dibināta Latvijas neatkarības iegūšanas posmā, kas ideoloģiski un ētisko vērtību ziņā to vieno ar abām iepriekšējām, jo visas trīs augstskolas veidojušās nacionālu vēsmu ietekmē un vēsturiskajā kontekstā. Kamēr LMA un JVLMA saista temporālas saiknes, LKA un JVLMA saista specialitātes – agrāk konservatorijas pārziņā esošās – Teātra fakultāte (ar aktieru un režijas nodaļām), Kultūras darbinieku nodaļa (TV režisori, kultūras namu metodiķi u. c.) un Horeogrāfijas nodaļa, kas šobrīd darbojas LKA ietvaros [Treimane 2014: 64].

Tomēr viena no būtiskākajām atšķirībām saistāma ar studiju procesu. Kad 1991. gadā ar izglītības likumu bakalaura un maģistra grādi tiek nodalīti no profesionālās izglītības diplomiem, mākslas izglītība tiek sadalīta profesionālajā un akadēmiskajā izglītībā, kā arī iespējams mācīties, studentam maksājot pašam vai ieņēmot valsts finansētu budžeta vietu. LKA un JVLMA pastāv dalīta sistēma – daļa studentu mācības apmaksā paši, daļai (ar augstākajām sekmēm) mācības apmaksā valsts, savukārt LMA izveidota cita pieeja – uzņemto studentu skaits ir neliels (konkurss uz vienu budžeta vietu – apmēram 3 cilvēki, kursā ap 10 cilvēku), tomēr visu studentu mācības finansē valsts budžets [Treimane 2014: 65]. Tas, zināms, ietekmē studentu izvēli studēt kādā augstskolā, kā arī ietekmē augstskolas darbības principus un studentu atlases kārtību.

Visas trīs augstskolas vieno ne tikai izglītības (mākslas un kultūras) profils, kurā tās darbojas, bet arī augstskolu apmēri – katrā no augstskolām vidēji mācības uzsāk ne vairāk par 200 studentiem. Tās vieno arī iestāde, kuras pakļautībā tās atrodas. Pēc Ministru Kabineta “Kultūras ministrijas nolikuma” [MK 2003], līdz ar citām kultūrizglītības iestādēm LKA, LMA un JVLMA atrodas LR Kultūras ministrijas pakļautībā. KM finansē šo augstskolu darbību un studentu budžeta vietas, tāpēc loģiskā atgriezeniskā saite sagaida, ka šo skolu absolventi strādās KM pakļautībā esošajās darbavietās [Treimane 2014: 65].

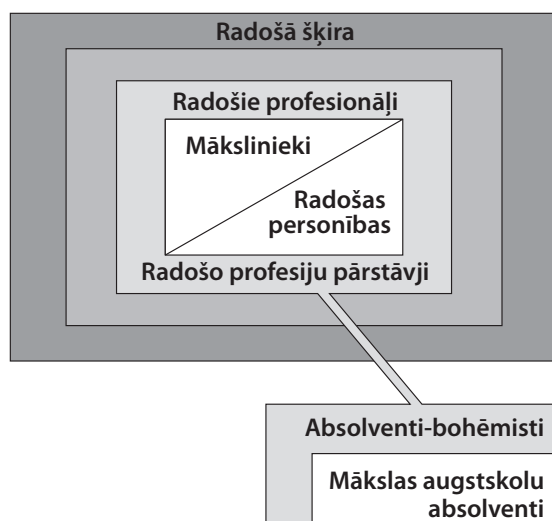
Kopējās izmaiņas darba tirgū raksturo arī topošo darbinieku sagatavošana tam – arvien mazāk programmu veidotas tā, lai studentus sagatavotu tikai vienai, konkrētai profesijai. Mūsdienās lielākoties izglītība tendēta uz kādas jomas plaša profila speciālista izveidi, kas jo īpaši raksturīgi humanitārajai jomai. Līdz ar to absolventam (kas arī atbilst sociologu virzītājiem individualizācijas un riska konceptiem) pašam ir jāizlemj, kā izmantot iegūtās zināšanas un izglītību, kādu profesiju no piedāvātā lauka izvēlēties, un tajā arī pašam individuāli jāmeklē darbs, pielāgojot tam savas iegūtās zināšanas. Runājot par mākslas augstskolām, šī tendence vairāk raksturīga LKA un LMA. Galvenokārt tas tā ir tāpēc, ka JVLMA students pēc piedāvātajām pamatstudijām ir profesionālais bakalaura, savukārt LKA un LMA piedāvā tikai akadēmisko izglītību visos studiju līmeņos, vēl vairāk – absolvējot abas augstskolas, tiek iegūts vienāda nosaukuma diploms: grāds “mākslās”. Lai gan arī JVLMA lielākā daļa programmu atbilst studiju virzienam “mākslas”, iegūtais grāds ir ar citādu nosaukumu (izņemot akadēmiskajam maģistram). Tā kā JVLMA absolventi pārsvarā iegūst profesionāla tipa izglītību, tie pēc absolvēšanas ir ciešāk saistīti ar konkrētām darbavietām jau zināmās institūcijās, organizācijās vai iestādēs [Treimane 2014: 66].

Vēl kāda būtiska atšķirība – JVLMA un LMA katru gadu uzņem studentus visās piedāvātajās programmās, atšķiras tikai uzņemto studējošo skaits. Savukārt LKA katru gadu apakšprogrammu piedāvājums mainās, nereti piedāvājot arī jaunas vai aktualizētas apakšprogrammas. Šajā ziņā (saiknē ar darba tirgu) LKA ir fleksiblāka, darba tirgum piedāvājot vienādi labi kvalificētus, bet diferencēta profila darbiniekus, tā cenšoties neradīt pārprodukciju. Atšķiras arī programmu mērķis. JVLMA caur piedāvāto programmu studentiem sniedz šaurāka spektra izglītību (piem., students absolvē augstskolu kā pianists vai kā pūšaminstrumentu skolotājs u. tml.), līdzīgi tas ir arī LMA (izņemot tādas apakšprogrammas kā, piemēram, vides māksla, kas ir nedaudz plašāka), kamēr LKA caur lielāko daļu piedāvāto apakšprogrammu veido kultūras jomas speciālistus ar plašu zināšanu loku un iespējām strādāt dažādos amatos pēc augstskolas absolvēšanas. Katrai no šiem izglītības īstenošanas tipiem ir savi mīnusi un savi ieguvumi. Absolventi, kas ieguvuši plašu un vispārīgu izglītību, ir elastīgāki un daudzdimensionālāki savās prasmēs nekā tie, kas ieguvuši konkrētu specializāciju, tiem ir grūtāk identificēt savu darbības jomu un atbilstību konkrētas darbavietas prasībām, tādējādi ir apgrūtināta darbavietas izvēle [Treimane 2014: 67].

Būtisks ir arī konkurences faktors vai piedāvāto programmu unikalitāte. LKA šajā ziņā ir visapdraudētākā, jo programmām, kas saistītas ar menedžmentu u. tml. ir vairākas alternatīvas citās augstskolās, savukārt dejas, audiovizuālās un režijas apakšprogrammām konkurence meklējama pašu mākslas augstskolu vidū. Citādi ir ar vairumu JVLMA un teju vai visām LMA specialitātēm: ja students vēlas studēt Latvijā un kļūt par operdziedātāju vai scenogrāfu, iespēja izvēlēties augstskolu

ir tikai viena. Tādēļ arī šīs abas augstskolas var izvirzīt augstākus atlasē kritērijus un prasības, pieļaujot, ka pieprasījums vienmēr būs liels. Tas, savukārt, ietekmē studenta un vēlākā absolventa izveidi un ieiešanu darba tirgū.

Visbeidzot varam secināt, ka mūsdienu darba situācija ir grūti nosakāma un iespējams vilkt tikai aptuvenas un neviennozīmīgas saiknes starp mākslas augstskolām un kultūras un radošas nozares darba tirgu. Katra absolventa gadījums ir skatāms individuāli, iepriekš noteiktu matricu samērā grūti piemērot it visiem mākslas augstskolu studentiem. Tomēr var visnotaļ droši teikt, ka Latvijas mākslas augstskolu absolventu grupa ir atbilstīga radošo profesiju pārstāvju grupai kaut vai tikai tādēļ, ka ir vienlīdz daudzšķautņaina un nehomogēna līdzīgos aspektos. Tik, cik nenosakāma ir nozare kopumā, tik nenosakāma ir izglītība, kas padara tās atbilstīgas citu citai. Taču, protams, pirmām kārtām meklējot iespēju izglītoties, lai kļūtu par radošas profesijas pārstāvi, mēs raugāties uz mākslas augstskolām. Pamatoti var teikt, ka Latvijas radošo profesiju pārstāvji pamatā studē LMA, LKA un JVLMA, paturot prātā šādus aspektus. Ne visas radošas profesijas apgūstamas (mākslas) augstskolās, piemēram, rakstnieka. Lai kļūtu par radošas profesijas pārstāvi, var studēt arī kādā citā augstskolā (RISEBA, LiepU, EKA u. c.). Var nestudēt arī vispār, jo daudziem radošās nozares darbiniekiem nav augstākās izglītības. Visbeidzot – ne visus mākslas augstskolu studentus un absolventus automātiski un neizvērtējot var uzskatīt par radošo profesiju pārstāvjiem ne teorētiski, ne formāli, ne arī praksē. Mūsdienu darba tirgus situācijā pierādījies, ka ikviens pie attiecīgiem apstākļiem var būt jebkas.



4. att. Radošās šķiras terminoloģiskais iedalījums un saikne ar *absolventu* – *bohēmistu* konceptu. A. Treimanis veidots attēls.

Izmantotie avoti

- Bauman, Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Beck, U., Beck-Gernsheim, E. *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London: SAGE Publications, 2002.
- Ciulla, J. *The Working Life: The Promise and Betrayal of Modern Work*. New York: Times Book, 2000.
- Comunian, R., Li, Q. C. & Faggian, A. *Unrewarded careers in the creative class: The strange case of bohemian graduates*. 2010. P. 26. Available: http://www.creative-regions.org/uploads/1/0/9/7/10973203/comunian_faggian_li_workingpaper.pdf (viewed 16.04.2014.)
- Edgell, S. *The Sociology of Work. Continuity and Change in Paid and Unpaid Work*, 2nd ed. London: SAGE Publications Ltd, 2012. P. 145.
- Florida, R. *The Rise of the Creative Class, Revisited*. New York: Basic Books, 2011.
- Florida, R., Mellander, Ch., Stolarick, K. *Inside the Black Box of Regional Development: Human Capital, the Creative Class and Tolerance*, 2007. P. 48. Available: <http://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles/Inside%20the%20black%20box.pdf> (viewed 18.04.2014.)
- Horowitz, S. The Freelance Surge Is the Industrial Revolution of Our Time. The Atlantic, 01.09.2011. Available: <http://www.theatlantic.com/business/archive/2011/09/the-freelance-surge-is-the-industrial-revolution-of-our-time/244229/> (viewed 25.04.2014.)
- Kreituse, I. *Pagājušo gadu Latvija: 1945–1990*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2009. 46. lpp.
- LR Ministru Kabinets. Kultūras ministrijas nolikums. Stājies spēkā 2003. gada 29. aprīlī.
- Portfolio Careers: Is the Latest Work Trend Right For You? *Forbes*, 27.02.2013. Available: <http://www.forbes.com/sites/learnvest/2013/02/27/portfolio-careers-is-the-latest-work-trend-right-for-you/> (viewed 19.04.2014.)
- Treimane, A. *Mūsdienu Latvijas darba tirgus perspektīva Latvijas Kultūras akadēmijas, Latvijas Mākslas akadēmijas un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas absolventiem*. Bakalaura darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 2012.

ACTUALISATION OF CREATIVITY IN THE LATVIAN LABOUR MARKET:
CREATIVE PERSONS AND EDUCATION

Abstract

Creativity has become a characteristic feature and a driving force of the contemporary labour market. The researcher Richard Florida characterises the creative professionals as a modern basic class. Creativity is viewed as a basic feature of each person and sustainability of the state. However, this raises the question in what way representatives of creative professions become part of and compete in an environment of general creativity. How grounded is it to speak about a law for creative persons when it is so problematic to define the target group of this law and the representatives of those professions who will be able to claim relief and privileges that this law would provide? Creative persons or representatives of creative professions is a complex, non-homogeneous and problematic group, the same as students of art universities in Latvia who, although they acquire education and skills of a similar profile, is a non-homogeneous, split and essentially different group, which does not lend itself to analysis when we speak about their common adequacy to the labour market in Latvia. Does a student who graduates from the Art Academy of Latvia, the Latvian Academy of Culture or the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music become a creative person, a creative professional or a representative of a creative profession, or all of them together? Or perhaps none of the above? How adequate to and ready for the labour market is this graduate? To what extent does it matter which of the universities has been graduated and how significant it is in the future career of the graduate? The paper seeks answers to these questions and attempts to establish what connection exists between the creative class, creative people, representatives of creative professions, graduates-bohemians and students of Latvian art universities.

Keywords: *creative persons, labour market, art universities, creative class, education in Latvia.*

IDENTITĀTES MEKLĒJUMOS MODERNITĀTES PROJEKTA DRUPĀS

Tuvojoties tūkstošgades mijai, arvien aktuālāks dažādu nozaru pētījumos kļuva jautājums par to, vai jaunais kalendārais laikposms ļauj runāt arī par jaunu sociokulturālo paradigmu, kas ietvertu visplašākos publiskās un privātās sfēras laukus. Līdz ar laika lūzuma izjūtu aktualizējās vēlme meklēt atsauces uz iepriekš piedzīvoto *fin de siècle*, kas uzlūkojams par modernitātes šūpuli. Tādēļ mēģinājumos raksturot jaunās tūkstošgades valdošo laikmeta garu, jau sākot ar 20. gadsimta 70. gadiem līdz pat mūsu dienām, kā sēnes pēc lietus dzimst paradigmātisku konceptu piedāvājumi, kas atsaucas uz modernitāti (sk. 1. tabulu).

1. tabula*

Modernitātes koncepta atvasinājumi

Koncepts	Autors / -i, gads
Hipermodernitāte	Lipovetsky, 2004
Supermodernitāte	Augé, 1995
Pseudomodernitāte/ pseudomodernisms	Kirby, 2006
Digimodernitāte/ digimodernisms	Kirby, 2009
Transmodernitāte	Magda, 1989
Metamodernitāte/ metamodernisms	Zavarzadeh, 1975; Vermeulen and Akker, 2010
Altermodernitāte	Bourriaud, 2005
Remodernitāte/remodernisms	Childish and Thomson, 1999
Vēlā modernitāte	Giddens, 1990; Berman, 1985
Otrā modernitāte	Beck, 2006
Augstā modernitāte	Giddens, 1998
Plūstošā modernitāte	Baumann, 1989/2010
Neomodernitāte/neomodernisms	Heller, 1990; Grauer, 1982; Escudé, 2002; Durand and Aledmar, 2001
Submodernitāte/submodernisms	Boeder and Brainard, 1997
Ekomodernisms	Shellenberger and Nordhaus, 2015

* Nav iekļauti paradigmas definējuma meklējumi, kas tieši neatsaucas uz modernitātes jēdzienu.

Šajā terminu radīšanas aizrautībā, šķiet, vienīgais strīdus jautājums ir tāds, vai izejas paradigma ir modernitāte, no kuras dzimst visi pārējie atvasinājumi, vai arī tomēr modernitāte un postmodernitāte raksturo divas pretējas paradigmas, ap kurām šie atvasinājumi grupējas divās atšķirīgās un hronoloģiski secīgās nometnēs, – vai arī šeit ir runa par kādu īpašu stāvokli, kam dažkārt piemērots aritmētiskās progresijas rezultātā neveikli konstruētais postpostmodernitātes jēdziens¹. Tas ir stāvoklis, ko iespējams raksturot kā drupas: lielie metanaratīvi un ticība tiem ir noārdīta, bet bez cerības uz atjaunošanu pa drupām tomēr kļīst bez mājām palikušie un mēģina identificēt saplosītās dzīves un iedzīves drumslas kā vieno-tu veselumu. Šādā skatījumā viens no interesantākajiem 21. gs. sākuma laikmeta griežu raksturojumiem ir pārskata tabulā neietvertais kultūrzinātnieces Svetlanas Boimas (*Boym*) radītais *off*-modernitātes koncepts, kas būtiski saistīts ar interesi par drupām jeb ruinofliju, nostalgiju un nejausības radīto kļūdu rehabilitāciju kā stabilas identitātes ceļvežiem.

Svetlana Boima savu *off*-modernitātes teoriju pirmoreiz izklāsta grāmatā “Nostalgijas nākotne” (*The Future of Nostalgia*) 2001. gadā, pēc tam atkārtoti pievērsoties *off*-modernitātes konceptam vairākās šaurāka apjoma publikācijās. Neraugoties uz nopietno pieteikumu, koncepts tomēr neiesakņojas nedz akadēmiskajā, nedz sadzīves diskursā – iespējams, saistībā ar tulkojuma grūtībām no oriģinālā lietotās angļu valodas. *Off* pieder pie tiem vārdiem, kam gan oriģinālvalodā, gan tulkojot citās valodās, trūkst fiksētas nozīmes, drīzāk jārunā par nozīmju grupu. Letonikas angļu–latviešu valodas vārdnīca piedāvā tulkot *off* kā *tāls, attāls, labās puses, mazāk svarīgs, otršķirīgs, maz ticams, bojāts, brīvs, promisesošs, no kaut kā novirzījies*. Visas minētās nozīmes vieno viens aspekts: novirzīšanās no normas, no pamattraumes. *Off* neizsaka nedz opozīciju, nedz marginalitāti. *Off* ir klātesošs un pamanāms, bet vienlaikus kādā īpašā veidā nepareizs, nekonvencionāls. *Off* izsaka kļūdu: atkāpi no ideālā modeļa, skrāpējumus, švīkojumus un pēdas, kas radušās cilvēku un lietu pasaules savstarpējā mijiedarbībā [Boym 2010].

Īpaša nozīme Boimas *off*-modernitātes tematizācijā ir laika un telpas savstarpējām attiecībām. Boimas skatījumā *off*-modernitāte iezīmē ne tikai laika atstāto pēdu uzsvērumu, bet arī virzību no lineāras un cēloņsakarīgas laika un telpas uztveres uz skatījumu ne tikai uz nākotni, bet arī uz tagadni un uz pagātņi kā uz dažādu iespējamību vienlaicīgu līdzāspastāvēšanu [Boym 2001]. Pieredzes tematizācijai Boima izmanto nostalgijas jēdzienu, kas sadalīts tā grieķiskajos cilmes

¹ Postpostmodernitātes jēdzienu pirmoreiz min arhitekts Toms Tērnors (*Turner*) 1995. g. darbā “Pilsēta kā ainava: postpostmodernais skatījums uz dizainu un plānošanu” (*City as Landscape: A Post-postmodern View of Design and Planning*), aicinot atteikties no postmodernās ironijas un saraustītās pasaules uztveres un meklēt alternatīvu vienojošu skatījumu uz pasauli [Turner, 1995].

komponentos: *nostos* (mājas) un *algia* (smeldze, ilgošanās). *Nostos* atbilst t. s. *restaurējošajai nostalgijai*, kas tiecas atradīt jeb restaurēt zudušo telpu. *Algia* savukārt piedāvā uztvert pagātni caur t. s. *reflektējošās nostalgijas* prizmu, akcentējot pašu ilgošanos, prombūtnes radīto smeldzi, kas uzskatāma par pašvērtību un pēc būtības neparedz atgriešanos [Boym 2007]. Restaurējošajai nostalgijai nepieciešama stingri klasificēta telpa: te esam mēs, tur ir *tie citi*. Reflektējošā nostalgija ir migranta nostalgija. Tā visveiksmīgāk manifestējas t. s. *ne-vietās*: lidostās, globālas atpazīstamības ātrās ēdināšanas *ieskrietuvēs*, virtuālajā vidē un starptautiskos apģērbu vai ikdienas preču veikalos [Buchanan 1999]. *Ne-vietu* atpazīstamība ir globāla. Ilgošanās jeb nostalgija ir lokāla. Tā veido identitāti – t. s. *migranta identitāti*. Iespējams, tieši *migranta identitātes* apziņa ir ļāvusi Boimai, Krievijas ebrejietei, kas piecpadsmit gadu vecumā no toreizējās Padomju Savienības izceļojusi uz ASV, radīt *off-modernitātes* konceptam raksturīgo pasaules ainas tvērumu. Jau Amerikā Boima redz sapņus. Tajos nemitīgi atkārtojas kāda vieta. Tā nav dzimtā Krievija, bet gan bēgļu tranzītnometne Vīnē: bezpersoniska teritorija, *ne-mājas, ne-vieta*. Kad Boima vēlas uzmeklēt bijušo nometni, izrādās, ka tā izdzēsta no visām Vīnes kartēm. Aptaujājot neskaitāmu daudzumu nometnes laikabiedru, toreizējo bērnu un pusaudžu, kuru atmiņas ir visai aptuvenas, izdodas aptuveni noteikt nometnes atrašanās vietu: tur tagad izveidots moderns ekokvartāls. Tikai vietumis starp jaunbūvēm pavīd kāds norūsējis dzelzs gultas rāmja fragments vai betona žoga atlūza [Boym 2014].

Boimas tranzītnometnes meklējumiem raksturīga mūsdienu Rietumu sabiedrību vienojoša iezīme – *post-identitāte*. Rietumeiropā arvien aktuālāks kļūst jautājums par postmigrācijas identitāti [Yildiz, Hill 2014], Austrumeiropā nenorimst diskusijas par postsociālistisko identitāti [Young, Light 2001] vai postpadomju identitāti [Sunny 1998]. Šos *post-identitātes* tipus, kas nav vienīgie, raksturo kopīga nostalgijas izjūta attiecībā pret iedomātu telpu. Tā sauktās postmigrācijas identitātes gadījumā runa ir par otro un trešo migrantu paaudzi, kas zaudējusi ģeogrāfisko saikni ar vecāku vai vecvecāku izcelsmes zemi. Šīs paaudzes bērni bieži vien ne tikai nav viesojušies dzimtas izcelsmes vietā, bet arī nespēj iedomāties savu dzīvi tajā; savukārt, atgriežoties sabiedrībā, viņus nepieņemtu *rietumnieciskuma* – neatgriezeniski zaudēto sakņu dēļ. Savukārt arī jaunā mītnes zeme viņus nepieņem rases, reliģijas vai kultūras *citādības* dēļ.

Vācijā esmu nodzīvojuši gandrīz trīsdesmit gadus, mana meita un mazmeita – visu mūžu. Ar (manu dzimteni) Irānu esam zaudējušas jebkādu saikni. Savu dzīvi un (ārstes) praksi esmu izstrādājuši pēc modeļa, kas Irānā nebūtu iespējams. Ģimenē runājam vāciski, dzīves līmenis ir labs, man ir daudz vācu pacientu. Brīvajā laikā dodos dejot, meita un mazmeita sporto. Viss ir lieliski un tomēr jūtu – sabiedrība mūs nepieņem un nekad nepieņems kā savējos [Schmidt 2011].

Līdzīgi postsociālistisko valstu blokā identitātes veidošanos joprojām nosaka iepriekšējo paaudžu *padomju laika* pieredze. 21. gadsimtā sociāli aktīvo paaudžu arvien vairāk veido 70., 80. un 90. gados dzimušie indivīdi, kam par padomju okupācijas laiku tiešu atmiņu nav vai arī tās saistās ar personiskiem bērnības un pusaudža gadu pārdzīvojumiem. Tomēr gan populārajā diskursā sastopamie viedokļi, gan kultūrtelpas piesātinājums ar mākslas faktiem, kas atsaucas uz padomju laika pieredzi (lai minam kaut vai Liepājas Karostas cietuma vai *DDR Museum* Berlīnē popularitāti, Alvja Hermaņa “Revidenta” iestudējumu Jaunajā Rīgas teātrī vai *Grūto parkas* – padomju laika pieminekļu brīvdabas ekspozīciju Lietuvā), aplicina ne tikai interesi par *padomju laika* mantojumu, bet arī par postsociālistiskās nostalgijas klātbūtni – pat tajos gadījumos, kad padomju okupācijas posms stigmatizēts [Kaprāns 2011]. Pirmajai pēcpadomju paaudzei, astoņdesmitajos un deviņdesmitajos gados dzimušajiem, ienākot augstākās izglītības un darba tirgū, kā arī postpadomju bloka valstīm arvien aktīvāk iekļaujoties starptautiskajās institūcijās, aktualizējās vēlme pierādīt, ka arī *mēs esam eiropieši* [Ilves 2004], vienlaikus apzinoties savu unikalitāti un *citādumu* [Kaplinski 2004].

Sākumā kaunējos par savu slikto franču valodu, par austrumeiropietes paradumiem un mazvērtības kompleksu. Tad sāku atbrīvoties un domāju, *super*, esmu Eiropā¹, ārā no Purvciema *bruščovkām*, no tā postpadomju drūmuma un nabadzības. Tagad mani nevar atšķirt no vietējiem, bet tomēr gribas uzsvērt, ka esmu citāda, ka man ir īpaša pieredze, ka *krievu laiki* mani ir veidojuši stiprāku, pamatīgāku nekā Rietumu sievietes [Intervija ar Signi Dili, 2015].

Vācu žurnāliste Sabīne Bode (*Bode*) min vēl kādu Rietumeiropas *post*-identitātes tipu: *kara mazbērnu* un *mazmazbērnu* identitāti, aprakstot, kā Otrā pasaules kara notikumi turpina atbalsoties trešajā un ceturtajā pēckara paaudzē [Bode 2014]. Bode atsaucas ne tikai uz tipiskajiem kara stāstiem, kas ceļo no paaudzes uz paaudzi, bet daudz lielāku ievēribu velta neapzinātajiem ieradumiem un psiholoģiskajiem modeļiem, kas tiek pārmantoti kā kara traumas sekas. Bodes informanti stāsta par savu vēlmi noskaidrot un izprast, ko piedzīvojuši viņu vecāki un vecvecāki totalitāro šausmu un kara apstākļos, lai rastu iespējamus cēloņus savai rīcībai un dzīves skatījumam [Bode 2005, 2014].

Visus minētos *post*-identitātes modeļus vieno nostalgijas izjūta. Tā var būt restaurējošā nostalgija, kas tiecas atkal radīt zudušo telpu, piemēram, masveida Otrā pasaules kara beigu gadadienas svinības Austrumeiropā vai islāma teroristu mēģinājumi *ieviest kārtību* Rietumos. Tā var būt arī reflektējošā nostalgija, kas sastopama Bodes intervēto karalaika mazbērnu pārdomās vai Česlava Miloša esejā

¹ Intervējamā dzīvo Francijā, Strasbūras apkaimē.

“Sagūstītais prāts”, apcerot sociālistiskās pieredzes radīto lūzumu attiecībās ar Rietumu kultūru:

Nekad vairs neatgriezīsies tie dīvainie laiki, kad poļu, čehu vai ungāru gleznotāji brauca uz (..) Parīzi un atgriezušies gleznoja savas dzimtas puses upes pilnīgi līdzīgas Sēnai (..) [Milošs 1998: 47].

Nostalģijas ietekmētā identitāte ļauj apzināties sevi kā kāda zuduša veseluma drupas, kā emigrantu – vai nu runa ir par Tomasa Manna vārdā nosaukto iekšējo emigrāciju, vai reālu dzīves telpas maiņu, vai arī identitātes apzināšanos kā kļūdu un nejaušību kopumu, kas radies apkārtējās vides ietekmes aberāciju rezultātā. Tāpēc tikpat labi šo parādību varētu raksturot kā *drupu*, *kļūdas* vai jau minēto *migranta* identitātes izjūtu. Paradoksālā veidā tā spēj radīt pieredzes sajūtu – tieši tāpēc *off-modernais* cilvēks visdrošāk jūtas ceļojumā. *Off-modernais* ceļojums norisinās *ne-vietās*: vai nu ir runa par ceļojumu virtuālajā vidē, sākot dienu ar savas elektroniskās pasta kastītes pārbaudi, pēc tam sasveicinoties ar draugiem dažādos sociālajos portālos un dienas gaitā dodoties *tālākos pārgājienos*, apmeklējot dažādas mājas lapas; vai arī ceļojums norisinās reālajā telpā, kas ir tikpat mākslīga un konstruēta kā virtuālā: ir iespējams pārvietoties jebkurā attālumā, neizejot no ierastās un pazīstamās vides: sākot dienu lidostā, turpinot to dzelzceļa stacijā, malkojot rīta kafiju *Starbucks*, tad dodoties uz kādu no visās pasaules malās līdzīgajiem birojiem un vakarā standarta viesnīcas numuriņā skatoties ierasto satelītprogrammu [Buchanan 1999]. Tehnoloģiju radītā *off-modernā* dzīves telpa savu pievilcīgumu iegūst gan, pateicoties *ne-vietu* mājīgumam, kas ļauj izjust patikamo nostalģijas smeldzi (piemēram, kafijotava Ņujorkā atsauc atmiņā tieši tāpat iekārtotu vietu Rīgā), gan jau minētajai kļūdei, novirzei: nejaušības faktoram, kas apveltī vietu ar individuālās atceršanās auru (piemēram, specifiska fritētu kartupeļu piedeva ātrās ēdināšanas restorānā Tuvajos Austrumos vai iereibis apkalpotājs kādā *Royal* viesnīcā). Kļūdei piemīt īpašs šarms *off-modernā* cilvēka dzīvē. *Off-modernais* pasaules skatījums rodas, modernā nacionālisma, progresā un indivīda unikalitātes izjūtai pārtopot apziņā par apkārtējās vides – visplašākajā nozīmē – atstāto pēdu nenovēršamību. Šī apziņa tomēr nav izmisums par lineāri skaidras pasaules zaudējumu, bet drīzāk simpātijas pret pēdām, nospiedumiem un skrāpējumiem. Kļūdas, sabrukuma, trokšņa pārvēršanās par pašvērtīgu zīmi semiozē vairs netiek uzskatīta par traucēkli, kas apgrūtina zīmju darbības mehānismu. Gluži otrādi – trokšnis, kļūda, novirze no normas, sabrukums iegūst pašvērtību un kļūst par līdzvērtīgu vai pat dominējošu semiozes dalībnieku, kam piemīt spēja radīt unikalitātes efektu un konstruēt identitāti līdz ar piedzīvotās pieredzes un nostalģijas aktualizāciju. Par to liecina arī 20. gadsimta nogales – 21. gadsimta sākuma saasinātā interese par īpašām sabiedrības grupām (cilvēkiem ar īpašām vajadzībām, seksualitātes

formu daudzveidību, grupējumiem, ko vieno noteikta tipa pieredze), individuāliem atmiņu stāstiem un, jo īpaši, par posttraumatiskā stresa sindroma pētniecību kolektīvajā apziņā un individuālajā pieredzē [Carswell, Blackburn, Barker 2009]. Trauma, kļūda, individuālās pieredzes aktualizācija ļauj attīstīties atmiņas pētījumu virzienam sociālajās zinātnēs un uzsver tā saukto arheoloģisko pavērsienu, kas iezīmējas jau Zigmunda Freida psihes struktūru arheoloģijā [Bowdler, 1996] un Valtera Benjamina klejojumos pa Parīzes industriālajām drupām [Benjamin, Tiedemann 1999], tiek skaidri formulēts Fuko “Zināšanu arheoloģijā” 1972. gadā [Dawdy 2010], bet īpašu uzplaukumu piedzīvo tikai 20. gs. beigās – 21. gadsimta sākumā, arheoloģijas, atmiņas un drupu izpētes metaforām iemantojot tradicionāla atspēriena punkta statusu sociālo un humanitāro zinātņu metodoloģijā un terminoloģijā. Boima šo interesi nodēvē par *off*-modernitātei raksturīgo mīlestību pret drupām jeb ruīnofiliju [Boym 2007/2008], kas sadzīviskajā sfērā izpaužas kā interese par *vintage* artefaktiem, *second-hand* un t. s. *blusu tirgu* apmeklēšanas mode, fotosesiju tradīcija industriālajās drupās vai tendence iekārtot modernās mākslas telpas industriālajā vidē. Tipiski ruīnofilijas paraugi ir arī tāds Amerikas Savienotajās Valstīs īpaši populārs mākslas virziens kā *scrapbooking* jeb vizuālas kolāžas tipa dienasgrāmatas, ko iespējams gan radīt reālajā vidē, gan izmantojot īpašu aplikāciju modernajā tālrunī, un kas apvieno privāto sentimentu ar atsveišinošo un mehānisko, ko rada kolāžas efekts un laika klātbūtnes tīša uzsvēršana, vai arī tā sauktā *clockpunk* jeb *steampunk* tendence vai virziens, kura mērķis ir radīt *high-tech* līmenī funkcionējošus objektus, izmantojot *vintage* izejvielas un *do-it-yourself* jeb mājamatniecības modernā izpratnē metodes (Dawdy, 2010). Ruīnofilija gan priekšmetiskajā telpā, gan identitātes veidošanās pētījumu jomā ļauj attālināties no lineāra skatījuma uz pagātņi kā viennozīmīgu cēloņsakarību linearitāti. Kā to formulējis Georgs Zimmels (*Simmel*) jau 20. gadsimta sākumā, – drupas ir opozīcija radīšanas mirklī, kas pārpilns iespējām, un līdz ar to retrospektīvā tiecas atklāt radīšanas mirkļa iespēju pārbagātību [Simmel 1965: 262].

Secinājumi

Izmantojot Svetlanas Boimas piedāvāto *off*-modernitātes teoriju 20.–21. gs. paradigmātisko pārmaiņu raksturojumam, var izdarīt secinājumus par iespējamām izmaiņām arī indivīda identitātes pašdefinējumos. Boimas *off*-modernitātes konceptā būtiska nozīme ir pieredzes un vides ietekmes atstātajām pēdām uz indivīda identitātes veidošanos, īpašu nozīmi piešķirot nejaušībām un apstākļu sakritībām, kā arī tehnoloģiskās dzīves telpas, tās stabilitātes un sairuma ietekmei; tāpat arī indivīda skatījumam uz pagātņi: nostalgijai un tās dažādajām izpausmēm. Caur šādu prizmu iespējams novērtēt 21. gadsimta sākumā aktuālos, dažādos *post*-identitāšu modeļus Rietumu pasaulē, kas novērtē ne tikai tiešās, bet arī pārmantotās

pieredzes nozīmīgumu un lineāra vēsturiskas evolūcijas modeļa sairumu dažādu aberāciju ietekmē. Novērtējot šīs ietekmes, veidojas Boimas minētās reflektējošās nostalgijas iespaidots pasaules skatījums, kas ļauj dažādu pagātnes notikumu vēsturisko nejaušību un slēpto alternatīvo modeļu bagātību uztvert kā paradoksālā kārtā nestabili stabilas t. s. *migranta* identitātes pamatu. Ja personiskās un kolektīvās pieredzes refleksija netiek pieņemta, veidojas restaurējošā nostalgija, kas var kalpot par pamatu neonacionālisma (piemēram, mūsdienu Vācijā), neokonservatīvisma (piemēram, Latvijas gadījumā iespējams runāt par šādām tendencēm) un neoautoritārisma (piemēram, Vladimira Putina prezidentūras ietvaros Krievijā) dzimšanai, kā arī reliģiskās identitātes apziņā balstītiem konfliktiem (piemēram, islāma teroristu aktivitātes Rietumu pasaulē). Lai gan arī restaurējošās nostalgijas ietekmētās tendences iekļaujamās *off*-modernitātes koncepta ietvaros nosaukto parādību spektrā, tomēr atmiņas pētījumu aktualizācija un t. s. arheoloģiskais pavērsiens sociālajās un kultūras zinātnēs ļauj cerēt uz plašākas sabiedrības informētību par pieredzes un citu identitāti veidojošo faktoru neviennozīmīgumu.

Izmantotie avoti

- Benjamin, W., Tiedemann, R. *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Belknap, 1999.
- Bode, S. *Die Vergessene Generation: Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*. München: Piper, 2005.
- Bode, S. *Kriegsenkel: Die Erben der vergessenen Generation*. Hamburg: Klett-Cotta, 2014.
- Bowdler, S. Freudian Archaeology. *Anthropological Forum* 7, 1996. Pp. 410–438.
- Boym, S. Nostalgia and Its Discontents. *Hedgehog Review*, vol. 9, Issue 2, 2007.
- Boym, S. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- Boym, S. Tatlin, or, Ruinophilia. *Cabinet Magazine*, Winter 2007/2008, Issue 28. Available: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/28/boym2.php> (viewed 03.03.2015.)
- Boym, S. *The Off-Modern Panic Manifesto for 2010*. See also: *The Off-Modern Manifesto*. Available: <http://www.svetlanaboym.com/offmodern.html> (viewed 12.04.2015.)
- Boym, S. A Soviet Drop-Out's Journey To Freedom. *Tablet Magazine*, July 3, 2014. Available: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/176945/camp-tale> (viewed 01.07.2015.)
- Buchanan, I. Non-Places: Space in the Age of Supermodernity. *Social Semiotics*, vol. 9, No. 3, 1999. Pp. 393–398.

- Carswell, K., Blackburn, P., Barker, C. The Relationship Between Trauma, Post-Migration Problems and the Psychological Well-Being of Refugees and Asylum Seekers. *International Journal of Social Psychiatry*, November 19, 2009. Available: <http://isp.sagepub.com/content/57/2/107.full.pdf+html> (viewed 01.07.2015.)
- Dawdy, S. L. Clockpunk Anthropology and the Ruins of Modernity. *Current Anthropology*, vol. 51, No. 6 (December), 2010. Pp. 761–793.
- Ilves, T. H. Meie rikkus on ajud, mitte maksusüsteem. (Our Wealth Is Brains, Not the Tax System). *Äripäev*, 12.04.2004.
- Intervija ar Signi Dīli. Autores privātais arhīvs, ierakstīta 10.06.2015.
- Kaplinski, J. *Olla eurooplased, saada indiaanlasteks.* (To Be European, To Become Indian). In: Kaplinski, J. *Kõik on ime.* (Everything Is a Miracle). Tartu: Ilmamaa, 2004. Pp. 36–38.
- Kaprāns, M. *Padomju laika sociālās reprezentācijas latviešu pēcpadomju biogrāfiskajā diskursā.* Promocijas darbs komunikācijas zinātnē. Latvijas Universitāte, Sociālo zinātņu fakultāte, Komunikācijas studiju nodaļa. Rīga, 2011.
- Letonika: Angļu–latviešu vārdnīca. Pieejams: www.letonika.lv (skatīts 08.05.2015.)
- Schmidt, Ch. Gespräch mit Soheila Mojtabaei. *Hörens*, 08.07.2011. Freie Lokal Rundfunk Köln. Verfügbar: <http://www.flok.de/intern/hoerens.htm> (gesehen 01.07.2015.)
- Simmel, G. The Ruin. In: Wolff, K. H. (ed.) *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics.* New York: Harper and Row, 1965.
- Suny, R. G. *Provisional Stabilities: The Politics of Identities in Post-Soviet Eurasia.* The University of Chicago, 1998. Available: http://www.dartmouth.edu/~crn/crn_papers/Suny.pdf (viewed 01.07.2015.)
- Turner, T. *City as Landscape: A Post-postmodern View of Design and Planning.* Chicago: Taylor&Francis, 1995.
- Yildiz, E., Hill, M. *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft.* Bielefeld: transcript, 2014.
- Young, C., Light, D. Place, National Identity and Post-Socialist Transformations: an Introduction. *Political Geography*, November, 2001. Pp. 27–38.

IN SEARCH OF IDENTITY IN THE RUINS OF THE PROJECT OF OFF-MODERNITY

Abstract

Along with innumerable attempts to define the paradigmatic changes at the turn of the 20th/21st centuries, it is worth considering the concept off-modernity, proposed by the culture researcher Svetlana Boym who mentions the essential signs of the age: nostalgia, a search for identity in the ruins of modernity and understanding of the footprints left by the influence of time and various contingencies. The concept of off-modernity allows us to pay attention to such phenomena as the so-called identity of error, nostalgia, ruins or migrant. The paper explores the possibilities of the formation of these identity modes in Western European cultural space at the end of the 20th century and the beginning of 21st century. The paper also deals with the case of Latvia in the context of the formation of post-Soviet identity. By making use of the view point of the theory of off-modernity proposed by Boym, the paper evaluates the models of interpretation of past experience for the purposes of self-definition today with an aim to create a framework for analysis of various actual social-political and cultural conflicts in the Western world.

Keywords: *off-modernity, nostalgia, post-immigration identity, post-Soviet identity, post-war identity, memory research, non-places, ruinophilia.*

Inga Pērkone

ASARA UZ VAIGA. EDUARDA PĀVULA AKTIERA KODU MEKLĒJOT

1963. gadā iznāca teātra zinātnieces Lilijas Dzenes pirmā grāmata “Mūsu paaudzes aktieri” [Dzene 1963], kurā viņa raksta par saviem laikabiedriem – aktieriem, kas latviešu teātrī ienāca gados pēc Otrā pasaules kara. Tā bija paaudze, kura vēl pieredzēja fundamentālā sociālistiskā reālisma prasības uz skatuves, tomēr viņu aktieriskais uzplaukums tā īsti sākās jau pēc Staļina nāves, līdz ar atkusni visā padomju kultūrā.

Eduards Pāvuls, kā to Lilija Dzene parāda gan savā pirmajā grāmatā, gan vēlākajā, aktierim veltītajā monogrāfijā [Dzene 1987], iespējams, kļūst par spilgtāko jaunā laikmeta vēstnesi, savos tēlos atsakoties no histrioniski kodēta spēles stila, kam raksturīgas gadsimtos izkristalizētas teatrālas zīmes, un to vietā izmantojot no dzīves aizgūtus izteiksmes kodus. Kā Lilija Dzene tolaik rakstīja: “Pāvula talanta bagātība ir galvenokārt no dzīves uzsūkta, ne tik daudz skolā apgūta. Apbrīnojama ir viņa spēja vērot cilvēkus, notikumus, dabas parādības, nekas viņam nepaslīd garām. (..) Ar aktieri runājot, allaž šķiet, it kā viņš stāvētu dzīvei un dabai par dažiem soļiem tuvāk nekā citi” [Dzene 1963: 341].

Aktiera karjeras sākuma posmā, visticamāk tomēr vēl gluži instinktīvi un intuitīvi, Pāvulam izdodas uztautīt to, ko var dēvēt par *laika garu* aktiermākslā. Kinojomā to spilgti reprezentē *Metodes teātra* ietekme Holivudā kopš 20. gadsimta 50. gadu sākuma un improvizācijā balstītā aktierspēle pasaules kino *jauno viņu* filmās 50. un 60. gadu mijā. Tomēr būtiskākās pārmaiņas saistās ne tik daudz ar aktiera tehnikas, cik sabiedrības priekšstata maiņu par to, kādam jābūt mākslas darba varonim.

Lilija Dzene sacījusi: “Eduards Pāvuls, pašam neapzinoties, bija jaunā, pārveidotā teātra aktieris, tā teātra, kas bija pārņēmis pasauli. **Šis teātris piedāvāja vienkāršo, cilvēcisko skatuves tēlu,**¹ kas spēlēja bez liekas izrādīšanās, pozešanas un zīmēšanās” [Veidemane 2004: 164].

¹ Izcēlums mans. – I. P.

Pētījumā par aktierspēli uz ekrāna Džeimss Neirmors raksta, ka visu laiku veiksmīgākais *vienkāršā cilvēka* (*common man*) tēlotājs kinovēsturē bijis amerikāņu aktieris Džeimss Stjuarts (*Stewart*, 1908–1997) [Naremore, 1988: 253].

Savukārt par *harismātiskas vienkāršības* [Vincendau 2000: 70] lideri Eiropā var uzskatīt franču aktieri Žanu Gabēnu (*Gabin*, 1904–1976), kuru francūži balsojumā 1999. gadā nosaukuši par gadsimta aktieri [Vincendau 2000: 61].

Gan Eduarda Pāvula aktierspēlē, gan viņa radītajos raksturos, un arī viņa kā personības publiskajās izpausmēs, ir saskatāmas vairākas interesantas paralēles gan ar Stjuartu, gan Gabēnu. Jaunībā viņi visi reprezentē romantizētu dumpiniecisku ideālismu, bet vecumdienās – konservatīvas vērtības un stabilitāti, un par Pāvulu 90. gados mēs varētu teikt to pašu, ko Žinete Vensando raksta par Gabēnu – viņš tautai kļūst par pārliecinošu identifikācijas figūru lielu pārmaiņu laikā [Vincendau 2000: 76].

Tomēr, manuprāt, būtiskākais, kas saista šos trīs cilvēkus, ir tas, ka faktiski jau savas karjeras agrīnā stadijā viņi kļūst par **aktieriem – autoriem**. Sarežģītais kino aparāts, ar to domājot medija specifiskos mākslinieciski tehniskos paņēmienus, kā arī plašo filmas veidotāju kolektīvu, šo aktieru veidotos tēlus spēj ietekmēt visai maz un faktiski nemaz necenšas to darīt, lielākoties ne tikai ļaujot, bet arī visu “aparātu” pakļaujot tam, lai viņi īstenotu to, kas no filmas filmā (un Pāvula gadījumā – arī lomās teātrī) nostiprinās kā viņu aktieriskais kanons. Vensando raksta par Gabēnu, ka viņš faktiski kļuva par savu filmu autoru no estētiskā un ideoloģiskā viedokļa, jo viņa scenāristi un režisori strādāja, lai panāktu saskaņu starp aktiera personību un viņa atveidotajiem raksturiem [Vincendau 2000: 62]. Gabēns bija atpazīstams pat no tālienes vai mugurpuses [Vincendau 2000: 75], un tāpat bija ar Pāvulu, kura stāvs un žesti gadu gaitā kļuva par zīmolu.

Arī Džeimsa Stjuarta tēlam Holivudas *aparāts* lielākoties pakļāvās, un aktieris prata to izmantot savā labā. Viņš zināja kā izskatīties spontānam rūpnieciskas filmēšanas apstākļos, un šī spontanitāte saglabājās atsevišķi filmētu plānu montāžā. Stjuarts 20. gadsimta 30. gadu nogalē parādījās kā valdzinošs *puisis no tautas*: izstīdzējis, lempīgs, bikls, vienlaikus kautrīgs un asprātīgs; apveltīts ar *dabisku* prātu un kaismīgu ideālismu [Naremore 1988: 253–254].

Stjuartam piemita vēl viena būtiska kvalitāte, kas viņu padarīja atšķirīgu no jebkura cita vīrieša – zvaigznes šajā laikposmā: viņš bija emocionālākais no visiem vadošo vīriešu lomu tēlotājiem Holivudas studiju sistēmā, iespējams, vienīgais, kurš regulāri raudāja uz ekrāna, nezaudējot auditorijas simpātijas. Pat viņa tēlotie kovboji ir trausli un neirotiski, bet komiskajos tēlos vienmēr ietverts kāds sāpīgs apakštonis [Naremore 1988: 254].

Neirmors parāda, ka labu laiku pirms *Metodes aktieru*, piemēram, Marlona Brando parādīšanās filmās, Stjuarts jau ir iemiesojis to emocionāli atvērto, maigo

un jūtīgo raksturu, kas vēlāk tika identificēts ar *Metodes aktierspēli*, kura dažkārt traktēta kā emocionalitātes atjaunojumu naratīva filmā, kur emocionalitāte iepriekš bijusi konvencionāli saistīta ar sievišķību [Naremore 1988: 203].

Arī Žana Gabēna *zvaigznes personā* Žinete Vensando izceļ emocionalitāti, norādot, ka “Gabēns piedāvāja skatītājiem fantāziju par jūtīgu, taču vīrišķīgu vīrieša figūru – ideāls varonis, kas pārstāv vienlaikus gan maskulinās, gan femīnās vērtības (bet nav sievietei!)” [Vincendau 2000: 76].

Pēc Otrā pasaules kara neslēptas jūtu izpausmes vīriešu tēlos it kā apliecina pārdzīvojuma īstumu, kas pakāpeniski kļūst par sinonīmu labai aktierspēlei jeb sava laikmeta ticamības kodam.¹ Eduardam Pāvulam ir pat īpašs stāsts par to, kā viņš izkarojis tiesības būt emocionālam uz ekrāna, un šis stāsts ļoti uzskatāmi raksturo, kā aktierspēles kritērijus ietekmē izmaiņas sabiedrības domāšanā, konkrētajā gadījumā, tas cieši saistīts ar atkušņa laika izmaiņām priekšstatos par varoni un varonību. Par savu robežlomu šādā kontekstā Pāvuls nosaucis poļu komunistu Andreju Meteļski filmā “Sarkanās lapas”: “Šī filma nāca kā brīdinājums, lai es, jauns aktieris, neiemācītos, neierastu būvēt pozitīvos varoņus no dzelzsbetona. Man šis nozīmīgais lūzums notika tieši Minskā, kad režisora Korša-Sabļina rosināts, sāku meklēt cilvēciskas attiecības varonību apliecinotās situācijās.

Es visu atceros kā šodien. Meteļskim piespriests nāvēssods pakarot. Filmē kāršanas skatu. Viss, kā vajag, – stāvu uz ķebliša ar cilpu ap kaklu. Drosmīga cīnītāja nāve. Un viss kaut kā auksti, vienaldzīgi. Teksts kails. Prasu režisoram, ko man darīt. (..) Viņš mani virzīja uz emocijām. Uz manu privāto dzīvi. Es skatījos brīnumainajās debesīs, laukuma malā kaut kur bija Lilija, Uģis², un ja nu nekad vairs, nekad... Ja pakar nevis Meteļski, bet mani, Pāvulu? Man acīs sariesās asaras, es dziļi izjutu, ko nozīmē šķirties no dzīves un cik mēs lomās to dažkārt viegli spēlējam. Tanī brīdī režisors lika filmēt.

Kad filma bija gatava, šīs epizodes dēļ mākslas padomē sākās karsti strīdi. Komunisti neraud, daži teica. Komunisti ir tik spēcīgs cilvēks, ka viņam idejas dēļ nav žēl atdot savu dzīvi. Pretī cēlās aktrise Klāra Lučko – par to viņai visu mūžu esmu pateicīgs. Viņa aizstāvēja cilvēciskumu kā principu šādās lomās. (..) Viņai bija taisnība; manu epizodi atstāja. Vēlāk tieši par to visvairāk runāja, vislabāk novērtēja, neaizmirs. Tā man palīdzēja aizstāvēt komunistu asaru, no dzīves šķiroties. **No šī brīža es pats šo asaru aizstāvu. Vienalga, vai pār vaigu nolijušu vai dvēselē sarietējušu, bet asaru – kā jūtības un cilvēkpiecierības zīmi**”³ [Dzene 1987: 62].

¹ Sk. piemēram, Neirmora interesanto Marlona Brando tēla analīzi filmā “Ostā” (On the Waterfront, Elia Kazan, 1954) [Naremore, 1988: 193–212].

² Eduarda Pāvula sieva un dēls.

³ Izcēlums mans. – I. P.

Šobrīd, skatoties filmas “Sarkanās lapas” finālu, asaru pamanīt ir grūti – tas ir tikai īss acumirkļis, kad Meteļskim liek kaklā virvi, un acīs manāms nodevīgs spožums. Vairāk te ieraugāmas monumentālā varoņtēla klišejas – lepnī izslieta galva un augšup vērsti skatiens, roku dzelžos saslēgtās rokas velkas dūrēs; *staigā* vaiga muskulis, demonstrējot varoņa gribas koncentrāciju; ar asu pleca kustību tiek noraidīti bendes centieni uzlikt Andrejam acu apsēju u. tml. Arī visa filma gan kopumā, gan Pāvula tēla veidojumā ir svārstīga un nevienmērīga, viņam tiecoties uz jūtīgā, cilvēciskā varoņa pusi, bet pārējie filmas elementi vairāk darbojas pret šādu traktējumu.

Līdzīgi notiek arī filmā “Zvejnieka dēls”. No vienas puses, ar filmiskajām kompozīcijām tiek būvēts monumentāls varonis, kas ar stāvu vien jau dominē pār apkārtējiem, viņa sejas izteiksmība vairumā epizožu tiek panākta tīri ārēji – ar grimu, kas iezīmē gan varoņa nodarbošanos (saulē apdedzis zvejnieks), gan pārdzīvojumu atstātās ciešanas (dziļas rievās sejā filmas sižetiski otrajā daļā, kuru no pirmās šķir vien četri gadi).

Taču ir atsevišķas ainas, galvenokārt tās, kas iezīmē Oskara attiecības ar Anitu un Martu, kad aktieris ar mīmiku un žestiem veido visai niansētu izjūtu spektru – no mulsa maiguma līdz dziļam, asarām slacītam izmisumam. Par kulmināciju te kļūst epizode filmas otrajā daļā, kad Oskars, būdams ziemas darbos, saņem vēstuli, ka Anita (tobrīd jau viņa sieva) aizbraukusi uz Rīgu, un Oskars to uztver kā laulības beigas. Viņš, sakņupis uz galda, lasa un raud, un, lai apvaldītu raudas, iekožas sev rokā. Te ir gluži pārsteidzoša līdzība ar Džeimsu Stjuartu, par kuru Neirmors raksta: kad vien aktieris vēlas reģistrēt ciešanas, viņš ļaunājas vairāk uz personisku ieradumu nevis standartizētu izteiksmes vārdnīcu, traumatiskākajā kulminācijas brīdī paceļot drebošu roku pie mutes, un dažkārt pat it kā iekožoties tajā [Naremore 1988: 65].

Žiniete Vensando pēkšņas eksplozijas vai “miniizrādes”, kas kulminācijas brīžos pārtrauc askētisku, apvaldītos žestos un izpausmēs balstītu priekšnesumu, min kā vienu no Žana Gabēna aktierspēli definējošām pazīmēm, un, autoresprāt, tieši šīs eksplozijas apvaldītības vidū veido Gabēna ticamības jeb īstuma kodu [Vincendau 2000: 73].

Jūtīgums līdz pat asarām kļūst par Eduarda Pāvula īpašo pazīmi gan 50. gadu kinolomās, gan vēlāk, taču sākums viņa emocionāli atvērtajiem tēliem meklējams teātrī. Pirmā loma, kas padara aktieri par auditorijas pielūgsmes objektu, ir Romeo Eduarda Smiļģa inscenētajā “Hamletā”¹, tomēr *jaunā teātra* kontekstā par izšķirošo Pāvula lomu kļūst Uģis Pētera Pētersona iestudētajā Gunāra Priedes lugā “Jaunākā brāļa vasara”².

¹ Dailes teātris, 1953.

² Dailes teātris, 1955.

Jau vienā no pirmajām recenzijām parādās ar Pāvulu turpmāk vienmēr saistītais priekšstats par ticamību. Māris Grēviņš raksta: “Daudzveidīgi ir paņēmieni, ar kādiem E. Pāvuls veido savu tēlu. (..) Žesti, stāja, gaita, sejas izteiksme, runas intonācija – tas viss parāda Uģa rīcību, domas, jūtas, un parāda tā, ka mēs viņam ticam. Uģa tēls – autora un teātra kopējs panākums. Tieši tāpēc skatītājs iemīļo Uģi, ka autors viņu radījis dzīvu, un E. Pāvuls tādu to arī atveido” [Grēviņš, 1955].

Tātad ar Uģi Pāvuls sāk veidot savu aktierisko paņēmieni kompleksu, kas tiek nostabilizēts un pilnveidots viņa 50. gadu kinolomās un faktiski 60. gados jau parādās gluži kā kanons, kas pārsteidzošā kārtā tiek nemainīgi asociēts ar dabiskumu līdz pat viņa karjeras un mūža beigām.

Šķiet, ka uz ekrāna rakstura un arī aktieriskā tēlojuma ziņā Uģim vistuvākais Pāvula tēls bija Janka Pipars filmā “Latviešu strēlnieka stāsts” – šo filmu varbūt pat varam izmantot kā rīku sen aizgājušās izrādes sajūtu restaurācijai. Tēla dzīve, tāpat kā “Jaunākā brāļa vasarā”, sākas ar komisku pārpratumu, kas uzreiz iezīmē kontrpunktu rakstura potenciālai attīstībai un veido skatītāja priekšstatu. (Vēlāk, filmā “Kā tu šodien dzīvo, Eidi...”, aktieris teiks: “Pašpuika. **Pašu** puika. Viņi ļaunu nedarīja.”) Janka ar pulksteni uzšauj pa pēcpusi sievietei, kas mazgā veikalā sliedzīti, saucot “Tantiņ, palaid iekšā!”, un mirklī apjūk, ieraugot, ka *tantiņa* ir jauna un skaista meitene (Rita Meirāne). Bravūrība faktiski uzreiz pārvēršas pielūgsmē, kas tiek pausta tīri fiziski – Janka, līdz tam ar plašām kustībām aizņēmis visu kadru, tagad ieslīd veikalā, pie sienas piespiedies un apbrīnojošu skatu no meitenes nenovērsdams.

Janka ir labs piemērs tam, kā Pāvuls *montē* savus tēlus. Viņa raksturi top divu pretēji virzītu koordinātu, jeb, kā Sergejs Eizenšteins teiktu, *atrakcionu*¹, krustpunktā. *Atrakcionis* ir molekulāra vienība, kurā sākas konkrētais raksturs un tiek ieprogrammēta auditorijas reakcija. Eizenšteina *atrakcionā* būtiskākā iezīme ir tā iedarbīgumā – ir svarīgi nevis kaut ko vienkārši parādīt vai pārdzīvot, bet **iedarboties** uz skatītāju. Vēlāk Eizenšteins rakstīja, ka, ja viņš sava pirmā teorētiskā raksta laikā būtu zinājis par fiziologa Ivana Pavlova eksperimentiem, viņš *atrakcionu* montāžas teoriju būtu nosaucis par “māksliniecisko kairinātāju teoriju” [Эйзенштейн, 2002: 59].

Iedarbīgums jeb vērstība uz skatītāju, gan kairinot viņa refleksiņas reakcijas, gan dodot atslēgu tēla atšifrēšanai, ir Eduarda Pāvula pakāpeniski briedinātās aktiera meistarības īpaša iezīme. Šāda *atslēga* vai māksliniecisks kairinātājs ir svarīgs

¹ “*Atrakcionis* (teātra griezumā) ir jebkurš agresīvs teātra moments, tas ir, jebkurš tā elements, kas pakļauj skatītāju jutekliskai un psiholoģiskai iedarbībai, kura ir ar pieredzi pārbaudīta un matemātiski aprēķināta, lai izraisītu uztvērējā konkrētus emocionālus satricinājumus, kas savukārt kopumā ir vienīgi, kas nodrošina demonstrējamā idejiskās puses uztveres iespēju – galīgo ideoloģisko secinājumu” [Эйзенштейн, 2002: 57].

arī viņam pašam, lai iejustos raksturā. Kā viņš rezumēja filmā “Kā tu šodien dzīvo, Eidi...”: “Esmu no tiem, kas grib kādu *štrihu*, kas nav mans.”

Vēl pirms Jankas neliela, bet ļoti būtiska Pāvula aktiera metodei bija krievu karavīra Sergeja loma filmā “Rita”. (Atšķirībā no “Zvejnieka dēla”, šajā filmā asaras vēl ir sieviešu daļa. Kad viens no kara laikā skolas bēniņos paslēptajiem sarkanarmiešiem mirst, raud tikai meitene, bet Voldemāra Zandberga Māris un Pāvula Sergejs stāv, taisni izslējušies, un mierina Ritu: “Neraudi, karavīrs ir miris!”)

Filmas beigu daļā Pāvulam tiek dota vesela epizode, kurā tiek izspēlēts cilvēka raksturs, kas pārtop konkrētu apstākļu ietekmē. Grūti pateikt, cik daudz šajā epizodē sākotnējas programmas, cik – improvizācijas, tomēr ir redzams, ka visi filmiskie līdzekļi pakļauti tam, lai uzsvērtu varoņa it kā instinktīvo un pašā nepamanīto darbību. Armijām ciematā mainoties, Sergejs izbēg no paslēptuves, un atbrauc kravas mašīnu. Tiek dots tuvplāns, kurā redzam, kā Sergejs noplūc pavisam nelielu ziediņu. Rakstura turpmākā rīcība ļoti izteikti veidota divu pretēji virzītu līniju krustpunktā. Kravas mašīnas šoferis viņam uzsauc: “Dod šurp!” un Sergejs it kā izbrīnīti, it kā neapzināti sāk sniegt roku ar ziediņu, bet šoferis precīzē, ka runa ir par mēteli. Sergejs skatās tālumā un saka: “Tagad tikai rokās automātu, tad es būtu laimīgākais cilvēks pasaulē”, tajā pašā laikā it kā neapzināti rokās burzot mazo ziediņu un ieelpojot tā smaržu. Tā aktieris atklāj **skatītājam**, ka aiz skarbās karavīra ārienes un skaļajiem vārdiem slēpjas maigas dabas cilvēks, romantiķis.

Eduards Pāvuls šeit lieto *plastiku, kas neatbilst vārdiem* – šo paņēmieni savulaik definējis Vsevolods Meierholds: “Žesti, pozas, skatieni, klusēšana nosaka cilvēku attiecību patiesumu. Vārdi vēl nepasaka visu. Tātad – uz skatuves nepieciešams kustību zīmējums, lai panāktu, ka skatītājs ir redzīgs vērotājs, lai dotu viņam rokās tādu pašu materiālu, kādu dod divi, kas sarunājas, trešajam, kas vēro; materiālu, ar kura palīdzību skatītājs varētu uzminēt darbojošos personu dvēseles pārdzīvojumus. Vārdi dzirdei, plastika acīm. Tādā veidā, skatītāja fantāzija strādā divu iespaidu ietekmē: redzamā un dzirdamā. Un atšķirība starp veco un jauno teātri ir tā, ka pēdējā plastika un vārdi ir pakļauti – katrs savam, brīžiem neatbilstošam, ritmam” [Meйерхольд 1968, 135–136].

Starp citu, tieši vienu ziedu kā zīmīgu detaļu Pāvuls izmantojis vairākkārt. Piemēram, filmā “Mērnieku laiki”, Prātnieks, domādams, ka visus šķēršļus, lai iegūtu Lienu, ir novērsis, ierodas Oļiņu mājās ar margrietiņu rokās, liksmi to aizkāta virpinot. Taču, uzzinājis, ka Liena aizbēgusi, viņš saplosa margrietiņas ziedu pa lapiņai vien. Tāpat kā Sergeja gadījumā, aktieris šo spēli ar puķīti pasniedz kā varoņa neapzinātu, instinktīvu darbību – tā kļūst par tēla bezapziņas redzamu liecību.

Pāvuls, iespējams, spilgtāk nekā jebkurš cits 20. gadsimta otrās puses latviešu aktieris, savās lomās demonstrē to, ko Sergejs Eizenšteins dēvējis par *atkāpes*

kustību (отказное движение). *Atkāpes kustība* ir neizbēgama ikvienā pareizi veidotā scēniskā struktūrā, vēl vairāk – tā ir organiskas kustības pamatā: “Kad viens jums jāveic kāda darbība ar patiesu spēka patēriņu, jūs uzreiz instinktīvi pareizi uztaustāt šo organisko likumu, bez kura ievērošanas jūs vienkārši nevarat izpildīt vēlamu – pārlekt pāri šķērslim vai iedzīt naglu dēlī” [Эйзенштейн 1966: 81].

Ja *atkāpes kustība* nepieciešama, lai iedzītu naglu, vēl vairāk tā nepieciešama, lai dotu triecienu skatītāja psihei. Neviena skatuviska darbībai nevar sākties nāves punktā. Lai iedarbotos uz skatītāju, tai jāsākas no divu virzienu lūzuma punkta, tās uzdevums ir nevis pārslogot uztvērēja apziņu, bet neapzināti iefiltrēt redzamo sajūtās [Эйзенштейн 1966: 81–82]. Pāvula gadījumā atkāpes kustība ne tikai nodrošina iedarbību uz skatītāju, bet papildus stimulē auditoriju identifikācijai ar viņa varoņiem, veicina skatītāja empātiju.

Eduarda Pāvula emocionalitāte, viņa daudzveidīgām nozīmēm bagātā ķermeņa valoda un balss nodrošina aktiera veidoto tēlu ticamību, padarot Pāvulu par vienu no vismīlētākajiem latviešu aktieriem daudzus gadu desmitus.

Izmantotie avoti

Filmas

Kā tu šodien dzīvo, Eidi... 1996, režisors Varis Brasla, operators Gvido Skulte, Jura Podnieka studija, 7 x 26`.

Latviešu strēlnieka stāsts, 1958, režisors Pāvels Armands, operators Māris Rudzītis, Rīgas kinostudija, 81`.

Rīta, 1957, režisore Ada Neretniece, operators Māris Rudzītis, Rīgas kinostudija, 81`.

Mērnieku laiki, 1968, režisors Voldemārs Pūce, operators Jānis Briedis, Rīgas kinostudija, 71`.

Sarkanās lapas (Красные листья), 1958, režisors Vladimirs Koršs-Sabļins, Baltkrievija

Zvejnieka dēls, 1957, režisors Varis Krūmiņš, operators Māris Rudzītis, Rīgas kinostudija, 81`.

Literatūra

Dzene, L. *Mūsu paaudzes aktieri: portreti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1963, [1964]. 405 lpp.

Dzene, L. *Aktieris pret savu gribu: Dokumentāls stāstījums par Eduardu Pāvulu*, Rīga: Liesma, 1987. 199 lpp.

Grēviņš, M. Jaunības izrāde. *Padomju Jaunatne*, 22.03.1955.

Naremore, J. *Acting in the Cinema*. University of California Press, 1988. 308 p.

- Veidemane, E. *Latvietis vējā*. Rīga: Jumava, 2004. 186 lpp.
- Vincendau, G. *Stars and Stardom in French Cinema*. Continuum: London & New York, 2000. 276 p.
- Мейерхольд В. *Статьи. Писма. Речи. Беседы*, ч. I, 1891–1917, Москва: Искусство, 1968. С. 135–136.
- Эйзенштейн, С. *Метод*, т. 1, Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 57–63.
- Эйзенштейн, С. Режиссура. Искусство мизансцены. *Избранные произведения в шести томах*, т. 4, Москва: Искусство, 1966. С. 81.

**A TEAR ON THE CHEEK:
IN SEARCH OF EDUARDS PĀVULS'SJ151
ACTING CODE**

Abstract

Eduards Pāvuls (1929–2006) is one of the most beloved Latvian theatre and cinema actors, a charismatic player of common people. Starting with the 1950s, Pāvuls becomes a messenger of a new age in the art of acting. In his characters he rejects the histrionically encoded style of acting that is characterised by theatrical signs canonised over centuries. Instead, he uses expression codes taken from real life. Pāvuls succeeds in conveying, what can be called *Zeitgeist* in the art of acting. In the cinema it is represented by the influence of Method Theatre in Hollywood and by acting based in improvisation in the forms of New Wave films at the turning of the 1950s and the 1960s in the world. However, the essential changes do not so much proceed from acting techniques, but from change in public opinion about what a character should be like in a work of art.

Keywords: *Eduards Pāvuls, the art of acting, Latvian cinema, Daile Theatre, acting code, Hollywood, James Stewart, Jean Gabin, body language.*

ŠEKSPĪRA RECEPCIJA PADOMJU LATVIJĀ. OĻGERTA KRODERA INTERPRETĀCIJAS

Amerikāņu zinātnieks, tulkošanas teorētiķis Lorenss Venuti (*Lawrence Venuti*) savā darbā “Tulkošana. Intertekstualitāte. Interpretācija” izrādes režisora darbu pielīdzina tulkotāja darbam un norāda: “Tulkošana nav tikai kontekstualizēta, bet arī *de*kontekstualizēta, ciktāl tā tulkojumu pārraksta tādos terminos, kas ir saprotami un interesanti šā tulkojuma uztvērējiem, ievietojot to atšķirīgos valodas lietojuma rāmjos, citās kultūras vērtībās, citās sociālajās institūcijās un bieži arī citos vēsturiskajos mirkļos”¹ [Venuti 2009: 162]. No šāda aspekta pētot Šekspīra darbu iestudējumus Latvijas teātros, var secināt, ka uz ikviena režisora rokrakstu savas pēdas atstāj arī laikmets, kurā iestudējums radīts.

Latvijā Šekspīrs tiek iepazīts salīdzinoši agri. Senākais zināmais Šekspīra darbu tulkojums, ko savā promocijas darbā “Latviešu dzejas publikācijas un vienotas literārās telpas veidošanās: 1789–1855” minējusi *Dr.phil.* Ināra Krekele-Klekere, ir Hamleta monologs vienā no Engures mācītāja Johana Pētera Branta korespondencēm, kuras, sākot ar 1824. gadu, ar vienādu virsrakstu “No Engurēm” publicētas “Latviešu Avīzēs”:

Voi būšu kāds, voi ne? Tas prasāms gan.

Voi labāk ir tās pasaul's trakumus

Un nāves dzelonus ciest klusām sirdī,

Jeb postīt visu lielu moka pulku

Un postot pīšļos krist? Krist pīšļos? Miegā! utt. [LA 1826: 2].

1884. gada 30. augustā Jelgavas Latviešu biedrība pilsētas teātrī pirmo reizi latviešu valodā izrāda Šekspīra darbu – Roberta Jansona tulkojumā un vadībā bija sagatavots “Venēcijas tirgotāja” uzvedums. 1888. gada 1. maijā skatītāji pirmo reizi ar Šekspīra varoņiem tiekas “Venēcijas tirgotāja” profesionālā iestudējumā Rīgas Latviešu teātrī. Kopš tā laika līdz mūsu dienām uz dažādām Latvijas profesionālo teātru skatuvēm, pēc Eduarda Smiļģa Teātra muzeja datiem, tikuši veidoti ap 200

¹ Šeit un turpmāk – *V. L.* tulkojums.

inscenējumi 24 Šekspīra lugām. 1892. gadā J. Dravnieks Jelgavā izdod Jāņa Rempētera (pseud. J. Liekais) pārtulkoto traģēdiju "Hamlets". Pirmizrāde notiek 1894. gada 12. oktobrī Rīgas Latviešu teātrī, izraisot polemiku tā laika presē. Galvenokārt strīds ir par Hamleta tēla traktējumu, kā arī par kritikas objektivitāti¹. 20. gs. 20. un 30. gados "Hamlets" ir visvairāk izrādītā Šekspīra traģēdija – to iestudē trīs reizes. 1922. gadā – Dailes teātrī ar Eduardu Smiļģi galvenajā lomā. 1923. gadā "Hamletu" iestudē arī Nacionālais teātris ar Jāni Ģērmani Hamleta un Jāni Osi Klaudija lomā. Šajā pirmizrādē skatītāji dzird lugas tekstu jaunā tulkojumā – to veicis Jūlijs Roze, un pirmo reizi drukātā versijā tas izdots jau 1921. gadā. 1932. gadā top jauns Nacionālā teātra "Hamlets", un to iestudē bijušais Maskavas Dailes teātra aktieris Mihails Čehovs, kurš pats trīs izrādēs – 21., 23. un 25. oktobrī² – ir arī titullomā. Hamleta lomā vēlāk viesojas arī Kauņas Valsts teātra aktieris Andrius Oleka-Žilinskis, par kuru izdevumā "Kadets" recenzents Em. Gr. raksta: "Viņa valoda izrādē nekādu disonansi neienes, un tās kopiespaids bija viesim visai labvēlīgs" [Em. Gr. 1933: 51]. Interesants ir fakts, ka iestudējumam mūziku raksta komponists Jānis Kalniņš, kurš vēlāk, 1935. gadā Zalcburgā, sacer operu "Hamlets", kas pirmizrādi uz Latvijas Nacionālās operas skatuves piedzīvo 1936. gada 17. februārī. "Hamlets" ir pirmais pasaules literatūras klasikas darbs, kas atspoguļots latviešu opermūzikā.

1940. gada 17. jūnijā sākas pirmā padomju okupācija Latvijā, un "ieteikumi", aizliegumi un ierobežojumi kultūras jomā sākas jau pāris dienu pēc Latvijas okupācijas [Zelmenis 2007:15]. Tiek izveidotas dažādas institūcijas, kuru galvenā funkcija ir kontrole: Galvenā literatūras un izdevniecību pārvalde, Mākslas lietu pārvalde, Kinofikācijas pārvalde u. c. Pēckara posmā teātru darbību nosaka VK(b)P CK 1946. gada 26. augusta lēmums "Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem tā uzlabošanā" [Radzobe 2013: 171]. Teātru repertuāros tiek iekļautas politizētas, ideoloģiski piesātinātas padomju autoru lugas, kurās darbojas tipoloģiski vienādi pozitīvie varoņi. Ideoloģizēta repertuāra apstākļos pasaules klasikas darbi teātriem ir iespēja uzturēt augstu māksliniecisko līmeni trupā un rādīt augstvērtīgu dramaturģiju skatītājiem. Tomēr padomju okupācijas pirmajos gados Latvijas teātru repertuārā praktiski nav Šekspīra traģēdiju. Iespējams, viens iemesls ir kultūras iestādēm saistoši politiskie normatīvi. Jau minētajā lēmumā "Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem tā uzlabošanā" teikts: "Liels trūkums Mākslas lietu pārvaldes un dramatisko teātru darbībā ir viņu pārāk lielā aizraušanās ar vēsturisku lugu izrādīšanu." Savukārt 1946. gada 14. augusta lēmumā "Par žurnāliem "Zvezda" un "Leņingrad" pārmests, ka izdevumi "sāka publicēt darbus, ko caurstrāvoja

¹ Recenzijas publicē "Dienas Lapa", "Baltijas Vēstnesis", "Düna Zeitung" no 1894. g. 13. oktobra līdz 1895. g. 30. novembrim.

² Šie datumi minēti sludinājumā laikrakstā "Rigasche Rundschau" Nr. 238 (20.10.1932.).

skumjas, pesimisms un vilšanās dzīvē” [Radzobe 2013: 169]. Drūmu noskaņu kultivēšana arī uz skatuves nesenā kara un represiju kontekstā nebūtu vēlama. Otrs iemesls varētu būt kara un pēckara gados paputinātie aktieru kolektīvi, kas režisoriem sagādāja grūtības iestudēt tik sarežģītus darbus kā Šekspīra traģēdijas. Izņēmums ir E. Smiļģa iestudējums “Romeo un Džuljeta”, kas ir pirmā izrāde Dailes teātrī pēc sarkanās armijas ienākšanas Rīgā 1944. gadā. Taču tas nav jauniestudējums, bet tā sauktā vācu laika iestudējuma atjaunojums. Pirmā Šekspīra traģēdija pēckara gados uz skatuves ir “Otello” (1952) Drāmas teātrī. Kritika gan atzīmē izrādes pareizo idejisko traktējumu, taču atzīst, ka “inscenējums neiezīmējās ar sevišķiem vienreizējiem sasniegumiem” [Kalniņš 1952: 4] un titulvaronis “emocionāli nesasniedz Šekspīra varonim atbilstošu augstumu” [Kurmīte 1952: 6].

LPSR Daugavpils Krievu drāmas teātris ir pirmais, kas Latvijā pēc kara iestudē “Hamletu” (1954). Režisors ir bijušais izsūtītais Sergejs Radlovs, kuram ir liegtas tiesības dzīvot Maskavā vai Ļeņingradā. Izrādē stipri ticis īsināts trešais un ceturtais cēliens, jo režisors Sergejs Radlovs veido izrādi pēc tulkota 1603. gada kvarta izdevuma. Lai gan padomju laika avotos nav minēts traģēdijas tulkojuma autors, visdrīzāk, tas ir S. Radlova dzīvesbiedres, literātes un tulkotājas Annas Radlovas tulkojums krievu valodā, kas Maskavā tika izdots 1937. gadā¹. Sakrīt arī nosaukums – “Hamlets, dāņu princis”.

1959. gadā “Hamlets” vienlaikus top divos teātros.² Drāmas teātrī iestudējumam ar nosaukumu “Dāņu princis Hamlets” izmantots jau pazīstamais Jūlija Rozes tulkojums. Lai gan Ž. Katlapa režija tiecas uz filozofisku tēmu risināšanu mākslā, kas atbilstu jau vēlākiem teātra procesiem, Lilija Dzene norāda uz principiālu Ž. Katlapa problēmu: “Ar savu metodi tuvodamies jaunākā laika prasībām, viņš liktenīgi nesajūt un nedzird citu laikmeta prasību – lasīt klasikas darbus ar aktuāla interpretētāja attieksmi” [Dzene 1979: 184].

Lielāku ievērību teātra vēsturē guvis Dailes teātrī paralēli tapušais iestudējums, kam jaunu tulkojumu sadarbībā ar Valdi Grēviņu un Eduardu Smiļģi devis Kārlis Egle. Hamlets Harija Liepiņa tēlojumā tiek traktēts kā aktīvs cīnītājs, nešaubīgs, dedzīgs, aizrautīgs, bet, tajā pašā laikā, “vērīgas, meklējošas domas vadīts”, jo “nevarēja sākt kārtot rēķinus (..), rūpīgi neapsvēris visus apstākļus un vispirms neticis skaidrībā pats ar sevi” [Grēviņš 1971: 193]. Savukārt Artūra Dimitera Klaudijs ir personība, lai arī ļauns un amorāls, tomēr spēcīgs pretinieks ar skaidru savas varas apziņu. “Te arī izaug liela mākslas patiesība, te izaug monumentālais izrādes stils,” raksta M. Grēviņš [Grēviņš 1971: 195].

¹ Domāts: Шекспир Вильям. Гамлет, принц Датский. Перевод Анны Радловой. М: Искусство, 1937, 250 с.

² Iespējams, tas ir iemesls, kāpēc 1959. g. Liepājā O. Krodērs izvēlējās iestudēt J. Kalniņa operu “Uguni”, nevis “Hamletu”.

Jauns skatījums uz Šekspīru ir izsūtījuma dēļ pavēlu radošo darbību sākušajam O. Kroderam, kura radošajā biogrāfijā ir deviņi Šekspīra lugu iestudējumi – “Romeo un Džuljeta” (1966), “Hamlets” (1972, 1984, 1997, 2008), “Ziemas pasaka” (1980), “Ričards III” (1990), “Otello” (1999), “Karalis Līrs” (2006), tāpat “šekspiriādei” var pieskaitīt Mārtiņa Zīverta lugas “Āksts” iestudējumu Liepājas teātrī (1989). Klasika režisoram ir tikai avots, ar kura palīdzību runāt par sava laikmeta aktualitātēm, par mākslinieka vietu sabiedrībā, par humānisma un varas pretrunām, apstākļiem, kas *morāli degradē personību*. Tāpat formas meklējumos O. Kroders nevirās no eksperimentiem un atkāpēm no realisma.

O. Krodera pirmā režijas skola pēc atgriešanās no izsūtījuma ir iespēja 1956./1957. gada un 1957./1958. gada sezonā Dailes teātrī praktizēties pie Smiļģa, asistējot viņam vairākos inscenējumos – “Spēlēju, dancoju” (1956), “Bija vai nebija Ivans Ivanovičs?” (1956), “Pasaules pilsonis” (1957) un citos. Kā patstāvīgs režisors viņš darbojas Poligrāfiķu centrālā kluba dramatiskajā kolektīvā. 1958. gada beigās Kultūras ministrija komandē O. Kroderu uz režisoru semināru Maskavā, bet pēc tā noslēguma norīko darbā Valsts Liepājas muzikāli dramatiskajā teātrī. Pirmā viņa iestudētā izrāde profesionālā teātrī ir J. Kalniņa opera “Ugunī” (1959). Jau 1963. gada rudenī Oļģerts Kroders dodas uz Maskavu, lai mācītos A. Lunačarska Valsts teātra institūta organizētajos augstākajos režisoruursos, un pavada tur veselu gadu. Šajā laikā viņš iepazīst krievu teātra radošo meklējumu procesus, kas laužas ārā no 40. un 50. gadu stagnācijas, un vēlāk atzīst, ka visvairāk ietekmējies no izcilā režisora, Staņislavska sistēmas interpreta un psiholoģiskā realisma virtuozā Anatolija Efrosa. Mācotiesursos Maskavā, O. Kroderam laimējas noskatīties arī vairākus ārzemju režisoru iestudējumus, tajā skaitā Berlīnes ansambļa, Franču Komēdijas, kā arī Karaliskā Šekspīra teātra viesizrādes, tostarp Pītera Bruka (*Peter Brook*) iestudēto Šekspīra traģēdiju “Karalis Līrs”. P. Bruks, kura aktieri izmanto gan Konstantīna Staņislavska, gan Ježi Grotovska, gan Antonēna Arto atklājumus, pirmais no Eiropas slavenajiem režisoriem atļāvās meklēt saskarsmes punktus starp traģēdijas varoņiem un iestudējuma laika sabiedrību. Turklāt “Karāļa Līra” iestudējumā Bruks velk paralēles ar Semjuela Beketa absurda drāmu noskaņu. Kādā intervijā viņš pauž, ka “ kaut kādā ziņā šī luga tik acīmredzami paceļas pāri vēsturiskajai konkrētībai, ka to var salīdzināt ar mūsdienu lugu, ko būtu varējis uzrakstīt Bekets” [Брык 1996: 114]. P. Bruka interpretācija atstāj ievērojamu iespaidu uz O. Kroderu, un vēlākajos iestudējumos viņš arvien vairāk atļaujas avangardiskus elementus izrādes noskaņas radīšanai, bet klasikas darbu iestudējumos kaut zemitestā cenšas runāt par sava laika aktualitātēm. Sajūsmu O. Kroders izsaka arī par britu aktiera Džona Gilguda (*Sir Arthur John Gielgud*, 1904 –2000) monoizrādi pēc Šekspīra darbu motīviem “Cilvēka mūžs”. Žurnālā “Māksla” Kroders par izrādi raksta: “Profesionālā prasme Gilguda mākslā atrodas jau tai augstumā, kad kļūst

nemanāma. Domas mērķtiecīgā precizitāte un katras frāzes filozofiskais vērtējums nav šķirams no priekšnesuma izlīdzinātas harmonijas un dabiskās nepiespiestības, kas nav domājama bez izkoptas un brīvas elpošanas. Tāpat arī emocionālā pārdzīvojuma padziļināts lirisms nav šķirams no runas muzikalitātes, intonatīvās un tonālās bagātības. Spēja vienā mirklī maksimāli iekļauties rakstura domu un rīcības loģikā (..) [Kroders 1964: 53]. Gilgudā viņš saredz aktiera meistarības paraugu un vēlāk savos teorētiskajos rakstos mudina aktierus izkopt šeit uzskaitītās prasmes.

1964. gadā, atgriezies no Maskavas, O. Kroders sāk strādāt Valmieras Drāmas teātrī. Pirmais iestudējums, kurā Kroders mēģina īstenot praksē jaunus klasikas interpretācijas principus, ir Šekspīra traģēdija "Romeo un Džuljeta" (1966). Savās piezīmēs viņš raksta: "Šodien – Šekspīra demokratizācija. Bez ārējā romantiskā skaistuma. Jāatsakās no iepriekšpieņemtā. Vajadzīga patiesība, neizskaistināta, dažbrīd pat netikama. Poētisms zināmā mērā dabū ciest, bet to ar uzviju atsver raksturu atklāsmju dziļums" [Freinberga 1996: 47]. Pirmais, ko režisors dara – padara tekstu prozaiskāku, lai atturētu aktierus no pantu skandēšanas. 60. gadu dumpīgumam un rietumu seksuālajai revolūcijai atbilst arī galveno varoņu traktējums – mīla ir "vairāk jutekliska nekā pārcilvēciska" [Freinberga 1996: 49]. Romeo parādās bez krekla un Džuljeta – caurspīdīgā naktskrekla. Pieņemšanas izrāde raisa satraukumu vērtētāju vidū. Žurnālā "Dadzis" par iestudējumu parādās T. Stāviķa satīra "Recenzijas vietā". Tā ir veidota kā viena lugas aina, kurā darbojas Romeo, kurš sevi salīdzina ar Tarzānu, Džuljeta un skatītāju koris. Remarkās norādīts, ka darbības vieta ir "Valmieras teātra skatuve", bet darbības laiks – "mūsdienas", bet "priekškara nav, tāpat kā Valmieras teātri" [Dadzis 1966: 6]. Arī teātra zinātnieks Viktors Hausmanis režisoram pārmet varoņu mūsdienīgošanu. Recenzijā, kas publicēta žurnālā "Karogs", Hausmanis norāda, ka Kroders radījis "tālāku progresiju" igauņu Vanemuines teātra piemēram, kur Raiņa luga "Jāzeps un viņa brāļi" iestudēta tā, it kā Jāzeps būtu "viens no mūsu vidus". Kroders esot padarījis varoņus "vienkāršākus un nepievilcīgākus", tīši graujot priekšstatus par Šekspīra darbu, un, cīnoties pret "viltus idillismu", režisors gribot nojaukt pašu Šekspīra lugu [Hausmanis 1966: 147]. Hausmanis arī atzīst, ka skatītāji izrādi neredzēs tādu, kā aprakstīts recenzijā, jo teātris solījies izdarīt izmaiņas. Taču, iespējams, tieši uzspiestās korekcijas izjauca iestudējuma māksliniecisko viengabalainību, un tāpēc skatītāji to īsti nepieņēma. Arī pats Hausmanis savā recenzijā secina, ka "iestudējums nav vienkārša neveiksme vai nejaušība, jo tajā izpaužas **lidz galējībai novests princips**"¹ [Hausmanis 1966: 147].

Kroders tomēr neatsakās no novatoriskiem meklējumiem Šekspīra darbu iestudējumos, un viņam spīdoši tos izdodas realizēt 1972. gada "Hamleta" iestudējumā. Vadmotīvs ir Hamleta vai "domājošā cilvēka" pretstatījums "rīcības cilvēkam"

¹ Izcēlums mans – V. L.

Klaudijam jeb varas personifikācijai, līdzīgi, kā iepriekš Smilģim. Tomēr viņš atsakās no heroisma, kas kļuvis par klišeju, un iet pa psiholoģiskās motivācijas ceļu. Turklāt iestudējumā jaušama gan eksistenciālisma filozofijas, gan arī ekspresionisma estētikas ietekme: skatuves iekārtojums drīzāk raksturo galvenā varoņa izjūtas nevis norises vietu; liela nozīme ir gaismu partitūrai. Īpaši spilgti tas redzams Hamleta monologa “Būt vai nebūt” skatā. Aktieris monologu runā, kļīstot pa tumšiem gaitenīem – grafisko kulišu labirintu, kur viņu tikai brīžiem, zīmīgāko frāžu laikā, ņer gaismas stars. Viss pārējais skan tumsā. Jau izrādes sākumā tiek manifestēta Hamleta absolūtā nesaderība ar pārējo pasauli kā vienīgā “cilvēka” pretstats cilvēcību zaudējušam pūlim. Bieži prožektora stars no tumsas izrauj tikai vienu tēlu, pārējie tajā brīdī ir kā nekonkrēts fons. Šo efektu pastiprina skaņas, kas veido atbalss kori Rēga tekstam. Ekspresionisms nojaušams arī zemtekstā, kur jaušama 70. gadu ideoloģizētās vides radītā nomāktība Latvijā, taču vēstījumam piemīt arī aizejošo 60. gadu dumpīgums. Galvenais varonis saprot, ka vajadzētu cīnīties pret ļaunumu, tikai nezina – kā, jo vara ir tik nesatricināma un nežēlīga. Kroders pats atzīst: “Protams, ka piedomājām, kā varētu padomju varu parādīt.”¹ Varu izradē personificē ne tikai Klaudijs, bet iezīmē arī Fortinbrass un karaļa ideoloģiskais padomnieks Polonijs. Varas nesatricināmība izpaužas scenogrāfijā – uz skatuves ir augstas kāpnēs, kuru galā novietoti divi karaļa troņa krēsli (scenogrāfs Arnolds Plaudis). Apkārt kāpnēm labirinta veidā izvietotas kulisēs, kas veido ejas, kuras beidzas pie troņiem. Lai kuru eju labirintā izvēlētos, tā ved vai nu strupceļā, vai pie varas kājām. Absurda apjausmu pauž dominējošā melnā krāsa, zīmīgās vietās atskan baisi pūces brēcieni, nežēlības teātra elements ir karaļa šaustīšanās ar pletnēm. Noklusētas patiesības, melu un baiļu atmosfēra veido izradē fonu, uz kura tik neiederīgs izskatās Hamlets. Iestudējuma koncepcijai pakļauti vairāki būtiski K. Egles tulkotā teksta labojumi, ko izdarījis režisors. Teksta labojumi tapuši arī iestudējuma gaitā, vēstījumu iekodējot arī nojaušamā zemtekstā. Mērķis ir akcentēt tā brīža skatītājam pazīstamas un aktuālas tēmas – represijas pret citādi domājošajiem, varas balstīšanos uz plašu spiegu tīklu un tuvo cilvēku nodevību.

Sasaisti ar laikmetu Kroders turpina arī nākamajā “Hamleta” iestudējumā VLT 1984. gadā. Taču, tāpat kā Valmierā “Romeo un Džuljetu”, tā arī Liepājā aktieru un publikas iepazīstināšanai ar Šekspīru Kroders vispirms iestudē traģikomēdiju “Ziemas pasaka” (1980). Lai arī teātra zinātnieki nav šādu faktu atzinuši, Liepājā šajā periodā ap Kroderu, līdzīgi kā pirms tam Valmierā, veidojās domubiedru grupa, kas atzina viņa aktiermākslas principus, uztvēra iecerēto koncepciju un spēja to realizēt.² To apliecina arī režisora atstātie pieraksti. O. Kroders

¹ Intervijā raksta autorei 2011. gada 15. decembrī, ieraksts glabājas autores arhīvā.

² Autorei apgalvojuma pamatā ir intervijas ar aktieriem, kā arī personīgā pieredze, šajā posmā strādājot VLT, tostarp Krodera iestudējumus.

rūpīgi plānoja repertuāru un pedantiski rakstīja potenciālo tēlotāju sarakstus. Šie lomu saraksti apliecina, ka arī Liepājas teātrī O. Kroderam bija savs aktieru loks, kuriem viņš meklēja atbilstošus iestudējumus vai arī kuros saredzēja potenciālu konkrētu tēlu raksturu iemiesošanai. Turpinot varmācības nolieguma tēmu, 1984. gadā Kroders iestudējumā “Hamlets, dāņu princis” īpaši akcentējis savu noraidošo attieksmi pret militarismu. Tas ir tiešs protests pret valdošo politiku Padomju Savienībā. Kopš 1979. gada turpinās PSRS invāzija Afganistānā, kurp piespiedu kārtā tiek nosūtīti arī Latvijas jaunieši, un daudzi no viņiem iet bojā. Arvien vairāk jaunu vīriešu labprātīgi piekrīt ievietošanai psihiatriskajās klīnikās, lai tikai nebūtu jādodas armijā. Polijā jau vairākus gadus oficiālā vara mēģina apspiest sociāli politisko kustību “Solidaritāte”¹. PSRS turpinās dziļa stagnācija, tomēr ģeopolitiskie notikumi rada trauksmes sajūtu sabiedrībā, pārmaiņu priekšnojautu.

Izrādē vairs nav tiešas humānisma un tirānijas konfrontācijas, tā drīzāk ir emocionāla saruna ar skatītāju par to, kas notiek ar cilvēku kā indivīdu, ko viņš var iesākt tik nestabilā laikā. Novatorisks ir Klaudija traktējums – viņš vairs nav dzelzainā varas mehānisma iemiesojums, bet pretrunu plosīts, no ārējiem apstākļiem atkarīgs cilvēks, kurš meklē Hamletā sabiedroto, kas īpaši tika uzsvērts vienā no tēlotāju sastāviem, kur Klaudijs (Juris Bartkevičs, dz. 1950. g.) un Hamlets (Jānis Makovskis, dz. 1953. g.) faktiski ir vienaudži. Karalis arī patiesi mīl Ģertrūdi, tomēr realitātē viņš ir valdnieks, kas apņēmies stingri vadīt valsti, slepkava, kas uz mērķi gājis ar pārliecību, ka tas attaisno līdzekļus. Šis Klaudija tēla pretrunas iezīmētas arī tekstā, izdarot labojumus. Atrisinājums, ko traģēdijā piedāvā Šekspīrs, ir Hamleta bojāeja cīņā, pēc kuras jaunais valdnieks, iekarotājs Fortinbrass, liek godināt mirušo Hamletu kā varoni. 1984. gada iestudējumā, līdzīgi kā iepriekšējā, nekādas godināšanas nav. Kroders šoreiz rīkojies vēl neiecietīgāk nekā pirmajā iestudējumā, pārvēršot Fortinbrasa tēlu no pozitīvā varoņa negatīvajā. Izrādes finālā Fortinbrass tiek rādīts kā kara invalīds, ko uz skatuves uzved koka ratiņos. Ar to tiek demonstrēts, ka militarisms Krodera izpratnē ir cilvēces kroplības izpausme.

“Hamlets” režisoram kļūst par nozīmīgāko radošo atskaites punktu un interpretācijas avotu, par viņa laikmeta izjūtas paudēju konkrētajā brīdī. Hamleta vai “domājošā cilvēka” pretstatījums “rīcības cilvēkam” Klaudijam vai varas personifikācijai nav jauna traģēdijas interpretācija, tomēr O. Krodera novitāte ir iestudējuma ciešā sasaiste ar aktuālo situāciju Latvijā, atteikšanās no romantizētās Šekspīra varoņu heroizācijas, cilvēka izveles situāciju akcentēšana. Turklāt viņam ir būtiski iekļaut izrādē ētisko formulu, runāt par garīguma deficītu pasaulē. Šajā ziņā

¹ 1980. g. 31. augustā Polijas Tautas republikas valdība un Gdaņskas kuģubūvētavas streika komiteja parakstīja Gdaņskas līgumu, kas deva tiesības strādniekiem streikot un izveidot pirmo neatkarīgo arodbiedrību “Solidaritāte”. Gdaņskas līgums tiek uzskatīts par komunisma totalitārisma beigu sākumu.

Kroders 70. un 80. gados ir tuvs ar režisoriem Feliksu Deiču, Nauri Klētnieku. Savukārt mēģinājumi tuvināt Šekspīru mūsdienām ar formas elementu palīdzību un vispārināt lugu tēmas, meklēt paralēles dzīvē pēc O. Krodera pirmajiem Šekspīra iestudējumiem kļuva par raksturīgu tendenci. 1977. gadā Ādolfa Šapiro iestudētajā “Romeo un Džuljetā” Jaunatnes teātra krievu trupā neviens vairs necenšas rādīt Veronu, darbība norisinās Andra Freiberga radītā “baložu būdā”, kur abi jaunieši bēg no skarbās pieaugušo pasaules. 1989. gadā Valentīns Maculēvičs Valmierā iestudē skandalozu “Romeo un Džuljetu”, kur uz skatuves notiek sadursme starp krievu un latviešu valodā runājošajiem.

Interpretējot Šekspīra darbu tulkojumus, Kroders savdabīgi risinājis ne tikai tulkotiem tekstiem raksturīgās lingvistiskās un kultūras atšķirības, bet idejiski sapludinājis arī dažādus laikmetus, runājot par attiecīgā laika skatītājiem aktuālām tēmām, tomēr ne vulgarizējot un nenoplicinot oriģināla daudzslāņaino vēstījumu.

Izmantotie avoti

- Dzene, L. *Drāmas teātris*. Rīga, Zinātne, 1979.
- Grēviņš, M. *Dailes teātris*. Rīga: Liesma, 1971.
- Gudriķe, B., Hausmanis, V., Kiršentāle, I., Vilsons, A. *Šekspīrs un latviešu teātris*, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
- Hausmanis, V. Klasika un šodiena. *Karogs*, Nr. 11, 01.11.1966.
- Em. Gr. Māksla. Nacionālais teātris. *Kadets*, Nr. 4, 01.04.1933. 51. lpp.
- Freinberga, S. *Olģerta Krodera laiks*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.
- Freinbergs, K. Šekspīra “Hamlets” un M. Čehovs. *Teātra Vēstnesis*, Nr. 2, 01.10.1932. 6. lpp.
- Kalniņš, J. Otello. *Cīņa*, Nr. 270, 15.11.1952.
- Kroders, O. Mūsu viesis. *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1964. 53. lpp.
- Kurmīte, I. “Otello” Akadēmiskajā Drāmas teātrī. *Literatūra un Māksla*, Nr. 44, 02.11.1952.
- No Engurehm. *Latviešu Avīzes*, Nr. 16, 22.04.1826. 2. lpp.
- Pabriks, A. *Solidaritāte vajadzīga arī šodien*. Pieejams: <http://www.mfa.gov.lv/aktualitates/zinas/raksti-un-intervijas-prese/2005/artis-pabriks-latvijas-republikas-ar-lietu-ministrs-quot-solidaritite-ir-vajadziga-ari-sodien-quot-latvijas-avize> (skatīts 10.09.2014.)
- Radzobe, S. (sastād.). *1945–1950. Teātris, drāma, kritika*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2013.
- Stāviķis, T. Romeo un Džuljeta. Recenzijas vietā. *Dadzis*, Nr.19, 01.10.1966. 6. lpp.

- Svarinska, M. Georgijs Tovstonogovs. *Teātra režija pasaulē, I. daļa*. Rīga: Jumava, 2009.
- Šekspīrs, V. *Hamlets*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
- Tišheizere, E. *Abpus rāmjiem*. Liepāja: LiepU, 2014.
- Venuti, L. Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance studies*, vol. 27, No. 3. Swansea University, 2009.
- Zelmenis, G. Kultūras pārraudzība un cenzūra Latvijā padomju okupācijas apstākļos 1940.–1941. gadā. *Latvijas vēsture 20. gadsimta 40.–90. gados. Latvijas Vēsturnieku komisijas 2006. gada pētījumi*. Rīga: Latvijas Vēsturnieku apgāds, 2007.
- Брук П. “Король Лир” – можно ли поставить эту пьесу? Pieejams: http://teatr-lib.ru/Library/Brook/point/point_i.htm. (skatīts 09.09.2014.)
<http://www.teatramuzejs.lv/izstades/> (skatīts 15.05.2015.)
- Russia and Afghanistan*. Available: <http://www.understandingwar.org/russia-and-afghanistan> (viewed 10.09.2014.)

RECEPTION OF SHAKESPEARE IN SOVIET LATVIA: OĻĢERTS KRODERS'S INTERPRETATIONS

Abstract

The article offers a brief insight into theatrical productions of Shakespeare's plays in Latvia, focusing on the tragedy "Hamlet". The article also analyses four theatrical productions of William Shakespeare's plays by Oļģerts Kroders during the Soviet times: "Romeo and Juliet" (1966), "A Tragic Story of Hamlet, Prince of Denmark" (1972), "The Winter's Tale" (1980), and "Hamlet, Prince of Denmark" (1984). The theatrical productions of these plays demonstrate the influence of the world theatre processes on Kroders's creative handwriting. The article is an attempt to find a connection between the director's conception and the social situation of the historical period when the play was staged in Latvia. The materials used for the article include the reviews of every theatrical production in the press, two observations of the rehearsal process (1980–1984), the explications of the director in the copies of the text of the play and in his private archive, and the ideas Kroders expressed in my interviews in 2011 and 2012. When interpreting translations of Shakespeare's works, Kroders has remarkably solved not only linguistic and cultural differences which are characteristic of translated texts; he has also ideologically blended the two different epochs, addressing topical themes for the audience of Shakespeare's day, without vulgarising or impoverishing the multi-layered message of the original.

Keywords: *Kroders, Shakespeare, epoch, power, text, subtext.*

Zane Daudziņa

SKATUVES RUNA LATVIEŠU TEĀTRĪ. DEFINĪCIJA, FUNKCIJAS UN TERMINOLOĢIJAS ASPEKTI

Aplūkojot vienu no noteicošajiem teātra mākslas stūrakmeņiem – skatuves runu latviešu teātrī – raksta mērķis pirmām kārtām ir definēt šo parādību, noskaidrot, kādas ir tās funkcijas teātrī, un apskatīt, kādi termini latviešu valodā tiek lietoti šā aktiermākslas elementa apzīmēšanai.

Definīcija

“Latviešu valodas vārdnīcā” vārds *skatuve* skaidrots šādi: “Skatuve – 1. Speciāli iekārtota (parasti ar priekškaru atdalīta) telpas daļa izrādēm, priekšnesumiem; 2. – Teātris, teātra māksla”, bet jēdziens *runa* aprakstīts tā: “Runa – 1. Artikulētu skaņu veidošana, runāšana; teksta veidošana runāšanas procesā; 2. – Tas, ko runā, runātais teksts (parasti publiski uzstājoties)” [Latviešu valodas vārdnīca 1987]. Saskaņā ar šādu interpretāciju skatuves runa ir publiska runāšana teātrī uz skatuves. Un tomēr, šķiet, tas ir kas vairāk, ja jau izcilā krievu režisore Marija Knēbele (*Мария Кнебель*) savā grāmatā “Vārda nozīme aktiera mākslā”, atsaucoties uz rakstnieku Nikolaju Gogoli (*Николай Гоголь*), skatuves runu dēvē par “vārdu, ko dzied sirds”. Rakstnieka citātu: “Dvēseles un sirds skaņas, ko izsaka ar vārdu, ir stipri daudzveidīgākas par mūzikas skaņām,” viņa komentē:

“(..) sirds dziedātā vārda māksla ir daudz sarežģītāka un grūtāka nekā samākslota patosa, konvencionālās deklamācijas, skaņas retorikas māksla, tādēļ (..) teātra tapšanas vēsture ir pilna meklējumu, pārdomu un to ceļu noskaidrošanas, kas aktieri vestu pie patiesīga vārda uz skatuves” [Knēbele 1959: 13].

Nākotnē iecerētā promocijas darba “Skatuves runa Latvijā kultūrvēsturiskā kontekstā” pētījuma teritorija ir tā grūti definējamā zona, kurā aktiera izrunātā vārda tehnika no vienkāršas verbālas izpausmes pārtop mākslas faktā. Šajā rakstā iecerēts aprakstīt minēto teātra parādību un apjaust problēmas, kas varētu rasties izziņas procesā. Raksta pamatjēdziens no teorētiska skatpunkta Latvijā tikpat kā nav pētīts. Paradoksāli, jo tas ir neatņemams un savā ziņā pat noteicošs elements skatuves mākslas kopainā. Teātrī tas izpaužas kā savdabīga un ārkārtīgi iedarbīga

klusuma, trokšņa un verbālās mūzikas kvintesence, atsevišķos gadījumos – kā precīzs vārdu leksisko nozīmju atspulgs, bet visbiežāk kā režisora interpretēta un aktiera iemiesota variācija par izrādes teksta autora piedāvāto domu.

Mūsdienu teātrī formu daudzveidība ir ļoti plaša – no klasiskiem paraugiem līdz pat klusuma vai mūzikas piesātinātiem etižu virknējumiem bez teksta (kā piemērus latviešu teātrī var minēt vairākus Alvja Hermaņa iestudējumus Jaunajā Rīgas teātrī, piemēram, “Garā dzīve” un “Klusuma skaņas”, krievu režisora un horeogrāfa Sergeja Zemļanska iestudēto Raiņa jaunības traģēdiju “Indulis un Ārija” Liepājas teātrī – kustību izrādi bez vārdiem, kurā aktieri stāsta stāstu, izmantojot vien ķermeņa valodu utt.). Tomēr lielos vilcienos grūti nepiekrīst amerikāņu profesora, teātra teorētiķa Džona Laterbija (*John Lutterbie*) atzinumam: “Aktiermāksla no citām uzstāšanās mākslām atšķiras ar nepieciešamību runāt. Vokālā spēja nepieciešama operā, oratorijā, korī, popmūzikā, bet tikai teātrī runātais vārds ir primārais izteiksmes līdzeklis” [Lutterbie 2011: 149]. Arī viens no izcilākajiem krievu teātra skatuves runas pedagogiem un teātra teorētiķiem Valērijs Gaļendejevs (*Валерий Галендеев*) atzīst: “Aktiera uzdevums – aizkļūt līdz teksta dziļākajai jēgai, no jauna atklājot teksta verbāli loģisko pilnību. (..) mērķis ir viens – vārda dziļākās jēgas rašana” [Галендеев 1990: 33]. Izcilā krievu režisore Marija Knēbele domā tāpat: ““Signalizēšana ar valodu” ir teātra mākslas pamatu pamats” [Knēbele 1959: 13]. Tātad skatuves runas atslēgvārdi bieži vien ir vārds, runāšana un valoda.

Kādas funkcijas skatuves runa pilda teātrī?

Raksturojot skatuves runas izpausmes teātrī, izcilā mūsdienu krievu runas pedagoge Anna Petrova (*Анна Петрова*) raksta: “Runai uz skatuves raksturīgs sarežģīts saskarsmes process, kurā saplūst divas informāciju straumes: diskrētā (vārdi) un nepārtrauktā (ekstralingvistiskie runas līdzekļi – intonācija, mīmika, žests)” [Петрова 1981: 126]. Amerikāņu režisors, teātra semiotiķis Džons Vitmors (*John Whitmore*) pamatjēdzienu “skatuves runa” apraksta vēl plašāk – kā konkrētu lingvistisko un paralingvistisko runātāja izteiksmes līdzekļu kopumu, kas veido aktiera teiktā ietekmi uz skatītāju [Whitmore 1994: 176]. Viņš aplūko izrādes kā mākslas parādības daudzdimensionālo dabu, definē piecas noteicošās, teātrī dominējošās zīmju sistēmas: lingvistisko, vizuālo, audiālo (dzirdes), fizisko un olfaktorālo (t. i. – ožas) [Whitmore 1994: 176]. Saskaņā ar minēto dalījumu, raugoties virspusēji, var šķist, ka jēdziens “skatuves runa” saistīts tikai ar lingvistisko un audiālo zīmju sistēmu, tomēr ASV psiholoģijas profesora Alberta Mehrabjana (*Albert Mehrabian*) likums “55%, 38%, 7%” (1967) pierāda, ka skatītāja uztverē dominējošo iespaidu par runu nosaka 55% vizuālās informācijas (tajā skaitā, protams, runātāja stāja, žestu valoda un mīmika), 38% audiālās informācijas (runātāja balss tembrs, modulācija, skaļums, augstums, intensitāte, tonis, temps, ritms utt.). Tikai 7% no

iespaida, ko gūst skatītājs, ir tiešs runātā vārda leksiskās nozīmes ekvivalents [Mehrabian, Wiener 1967: 109]. Tādējādi, skaidrojot jēdzienu “skatuves runa”, nekādi nevar iztikt bez vizuālās zīmju sistēmas iesaistes. Arī saskaņā ar Vitmora definīciju aptuveni divas trešdaļas no visiem teātra izteiksmes līdzekļiem ir vizuālās komunikācijas zīmes. Valērijs Gaļendejevs, atbildot uz jautājumu, kādēļ nepieciešama skatuves runa, uzsver:

“Dikcija, balss, diapazons utt. ir svarīgi, bet teātris tiek radīts nevis klausītājam, bet skatītājam. Vārds strādā kopā ar izrādes ritmu – vizuālajiem tēliem, mūziku, trokšņiem, gaismām; turklāt vārda vadošā loma ne vienmēr ir redzama. Mirkļi, kad izrādes skatītājs pārtop par klausītāju, īstenībā ir reti un neobligāti. Vārds kā izrādes mākslinieciskās struktūras elements arī ir skatuves runas stūrakmens” [Сценическая речь 2009: 393].

Tieši Džons Vitmors bija tas, kurš pirmais no semiotiķiem teātra analīzē definēja arī publikas kā atsevišķas, ļoti nozīmīgas zīmju sistēmas ietekmi uz teātra valodu, jo “skatītāji ar savu reakciju dod aktieriem atgriezenisko saiti un tādējādi ietekmē izrādi” [Сценическая речь 2009: 393]. Protams, aktieru runātais teksts veido “noteiktas nozīmes visiem tiem skatītājiem, kuri saprot izrādē lietoto valodu” [Сценическая речь 2009: 393], tomēr skatītāji runāto tekstu neuztver kā literatūru. Skatītāji nevar aktiera teikto pārļaut, kā to var darīt ar grāmatu, viņi nevar vēlreiz atkārtot dzirdēto, kā to iespējams darīt ar audio vai video fiksētu ierakstu, tādēļ publika vēlas saņemt skaidri un precīzi raidītas zīmes. Teātra pieredze pastāv noteiktā mirklī, tādējādi aktiera runāto vārdu uztvēruma ir ļoti atšķirīgs un noteikti daudz sarežģītāks, nekā lasot lugu vai scenāriju. Skatītājs teātrī lugas tekstu uztver pastarpināti. Publika saņem režisora konceptuālo redzējumu, ko aktieris interpretē caur savu izpratnes un signālu lauku. Aktiera ziņā ir lugas tekstu izprast, sajust un pārraidīt tā, lai nodrošinātu uztvērēja (skatītāja un klausītāja) maksimālu uzmanību un izpratni. Un te nav runa tikai par to, kā teksts tiek izrunāts, kāda ir vārdu artikulējuma ritmiskā un melodiskā izpausme. Tieši paralingvistiskās zīmes ir visnenākā aktiera mākslas instrumenti. Turklāt skatuves runa aktiera izteiksmes līdzekļu ietekmē var kļūt arī par vārda leksiskās nozīmes pretmetu (tādējādi verbālajā tradīcijā ieturēto teātra mākslu pašos pamatos zīmīgi atšķirot no pantomīmas, dejas vai klaunādes) – tas ir plašs un iedvesmojošs nozīmīgs darba lauks, kas, topot atklāts un atšifrēts, varētu sniegt būtisku pienesumu latviešu teātra kultūras kopībai.

Teātrī skatuves runa kā atsevišķa zīmju sistēma visspilgtāk pauž atšķirīgo, nacionālai kultūrvidei piederīgo. Vienā no pirmajiem latviešu valodā rodamajiem avotiem, kas risina skatuves runas jautājumus, ir “Daiļrunas pamatmācība” (1924). Tās autors, Latvju dramatisko kursu direktors Zeltmatis, pauž:

“Savā daiļrunas mācībā galvenām kārtām ļāvos vadīties no mūsu valodas īpatnējām prasībām. Pēc maniem ieskatiem, valodas īpatnība ir tas visskaistākais un vērtīgākais, kas katrai tautai sargājams un glabājams, lai tā paliktu dzīva pasaules tautu starpā. Ja valoda zaudē savu skaņu īpatnību, tad tā ir tikpat kā nokaltuse, herbarijā uzglabāta puķe, kas zaudējuse smaršu. (..) Neļausim šai smaršai gaist, izzust, kopsim viņu sevišķi uz skatuves un skolā, (..) visur, kur dzīvais vārds dara savu svētīgo iespaidu uz klausītāju dzirdes sajūtu” [Zeltmatis 1924]. Arī mūsdienu latviešu teātra skatuves runas metodikas ietekmētāja, raksta autores runas pedagoģes Dzintras Mendziņas skolotāja Anna Petrova intervijā igauņu laikrakstam “*Postimees DZD*” saka: “Ja nav dzimtās valodas – nav tautas, nav kultūras, nav teātra” [Петрова 2010].

Valoda patiešām ir dominējošais skatuves runu ietekmējošais faktors, kas nosaka gan atsevišķus tās elementus, gan kopīgo akustisko partitūru izrādē.

Terminoloģija

Ņemot vērā to, ka skatuves runa kā teātrim neatņemama parādība Latvijā vairāk nekā 50 gadu garumā bijusi cieši saistīta ar padomju teātra teorijai raksturīgo vidi, meklēt ekvivalentu šim jēdzienam angļu valodā rakstītajā teorētisko rakstu klāstā ir veltīgi. Tur mēs sastopamies ar tādiem formulējumiem kā ‘*voice*’, respektīvi, ‘balss’ [Rodenburg 2002], “*the art of voice acting*”, ko tieši varētu tulkot kā “balss aktiermākslu” [Alburger 2007], turpretī Latvijā, kur vēl pavisam nesen pusgadsimta garumā dominējošā bija krievu valoda, nostiprinājies krievu teātrim raksturīgais apzīmējums ‘*сценическая речь*’ [Петрова 1981], respektīvi, ‘skatuves runa’. Arī metodiski šajā jomā ietekmes joprojām saistās ar Staņislavska sistēmā balstīto izpratni par to, ko teātrī nozīmē aktiera skaniskās izpausmes uz skatuves.

Skatuves runas daudzdimensionālo raksturu iezīmē arī pamatjēdziena aplūkošana no leksiskā aspekta. Latviešu valodā sastopamajos rakstos skatuves runas apzīmējumu (deklamācija, daiļlasīšana, daiļruna, runātais vārds, aktiera vārds, aktiera skaņa, aktiera balss ritmiskā kustība, aktiera izruna, balss mūzika, skatuves valoda, vārda dziļākās jēgas paušana, vārda darbība utt.) pretrunīgā daba ir tiešs atspulgs konsekvences trūkumam šā pamatjēdziena formulējumā un lietojumā. Tas parāda vienotas skatuves runas terminoloģijas iedzīvināšanas nepieciešamību skatuves mākslas teorijā.

Lai to paveiktu, nepieciešams padziļināts pētījums par skatuves runu kā noturīgu un neatņemamu latviešu teātra parādību 145 gadu ilgā posmā, kopš 1869. gadā Rīgas Latviešu biedrības teātrī tika uzvesta pirmā latviešu valodā sarakstītā luga – Vecā Stendera pārstrādātā, par “dāņu Moljēru” dēvētā autora Ludviga Holberga luga ar latviskotu nosaukumu “Žūpu Bērtulis” [Daija 2011].

Kas tad īsti ir "latviešu tradīcija" skatuves runas lietojumā? Kā tā radusies, un kādi faktori to ir iespaidojuši?

Kopš latviešu teātra pirmsākumiem skatuves runu vienmēr ietekmējušas vēsturiski un teritoriāli atšķirīgas skolas. Jau pirmajā latviešu valodā publicētajā rakstu avotā par skatuves runu, ko 1905. gadā sarakstījis Plūdons, "Deklamācija jeb daiļlasīšana" visas atsaucis vērsta uz iedvesmojošiem paraugiem, kas izdoti krievu, vācu un franču valodā [Plūdons 1905: 4].

Tādējādi noprotams, ka inovācijas skatuves runas jomā jau sākotnēji tikušas ieviestas, nevis pašiem radot, bet galvenokārt tulkojot un pielāgojot, pārbaudot un kompilējot citzemju pieredzi. Pavisam objektīvi skatuves runa gan tās praktiskajā aspektā, gan kā metodiski attīstāms aktiera prasmju kopums ne tagad, ne arī jebkad agrāk, ieskaitot pašus tās rašanās aizsākumus, Latvijā nav bijusi unikāla, oriģināla, tikai latviešu teātrim raksturīga parādība, bet gan aizgūta, pielāgota un latviešu valodai un latviešiem raksturīgai uztverei adaptēta mācība, kas atšķiras no citzemju pieredzes vien tik, cik to prasa mūsu valodas skanējuma īpatnības un mūsu mentalitātei atbilstošs intensitātes, ritma, stila, gaumes un melodiskā zīmējuma raksturs. Iepriekš minētajā, 1905. gadā izdotajā grāmatā "Deklamācija jeb daiļlasīšana. Pirmais mēģinājums īsā pamācībā par daiļlasīšanu latviešu valodā" tās autors Plūdons atzīst:

"Pats par sevi saprotams, ka šis darbs kā pirmā vāga jaunā līdumā nevar būt visās vietās līdzens un bez vainas. Gandrīz visi tehniskie termini bij' mūsu valodā vēl rodami. Trūka latviskā apzīmējuma pat vārdam "deklamācija" [Plūdons 1905: 4]. Tā pastarpināti, caur tulkotiem avotiem, iepazītas un latviešu runas vajadzībām pielāgotas visnenākās pasaulē zināmās – Senajā Grieķijā radītās – izcilās runas mākslas zināšanas. Rietumu teātra modeļa ietvaros vēsturiski aktiermāksla (vismaz Grieķijā un Romā) netika atdalīta no oratora mākslas un publiskās runas: gan oratoriem, gan aktieriem ir viens mērķis – emocionāli ietekmēt klausītājus un skatītājus. Saikne starp publisko runu un skatuvei domāto runu saglabājās arī turpmāk, līdz 18. gadsimtā aizsākās aktiermākslas teorija. Tās ietvaros runātajam vārdam vienmēr tikusi piešķirta liela nozīme. Franču filozofs, apgaismotājs, rakstnieks un mākslas teorētiķis Denī Didro (*Denis Diderot*) savā esejā "Paradokss par aktieri" raksta: "Uz teātri dodas nevis, lai skatītos asaras, bet lai klausītos runas, kas tās izraisa" [Diderot 1883: 102].

Citējot angļu dramaturgu Džonu Vebsteru (*John Webster*), jau sākotnēji Rietumu tradīcijā "aktieris ir visa centrs. Aktieris ir (izrādes) procesa avots un fokuss vienaicīgi" [Roach 1985: 32]. Šī nostādne līdz pat mūsdienām nav mainījusies. Lasot skatuves runas pedagoga Artura Bartova (*Arthur Barthow*) apjomīgo interviju krājumu ar ievērojamiem režisoriem "*The Director's Voice. Twenty-One Interviews*",

teju vai katrā no tām minēta tiekšanās ietekmēt, savīļņot un uzrunāt publiku. Jēdziens katarse¹ arī mūsdienu teātrī joprojām ir spēkā.

Piemēram, kanādiešu režisors Džons Hiršs (*John Hirsch*) retoriski vaicā: “Ja vien jūsu emocijas, prāts un gars, tāpat jūsu sajūtas, netiek pabarotas teātrī, ja jūs neesat ietekmēti ar jūsu esībai īpaši svarīgām iztēles ainām, tad kam, pie velna, domāts teātris?” [Barthow 2007: 174]. Toties amerikāņu režisors, *Circle Theatre Company* dibinātājs Maršals Masons (*Marshall W. Mason*) deklarē: “...mēs atgriezīsimies pie idejas, ka teātris kā medijs operē ar trīsdimensionālām cilvēciskām būtībām atpazīstamās situācijās, ar kurām skatītāji var identificēties un caur kurām var gūt katarses pieredzi. Šķiet, mēs tikko esam pārstrādājuši klasiskos teātra pamatus un devuši tiem jaunu dzīvi” [Barthow 2007: 211]. Interesanti, ka šī nostādne idejiskā iedīgli saskatāma arī latviešu teātra pamatlicēja Ādolfa Alunāna izteikumos: “Dažs nu prasīs: kas tad nu īsti teāteris ir? Es še ar šo līdzību atbildēšu: teāteris ir kā spieģelis, kurā mēs paši savus labus un nelabus darbus, savas prieku, kā bēdu dienas, ar vārdu sakot, savu dzīvošanu redzam” [Gudriķe 1993: 25–26]. Par laimi, mūsdienu latviešu teātrī skatītājam vairs ar atspoguļošanu nepietiek. Nepieciešama “māksla, kas rada/rāda sabiedrības sapni, precīzi uzminot, kāds tas ir, un līdz ar to neviļus (viļus) nostājas reliģijas un garīgu narkotiku vietā. Hipnotizē skatītājus ar tās slepeno vēlmju uzminējumu” [Radzobe 2011: 765–766]. Šo Silvijas Radzobes rakstīto par Alvja Hermaņa Jauno Rīgas teātri un tā iespaidu uz publiku lieliski papildina izcilā lietuviešu režisora Joza Miltiņa (*Jozas Miltinis*) sacītais: “Aktieris (..) uzdod skatītājam mīklas, it kā atver vārtus un ved uz to zemi, pēc kuras tu esi ilgojies” [Mendziņa 2004: 261], un savā publicistiskajā esejā “Monologs par aktieri” viņš piebilst:

“Naiva dabas atdarināšana, kas atgādināja kaut kādu dzīvnieku rotaļu, bija neapzināta jaunrade. Tā bija pirmatnēja teātra pazīme. Vajadzēja iet tālāk. Aktiera ceļš no *histriona* (Senajā Romā un viduslaikos, jo īpaši Francijā, profesionāls teātra aktieris dažādās specialitātēs) līdz rafinētam intelektuālim. Nepietiek, ja aktieris paļaujas vienīgi uz savu talantu un intuīciju. Viņam jābūt filosofam un dzejniekam, akrobātam un mīmam, viņam pilnībā jāpārvalda balss un ķermenis, viņam jāprot savdabīgi saliedēt intelektu un jūtas” [Mendziņa 2004: 257].

Šādā augstu māksliniecisko ideālu gaismā sevišķi skaidri iezīmējas skatuves runas īpašā loma teātrī. Balss, kas ir visniansētākā aktiera instrumenta izpausme, visjutīgāk reaģē uz sīkākajām iekšējām vai ārējām pārmaiņām aktiera ķermenī, tā

¹ “Katarse (gr. katharsis attīrīšana, šķīstīšanās) – termins, ko lietoja Aristotelis mācībā par traģēdiju; pēc Aristoteļa uzskatiem, traģēdija, izraisidama bailes, dusmas, līdzcietību, liek skatītājam pārdzīvot dvēseles satraukumu un tādējādi attīra viņa dvēseli, padara to cildenāku un audzina.”

atspoguļo vissīkākās fiziskās trīsas, mazākos domu pavērsienus un vissmalkākās dvēseles vibrācijas. Tādēļ jo nozīmīgāk šķiet turpmākajos pētījumos pievērsties dažādajiem veidiem, kādos latviešu teātrī aktieri no drukāta vārda tekstā aizkļūst līdz dramatiskā darbībā iemiesotu tēlu dzīvai runai. “Runas intonācija ir visdzīvākā cilvēka domu izpausme,” apgalvo Anna Petrova un piebilst: “Jebkurā teatrālā sistēmā runa ir viens no vissvarīgākajiem vides un realitātes rādītājiem, kurā dzīvo un darbojas personība” [Петрова 1981: 3].

Raksta mērķis bija iezīmēt izvēsta un apjomīga pētījuma nepieciešamību par skatuves runu kā veselu zīmju sistēmu latviešu teātrī un ieskicēt pirmos uzmetumus ceļā uz to.

Izmantotie avoti

- Alburger, J. R. *The Art of Voice Acting*. Burlington: Elsevier, 2007.
- Barthow, A. *The Director's Voice. Twenty-One Interviews*. New York, 2007.
- Daija, P. Apgaismība, revolūcija, karnevāls. Ludviga Holberga “Kalnu Jeps” latviskojuma politiskie aspekti. *Vēsture teātrī un drāmā*, Rīga, 2011.
- Diderot, D. *The Paradox of Acting*. London: Chatto and Windus, 1883.
- Gudriķe, B. *Ādolfs Alunāns atmiņās, vēstulēs, anekdotēs*. Rīga, 1993.
- Kņebele, M. *Vārda nozīme aktiera mākslā*. Rīga: E. Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1959.
- Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots, 1987.
- Lutterbie, J. *Toward a General Theory of Acting. Cognitive Science and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Mehrabian, A. Wiener, Morton. Decoding of Inconsistent Communications. *Journal of Personality and Social Psychology*, 6, 1967.
- Mendziņa, Dz. *Vārds. Doma. Runa*. Rīga: Sol Vita, 2004.
- Plūdons. *Deklamācija jeb daiļlasīšana. Pirmais mēģinājums isā pamācībā par daiļlasīšanu latviešu valodā*. Jelgava, 1905.
- Radzobe, S. *Uz skatuves un aiz kulisēm*. Rīga: Zinātne, 2011.
- Roach, J. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor, Mich.: The University of Michigan Press, 1985.
- Rodenburg, P. *The Actor Speaks. Voice and the Performer*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Whitmore, J. *Directing Postmodern Theater*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

Zeltmatis. *Daiļrunas pamatmācība*. Rīga, 1924.

Петрова, А. *Сценическая речь*. Москва, 1981.

Петрова, А. Мы присутствуем при революции! *Культура*. *Rus.Postimees.ee*, 05.06.2010.

Pieejams: <http://rus.postimees.ee/272381/kultura-anna-petrova-my-prisutstvuem-pri-revoljucij> (skatīts 27.06.2015.)

Галендеев, В. *Учение Станиславского о сценическом слове*. Ленинград: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1990. С. 33.

Сценическая речь. Прошлое и настоящее. Петербург: Издательство Санкт-Петербургской Государственной академии театрального искусства, 2009. С. 393.

STAGE SPEECH IN THE LATVIAN THEATRE: DEFINITION, FUNCTIONS AND TERMINOLOGY ASPECTS

Abstract

Although it is a defining phenomenon in the holistic perspective of stage acting, stage speech has hardly been researched in Latvia from a theoretical point of view. The American theatre director and theatre semiotician Jon Whitmore (1945) describes the basic term *stage speech* as a specific wholeness of the speaker's linguistic and paralinguistic expressive means that form the influence of what the actor says on the spectator [Whitmore 1994: 176]. Language is the dominant factor which influences stage speech. In the theatre, as a separate sign system stage speech most vividly expresses what is different and what belongs to national culture. In Latvia, stage speech had been closely connected with the Soviet theatre theory for 50 years, hence the term which was characteristic of the Russian theatre *сценическая речь* [Петрова 1981], i.e., *stage speech*. Since the beginnings of the Latvian theatre it has always been influenced by historically and territorially different schools; and innovations in the field of stage speech have not been introduced by creating them ourselves, but mostly by testing, adapting and compiling foreign experience. In the theatre, stage speech manifests itself as the quintessence of silence, noise and verbal music, in separate cases as a precise reflection of the lexical meanings of words, while most often as a variation on the idea offered by the author of the play, interpreted by the director and embodied by the actor. The aim of the article is to show the necessity of an extended study on stage speech as a whole system of signs in the Latvian theatre and to outline the first steps towards it.

Keywords: *stage speech, Latvian theatre, acting, sign system.*

Andris Vecumnieks

JURA KARLSONA DEJAS TEĀTRIS. BALETS “KARLSONS LIDO...”

Juris Karlsons – komponists, pedagogs, sabiedriskais darbinieks – ir viena no nozīmīgākajām personībām latviešu mūzikas kultūrā. Dzimis 1948. gada 19. augustā Rīgā. Mācījies Rīgas Horeogrāfijas vidusskolā, no 1963. līdz 1967. gadam turpinājis mācības Emīla Dārziņa mūzikas skolas mūzikas teorijas nodaļā, pēc kuras beigšanas iestājies Latvijas Valsts konservatorijā. Jāņa Ivanova kompozīcijas klasi Karlsons absolvējis 1972. gadā. No 1968. līdz 1975. gadam komponists strādāja par skaņu režisoru Latvijas radio un televīzijā, no 1975. līdz 1982. gadam bija galvenais skaņu režisors (muzikālās daļas vadītājs) Raiņa Dailes teātrī. Kopš 1974. gada Karlsons ir Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas (patlaban – Latvijas Mūzikas akadēmijas) mācībspēks. Bijis ilggadējs Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) rektors (1990–2007), profesors un kompozīcijas katedras vadītājs (2000–2004), Nemateriālā kultūras mantojuma valsts aģentūras direktors (2008–2011). Karlsons ir Latvijas Komponistu savienības (LKS) biedrs, no 1989. līdz 1993. gadam bijis LKS priekšsēdētājs.

1998. gadā Karlsons saņēma augstāko Latvijas Republikas apbalvojumu – Triju Zvaigžņu ordeni (trešā pakāpe). Komponists ir trīskārtējs Lielās mūzikas balvas laureāts (2000 – par mūziku baletam “Sidraba šķidrums”; 2007 – par simfonisko darbu “Vakarblāzma”; 2013 – par baleta “Karlsons lido...” Gada iestudējumu). 2004. gadā par izcilu ieguldījumu Latvijas kultūrā un JVLMA attīstībā saņēmis Goda doktora (*Dr. honoris causa*) titulu, 2005. gadā par nopelniem Polijas un Latvijas sadarbības attīstīšanā – Polijas Valsts apbalvojumu. Par darbu “*Adoratio*” komponists ieguvis AKKA/LAA Autortiesību bezgalības balvu – 2013. Karlsons ir vairākkārtējs Latvijas Republikas Kultūras ministrijas goda un atzinības rakstu ieguvējs, mūzikas un kultūras institūciju eksperts, konkursu žūrijas komisijas loceklis.

Teātra izjūtu, inscenējuma meistarību, dramaturģijas pārdomātību – šo izcilā latviešu režisora Arnolda Liniņa skolu Karlsons apguva, strādādams Dailes teātrī par skaņu režisoru (muzikālās daļas vadītāju), un nav aizmirsis nekur un nekad. Ar zināmu ironiju Karlsons lieto iemīļotu epitetu “Lielais Meistars”, kas arī ir noskatīts

un novērots, Dailes teātrī strādājot. Tā padomju laikos godināja visus ievērojamus skatuves māksliniekus, kuri, savas jubilejas svinēdami, gozējās starmešu saulītē kolēģu un jaunrades jūsmotāju priekšā. Taču šis epitets ir liels gods un atbildība, kas jānopelna un jāciena.

Teatralitātes gars un Karlsona personība ir nesatraujamas vienības. Turklāt to sazobe izpaužas ne tikai komponista daiļradē, bet arī darbā, ikdienā un sadzīvē. Tādējādi pilnībā īstenojas teatralitātes definējums, kāds raksturīgs 20.–21. gs. mijas pētnieku izpratnei par šo universālo mākslas un kultūras fenomenu sabiedriskajā dzīvē un sociālajos procesos, kur teatralitāte izpaužas kā mobilitātes un komunikācijas faktors, kā mārketinga līdzeklis un arī latviskās mentalitātes izpausme [konference "*Theatralitaet und Raeumlichkeit*" 2006].

Līdzās teatralitātei spilgta Karlsona mūzikas zīme ir horeogrāfiskums un ar to saistītā dejas teātra telpa, jo balets ir dejas teātris: "Raksti, ko gribi, vienalga iznāk balets!" [Karlsons 2014]¹. Karlsona devums baleta žanrā ir kvantitatīvi lakonisks, taču kvalitatīvi saturīgs. Zīmīgi, ka visi komponista baleti ir ne mazāk "simfonizēti" kā autora simfoniskā mūzika. Un, kā jau tas komponistam raksturīgi, visi baleti ir rakstīti dažādos daiļrades posmos un ir stilistiski, žanriski un tēlaini tematiski diferencēti. Baleta viencēliens "Ugunī" (pēc Blaumaņa lugas "Ugunī") ir nosaukts par "Koncertu orķestrim piecās daļās *Pēc Blaumaņa lasījuma*" (1977). Tas ir balets – fantāzija, cieši tuvināts simfoniskajai mūzikai gan pēc satura, gan arī pēc būtības – orķestra koncerta žanrs aktualizē spēles un teātra principus dejas žanrā (fantāziju spēle). Šā skaņdarba koncertiskuma specifika ļauj orķestra mūziķus salīdzināt ar baletdejojājiem, kuri izdejo savu muzikālo stāstu. Nākamais veikums – balets trijos cēlienos ar prologu "Sidraba šķidrums", pēc Aspazijas lugas motīviem (1999), – ir komponista visnopietnākais "pilnmetrāžas" balets, dziļa un patiesa, filosofiska Aspazijas simbolu drāmas simfonija, kas pārsteidz ar simfoniskās dramaturģijas vērienu, muzikālās izteiksmes monumentalitāti, un noslēdz būtisku Karlsona teātra un baleta mūzikas daiļrades periodu tradicionālajā šā žanra izpratnē. Savukārt trešais darbs ir par komponista muzikālo autobiogrāfiju dēvētais bērnu balets "Karlsons lido..." Šī pasaka bērniem un pieaugušajiem ir kā spoža orķestra svīta – smalka, stilizēta, ironiska parodija par pasaules baleta klasiku, pašam par sevi, taču ar nopietnu filosofisku zemtekstu (individuāla autobiogrāfiska pasaka)².

Visu baletu tapšanas pamatā ir bijušas literārās studijas, kuru inspirācija meklējama teātra dramaturģijā un Dailes teātra telpā. Par baletu "**Ugunī**", kura otrs nosaukums ir "Koncerts orķestrim piecās daļās *Pēc Blaumaņa lasījuma*", autors

¹ Līdzīgas tendences sastopam arī Prokofjeva daiļradē.

² Pie deju mūzikas var nosaukt arī tautasdziesmas "Pūt, vējiņi!" apdari dziesmu un deju ansamblim "Daile" (1982).

saka: “Balets rakstīts kā orķestra koncerta žanrs – piecas ainas, kuru tematisms un dramaturģija ir scēniska, uzbūvēts kā piecdaļīgs koncerts orķestrim” [Karlsons 2012]. Blaumaņa literatūras studijas rezultējās vienā darbā, kuram libretu veidojis pats Karlsons¹: “(Viss) Blaumanis bija izpētīts, ļoti laba dramaturģija. “Ugunī” librets (ir) salikts kopā “Purva bridējā” – gan novele, gan luga, libreta teksts ir tikai Blaumaņa oriģinālteksts. Katras ainas stāstiņš ir Blaumaņa teksti” [Karlsons 2012]. Šā baleta liktenis nav bijis īpaši labvēlīgs nedz teātra skatuves, nedz arī orķestra skatuves versijā, taču kā pirmais žanra veikums gan baleta, gan koncerta jomā uzskatāms par saturīgu un kvalitatīvu impulsu tālākajā komponista daiļradē, kura simbolika sagatavo nākamo baletu.

Ilgu laiku par nozīmīgāko komponista veikumu Latvijas muzikologi mēdza uzskatīt tieši baletu “**Sidraba šķidrants**”, kas radies pēc Aspazijas dramaturģijas studijām: “(Aspazija ir viena) no klasikas lielākajām dramaturģēm. (Libreta pamatā) – “Sidraba šķidrants” un “Vaidelote”. (Mani saistīja) aktuāla tematika – nopietnas tēmas, lielas kolīzijas un cilvēka personiskās attiecības. (Jutu, ka) luga veidota kā baleta ainas” [Karlsons 2012].

Balets “Sidraba šķidrants”, kas radies 20.–21. gs. mijā, ir Karlsona daiļrades virsotne un vispārinājums. Tajā ne tikai koncentrējas līdzšinējā komponista dzīves un muzikālā pieredze, bet arī aktualizējas 90. gadu jaunās (otrās) nacionālās atmodas problemātika. Aspazijas dramaturģija, kas balstās uz pirmās nacionālās atmodas idejām 19.–20. gs. mijā, lieliski rezonē ar vēlāko sabiedrisko noskaņojumu.

Komponista (un visas radošās komandas) veiksmē slēpjas tajā, ka nacionālās un patriotiskās idejas pasniegtas nevis deklaratīvi un uzkrītoši, bet gan kā nacionālais vispārinājums – smalkā vispārinātā simbolu un zemtekstu valodā: “Ikreiz, kad pie apvāršņa pavīd kāds latviešu oriģināliestudējums, neviļus jādodomā par diviem iemesliem: uz šādu soli tā autoru inspirē vai nu pašsaprotams nacionāl-patriotisms, vai izvēlētajā daiļradē rodamas idejas, kas ir vispārinājuma cienīgas. Un ideāli, ja tās sakņojas nacionālajos darbos. Bet, tā kā jaunā baleta “Sidraba šķidrants” koncepcija neparedz nedz latvju sētu, nedz rupjmaizi un rūgušpienu, atliek otrais variants” [Liepiņa 2000].

Aspazijas literatūras studiju rezultātā tapušais balets “Sidraba šķidrants” ir Karlsona simbolu un zīmju kvintesence. “Aspazijas simbolu drāma “Sidraba šķidrants” tapusi 1905. gada dramatisko notikumu paēnā un politisko aizkulišu kontekstā, un še ik žestam, ik tēlam ir sava vieta, bet simboli, kaut iedzīvināti latvju varoņos, kļuvuši vispārināti” [Liepiņa 2000]. Balets “izceļas ar modernām līnijām un jaunām, no pasaules baleta nākušām vēsmām” [Liepiņa 2000]. Ierosmi šim baletam devis A. Liniņš, kurš ir arī viens no baleta libreta autoriem: “Jau sen no-

¹ Vāgnera autorteātra princips.

jautu, ka Aspazijas lugas dramaturģija lieliski noderētu par pamatu baletam, jo arī šajā simbolpilnajā nosacījumā mākslā jāvalda spēcīgām, bet ļoti skaidrām līnijām. Lugā viss ir tāpat kā dzīvē, kurā katrs staigājam pa naža asmeni, visu laiku tiekot piespēlētiem izvēles variantiem" [Liepiņa 2000].

Komponists pamato savu motivāciju pievērsties šai lugai: "Aspazijas lugas "Sidraba šķidrāts" dramaturģiskā vērtība slēpjas tās daudzslāņainībā. Šī simbolu drāma vēstī par mīlestību un nodevību, par varu un nežēlību, par kaislību un pienākumu. Par tautas pagātni, tagadni un nākotni. Sadursmes, kontrasti – tie šo dramaturģiju dara lielu, skarot ikvienu. (..) Tādas emociju gradācijas rosināja mani pievērsties baleta rakstīšanai. Protams, šodienas skatījumā. Lugai redzu jaunu lasījumu, jo arī mēs visi šobrīd stāvam lielajā dvēseles un nākotnes ceļu krustpunktā, kad šīs kolīzijas ir ļoti aktuālas" [Karlsons 2000].

Latvijas Nacionālās operas un baleta teātra uzvedumā (pirmizrāde 2000. gada 19. aprīlī) harmoniski savijas visi svarīgākie izrādes kvalitāti nosakošie pavedieni – reljefa, spilgta, krāsaina mūzika, dzīvi runājoša, saistoša horeogrāfija, askētiski liels skatuves iekārtojums un kostīmi, kā arī niansēta gaismas valoda. "(Baletā) daudz muzikālu un skatuvisku pārsteigumu. Baleta galvenajām personām doti trāpīgi muzikāli raksturojumi, ar īpašu ekspresiju izceļas žanriskie skati. Jauni vizuāli izteiksmīgi akcenti bagātina gaismas partitūru" [Ciemīte 2000].

Šīs veiksmes pamatā ir internacionālās radošās komandas sadarbība – "lielisks *zvaigžņu ekspresis*" [Liepiņa 2000], kas kopīgi veidojuši šo simbolu drāmu. Tas ietver komponista (Juris Karlsons, Latvija), horeogrāfa (Kšištofs Pastors, Nīderlande/Polija), scenogrāfa (Andris Freibergs, Latvija), gaismu mākslinieka (Deivids Hārvijs, Lielbritānija), diriģenta (Normunds Šnē, Latvija) un baleta solistu, it sevišķi Egles Špokaites (Lietuva), kopdarbu: "Tā ir skaista sagādīšanās, ka "Sidraba šķidrāts" pirmizrādi piedzīvo dzejnieces 135. jubilejas gadā un namā, kas atrodas Aspazijas bulvārī" [Liepiņa 2000].¹

Prioritārs atradums ir poļu izcelsmes Nīderlandes horeogrāfs Kšištofs Pastors (*Krzysztof Pastor*, 1956), kura lugas lasījums ļoti sakrīt ar komponista stāstu: "Aspazijas lugu "Sidraba šķidrāts" izprotu kā leģendu, kas risinājusies nenoteiktā vietā un laikā. Tas ir stāsts par universālām cilvēku emocijām – mīlestību, ciešanām, nodevību, upuriem, iekšējiem konfliktiem. Par to, cik grūti sasniegt laimi un tajā pašā laikā dzīvot augstāka ideāla dēļ. Aspazijas lugas pirmizrādei 1905. gadā bija ļoti spēcīga sociāla, politiska un, manuprāt, patriotiska nozīme Latvijai un tās cilvēkiem. Tai bija liela loma laikā, kad latvieši cīnījās par neatkarību. Tagad, citos apstākļos, es ceru, ka, nebūdam latvietis un atrazdamies zināmā attālumā no visām šīm problēmām, varēšu izcelt stāsta vispārējo raksturu" [Jakovļeva 2000].

¹ Vēl viena asociatīva teātra telpas zīme komponista skatījumā!

Pastors, kura bērniība aizritējusi sociālistiskās sistēmas valstī, ļoti jutīgi uztver nacionālā un internacionālā sintēzi Aspazijas drāmā: “Aspazijai bija svarīgs ne tikai nacionālais. “Sidraba šķidrauts” ir luga par mīlestību. Par to, cik grūti atrast laimi un saglabāt pašiem sevi, ideju, tautu. Notikumi risinājās sen, un dzejniece nesaka, kas tā bija par tautu. Tā ir leģenda, kurā man pats galvenais ir mīlestība un tas, cik grūti aizstāvēt savus ideālus. Vēl arī tas, ka dažreiz nepieciešams visu iznīcināt, lai sāktu no jauna” [Lūsiņa 2000b]. Pastors akcentē to, ka “Aspazija bija toleranta, atklāta sievietē. Eiropiska. (..) Man (..) ārkārtīgi nepatīk šovinisma tendences, spekulācija ar nacionālo” [Lūsiņa 2000b]. Šāda pieceja dramaturģijai un horeogrāfijai ļauj reljefi atklāt un papildināt kontrastus: “Aspazijas luga ir sarežģīta. Vajadzēja noņemt nevajadzīgus tēlus, citādi balets ilgtu desmit stundas. Ieviesu trīs personāžus, kādu formāli lugā nav. Bet principā ir. Jo tur vienmēr ir Nāve, Baltais (labais) un Melnais (sliktais) (eņģelis)” [Lūsiņa, 2000b]. Pastors piebilst, ka šie tēli ieviesti, “lai atklātu lugas mistisko un simbolisko atmosfēru (..) un vienkāršā veidā simbolizētu cilvēka būtības melno un balto, labo un sliktu pusi. (..) Visi tēli manā baletā darbojas dažādos līmeņos, būdami kustībā starp īstenību un garu pasauli” [Jakovļeva 2000].

Krietni transformējot lugas dramaturģiju, kas ir papildināta arī ar Vaidelotes sižeta elementiem, “baletā ietverts prologs, epilogs, kuros koncentrējas uzveduma galvenā ideja, ko pauž (Aspazijas) vārdi: “*Mūža gaismā tam tik mirdz, kam no dzīves šķirta sirds*, kas tapusi par izrādes moto” [Liepiņa 2000].

Būtībā horeogrāfs ir radījis uzvedumu ārpus konkrēta laika un telpas, tādējādi šis iestudējums ir vispārināts nacionālo problēmu skatījums. “Ār(pus)laicīgums” un “pār(i)laicīgums” šeit darbojas kā nacionālās identifikācijas zīme: “K. Pastors radījis simbolu drāmu dejā! Vērienīgi pārļaičīgu un sāpīgi personisku. (..) Bet tēlu sistēma: Guna – Dzirkstīte – Karga ir tulkojama kā šodienas plosītā tagadne starp nākotni un pagātņi” [Lūsiņa 2000c]. Līdzīgi arī komponists pats skaidro simbolu nozīmi Aspazijas lugā un savā baletā: “Baletā Guna nav vien priesteriene, personība ar lielu pienākuma apziņu, bet arī cilvēks ar savām vājībām un dvēseles kolizijām. Vest tautu skaidrībā, atpestīt no varas žņaugiem – tā Guna izjūt savu misiju. Taču viņa sastop nodevību it visā. Karga kā pagātnes tēls, Guna kā šodienas simbols – daudzajiem *par* un *pret* dvēselē plosīties. Un Dzirkstīte, kura ir nākotne, cerība” [Karlsons 2000]. Tie nav vienīgie simboli šajā iestudējumā – “baltais ceļš, dzelzs vārti, milzu šķidrauts, skatuves dalījums trīs līmeņos, Bārtas motīvi eņģeļu garajos brunčos, galveno varoņu tērpu askēze ir izrādes saturam atbilstoša telpas realitāte” [Lūsiņa 2000c], kas atklāj savdabīgu komponista teātra zīmju telpu.

Lūsiņa augstu vērtē Pastora veikumu un viņa dejas valodas muzikalitāti: “Īsts caurviju simfonisms ar konfliktu dramaturģiju un fascinējošu dramaturģisko centru – ģeniālo lietuviešu baleta solisti Egli Špokaiti Gunas lomā” [Lūsiņa 2000c].

Par Gunas tēlu un Karlsona mūziku Špokaite vēsta: "Gunas tēls – ir vesela dzīve, kas paiet uz skatuves. Ar labo un ļauno, piedzimšanu un nāvi, ar mīlu – kā sākas, tā beidzas. Katrā izrādē to vari izdzīvot citādi. Man viss sākas ar mūziku. (..) Bet ir mūzika, kurai nedrīkst pieskarties ar deju. Tikai jāklausās. Karlsona mūzika ir dvēseles stāvoklis. Ļoti emocionāla: skumjas, kļiedziens, aicinājums" [Lūsiņa 2000a].

Īpaši akcentēta žesta un plastikas valoda, kas gan balstās uz klasikas tradīcijām, taču vienlaikus ir spilgta un oriģināla: "Manā baletā ir cita plastika. Es to saucu nevis par moderno, bet par mūsdienu baletu" [Lūsiņa 2000a]. Modernā un mūsdienu mūzikas problēma skar arī Karlsona rokrakstu – viņa mūzikas valodas plurālisms un polistilistika ir nevis moderna, bet mūsdienīga – aktuāla un saprotama konkrētajā laikā, vidē un telpā.

Pats komponists sadarbību ar horeogrāfu vērtē kā izcilu, īpaši slavējot viņa dramaturga talantu un tandēma "autors – interprets / komponists – režisors" (šajā gadījumā horeogrāfs) kvalitāti: "Lai arī, sastopoties ar pasaulslaveno baletmeistaru (..), nācās šo to pamainīt, redzu un jūtu simtiem dažādu sīkumu, pēc kuriem saprotu, ka viņš līdz pēdējam izpratis to, ko esmu iecerējis, un brīžiem šķiet, ka mūzikā Pastors orientējas par labāk nekā es" [Liepiņa 2000].

Nākamais veiksmes faktors ir Andra Freiberga trāpīgā scenogrāfija, kurā Aspazijas skatījums sakrīt ar komponista metaforām: "'Sidraba šķidrants' simbolistiski ataino mūžseno pretrunu starp personisko laimi un ziedošanos ideāliem. Tā ir traģiska izvēle, kas pazīstama arī māksliniekam. Šis simbols paver plašas vizuālās tēlainības iespējas – no balta ceļa motīva līdz asociācijai ar saulē balinātiem palagiem" [Jakovļeva 2000].

Veiksmes pamats ir arī diriģenta Normunda Šnē veikums. Pats diriģents augstu vērtē šo darbu: "Komponistam Jurim Karlsonam, manuprāt, veiksmīgi izdevies atrisināt saistību starp libretu un mūziku kā līdzvērtīgiem komponentiem. Librets pats par sevi ir samērā arhaisks, vēstošs par tāliem laikiem un aktuālāks tā tapšanas apstākļos. Patlaban mūsu attieksme ir mainījusies... Ja šo libretu saistītu ar supermodernu izteiksmi mūzikā, tad izveidotos visai grūti atrisināma pretruna. Jura Karlsona mūziku varētu raksturot kā neoromantisku, ja gribam to ielikt kādos rāmjos, kaut ir epizodes, kuras par neoromantiskām nenosaukt. Komponists, manuprāt, savu ieceru ir prātīgi izdomājis un tad emocionāli realizējis. Mūzika ir vienkārša, interesanti, profesionāli instrumentēta un ļoti lakoniska – nav nekā lieka. Taču tas ir viegli saprotams un pietiekami spilgti raksturojošs materiāls, kas gan mazliet ilustrē, gan attīsta dramaturģiju" [Jakovļeva 2000]. Diriģents novērtē arī baleta mākslas un horeogrāfijas svarīgumu: "Modernais balets un dejas, kas robežojas ar pantomīmu, mani ļoti saista. Tā ir zīmju valoda, kas ļauj vaļu fantāzijai. (..) Mūsdienu dejai (..) nav robežu, jo cilvēka izteiksmes iespējas ir bezgalīgas, mēs

atklājam aizvien jaunas žestu nianses un kustības” [Jakovļeva 2000]. Šajā kontekstā komponista meistarība novērtēta ļoti augstu: “Arī Juris Karlsons stipri paaugstinājis baleta uzdevumu latiņu, paplašinot ritmisko pusi un dejotājiem reizēm liekot iekļauties deformētos ritmos un vidē” [Jakovļeva 2000]. Noslēgumā akcentētas Karlsona mūzikas valodas vēsturiskās saknes un to alūzijas: “Savdabīgi, ka baletā izmantots vokālais elements, bet melodika man brīžiem asociējas ar Jāņa Ivanova, Jura Karlsona skolotāja, mūziku. Šī tradīciju pārmantotība ir ass, kas iet no mūzikas pagātnes un šodienas” [Jakovļeva, 2000].

Tieši šajā Karlsona baleta mūzikā visspilgtāk izpaužas komponista intelektuālās emocijas: “Jura Karlsona mūzika balstās uz emociju kā apgarota intelekta izpausmi. Uz loģiku un sistēmu, kur nav emocijas bez argumenta. Tiešā jūtu sfēra izpaužas tikai Gunas un Normunda mīlas duetos, Kargas šūpuļdziesmā un nežēlīgi trakojoša timpānu solo rituālā uz skatuves un orķestra bedrē” [Lūsiņa, 2000c].

Dramaturģijas veiksmes pamatā ir perfekti izstrādātā **vadmotīvu sistēma**: “Ak mūžs, kas vadmotīvu: gluži kā Vāgnera operās! Vispirms katram tēlam: ne tikai atsevišķiem personāžiem, bet arī tautai, pils videi un citiem kolektīvajiem tēliem. Pat šķidrauta mirdzēšanai (“sidrabotie” arpēdžiju akordi). Vēl arī katrai izjūtai: mīlestībai, nepiepildītām alkām, nojausmām u. c. Viss 1. cēliens – nepārtraukta tematisku ekspozīcija” [Lūsiņa, 2000c]. Iezīmīgākais vadmotīvs ir Gunas sūtības motīvs, tautas tēma, kuras modifikācijā “var saziņēt komponistam tik būtiskās latviešu tautasdziesmas “Kas tie tādi, kas dziedāja” intonatīvās saknes” [Lūsiņa 2000c].

Atzinīgi ir novērtēta kompozīcijas tehnikas profesionālā meistarība: “Tad atklājas daudzie tēmu pārveidojumi: simetriskie apvērsumi, ritma paplašinājumi, kanoni. Baletā ir īsta fūga *presto* tempā (to 2. cēliena sākumā dejo Normunda draudzenes Nora, Gita, Edmila), izvērsta pasakalja, basa *ostinato*, nekvadrātiskas poliritmijas kalngali (4 pret 5, kam virsū slāņota vēl līnija uz 7)” [Lūsiņa 2000c].

Lūsiņa vērs uzmanību uz spilgtiem **mūzikas izteiksmes līdzekļu** atradumiem baletā: “Vājprāts ar Domažora trijškani un *linebells* (speciāli iegādātiem vēja zvaniem). Arī tas, ka cita realitāte – dieve Laima – iezīmēta ar dziedājumu (Andžela Ķirse, koris). Līdzās mīlas jūtu mūzikai, kuras saturu iezīmē intonācija, arī tāda, kam tīši NAV intonācijas – nežēlības spēks ir metroritmā!” [Lūsiņa 2000c]. Būtiski, ka tiek akcentēti tieši tie izteiksmes līdzekļi, kas Karlsonam kļūst par daiļrades zīmi – dramatisms un konsonanse kļūst par Karlsona firmas zīmi, un arī Andžela Ķirse (nu jau Goba) kopš baleta laika ir komponista dziedātājas simbols un etalons – “Atvadu vakara” atskaņojuma “reanimāciju” komponists uzticēja tieši viņai.

Ievērota arī komponista **polistilistika** un stilu mijiedarbība: “Pāri visam – impresionisma komplekso harmoniju krāsas, neoklasiska skaidrība, arhaikas suģestija (bungu solo), no labākajām krievu mūzikas tradīcijām nākušās zvanu spēles (1. cēliena fināls)” [Lūsiņa 2000c].

No savas puses tikai akcentēšu vienu izcili teatrālu epizodi, kad no skatuves dziļuma uz priekšplānu "izpeld" divu timpānu dārdošā mašīnērija, kas ir visa baleta kulminācija – tikai timpāni un nekas cits. Un kur nu apgarotais Gunas un Normunda mīlas duets – klasisks baleta *Adagio*!

Noslēdzošais vērtējums par iestudējumu ir ļoti lakonisks: "...izdevusies mūsdienīga, dziļa, suģestējoša, taču ne ar hēdonisku vieglumu baudāma izrāde" [Lūsiņa 2000c]. Tas precīzi atspoguļo Karlsona mūzikas un visa iestudējuma konceptuālo būtību. Balets ir vērtējams kā Aspazijas simbolu drāmas un Karlsona teātra telpas zīmju sistēmas kvintesence. Savukārt pēc deviņiem gadiem tapušās "Baleta "Sidraba šķidrants" simfoniskās lappuses" uzskatāmas par baleta "Sidraba šķidrants" simfonisko kvintesenci, ko var salīdzināt ar literāra romānu ekranizāciju vai teātra inscenējumu.¹ Tā sešās daļās koncentrēti visi būtiskākie baleta tēli – *Andante* (Vīzija), *Allegro moderato* (Puišu dejas), *Andante* (Lielais duets – *adagio*), *Allegro vivace* (Akmeņu mešana), *Lento* (Vājprāta skats), *Allegro energico* (2. c. fināls). Jau nājš darbs, kas tapis īpaši 60. dzimšanas dienas autorkoncertam, parāda komponista prasmi, pateicoties pārdomātajai dramaturģijai un režijai, svītas žanru transformēt simfoniskajā vēstījumā, jo mūzika "ataino skatuves darba saturisko ideju un dramatiskās kolīzijas, uzbūvē un nozīmībā tuvinot to simfonijas žanram" [Žune 2008]. Tādējādi arī te var saskatīt mūzikas un teātra paralēles – balets "Uguni" ("Koncerts orķestrim *Pēc Blaumaņa lasījuma*") ir lugas ekranizējums, savukārt balets "Sidraba šķidrants" un "Baleta "Sidraba šķidrants" simfoniskās lappuses" uzskatāmas kā romāna dramatisējums.

Pēdējais komponista veikums dejas teātra žanrā ir spilgtais balets "**Karlsons lido...**" Sākotnējais nosaukums – "Karlsons lido atkal", taču komponistam ir svarīgi arī nosaukumā ietvert māksliniecisko nepabeigtību – daudzpunktu. Šo baletu komponists dēvē par "*quasi* memuāriem, baletu pašam par sevi" [Karlsons 2012], tomēr virsrakstā ieraksta: "Balets – fantāzija bērniem un pieaugušajiem." Tādējādi muzikālajā vēstījumā ir jaušams individuālais autobiogrāfiskums – ne tikai komponista uzvārda saspēlē ar baleta galvenā varoņa vārdu, bet arī saturiski sižetiskajā piedāvājumā: "Ne velti šis ir mans trešais balets. Komponēju, un man acu priekšā ir visādas ainas un horeogrāfija. Būtībā jau pats esmu iedzīvojis katrā konfekšu papīrītī" [Lūsiņa 2013].

Komponists ir arī šā baleta libreta un iestudējuma autors. Rīgas horeogrāfijas skolā gūtā baleta pieredze, dejas un horeogrāfijas izjūta apvienojumā ar spilgtu teatralitātes nervu, iespējams, nosaka to, ka šis balets kļuvis par vienu no pieprasītākajiem LNO iestudējumiem². Savukārt, pēc paša komponista domām, mūzika

¹ Līdzīgi no saviem skatuves darbiem simfonijas veidoja arī S. Prokofjevs un P. Hindemits.

² Saņemta Lielās mūzikas balva – 2013 nominācijā "Gada iestudējums".

baletā nebūt nav noteicošā: “Scenogrāfija, kostīmi, horeogrāfija. Mūzika – tikai ceturtajā vietā” [Lūsiņa 2013].

Baleta tapšanas vēstures stāsts vēlreiz spilgti raksturo komponista daiļrades saistību ar teātra telpu. Viss esot sācies ar nejaušu, ekstravagantu iedomu: “Reiz iztēlojos, kā būtu, ja uz lielā plakāta pie Operas sienas būtu rakstīts: *Juris Karlsons. Karlsons lido*. Tas gan būtu viens labs mārketinga triks. Tad sāku fantazēt, jo ideja man iepatikās” [Lūsiņa 2013]. Idejiskais pamats – kārtējās literatūras studijas, šoreiz Lindgrēnes daiļrade: “Visas trīs grāmatas par Karlsonu jau kopš bērnības zināju no galvas” [Lūsiņa 2013].

Literārās studijas apvienojot ar iepriekšējo pieredzi, radusies baleta dramaturģijas koncepcija: “Kas tad ir Karlsons? Mana paaudze pazīst senu teātra uzvedumu Jaunatnes teātrī, kurā brīnišķīga aktrise (Vera Singajevska) tēloja nenosakāma izskata onkuli, taču būtībā Karlsons ir katrā no mums. Tas ir stāsts par ikvienu – gan pieaugušo, gan bērnu –, jo Karlsons ir Brālīša iekšējās pasaules, viņa fantāzijas rotaļu biedrs. Kāpēc rodas Karlsons? Tāpēc, ka Brālītis ļoti grib sunīti – draudzīņu, par kuru rūpēties, kuru mīlēt un lolot. Baletā viņš ir mūsu ilgu un vēlmju pasaules tēls. Arī grāmatā Karlsonu neviens neredz, izņemot Brālīti, un tad vienā brīdī realitāte saplūst ar fantāzijas pasauli” [Lūsiņa 2013]. Tādējādi balets būtībā ir nevis pasaka par Karlsonu, bet “stāsts par vientulību” [Karlsons 2014].

Karlsons īpaši akcentē pasaku nozīmi cilvēka dzīvē un apziņā, piedāvājot vēl vienu teatralitātes izpratni: “Būtībā visa mūsu fantāzijas pasaule ir uz realitātes robežas: ja mēs kaut ko ļoti vēlamies un ja ļoti daudz strādājam, tas piepildās. Piepildās arī Brālīša ilgas pēc drauga, mīla sunīša, jo viņš to ļoti vēlas. Teātris ir fantāzijas realitāte. Mēs ejam uz teātri, lai piepildītu savas ilgas un redzētu tās realitātē. Galu galā arī “Gulbju ezers”, “Riekstkodis”, “Apburtā princese”, “Mīlas uzvara” ir pasakas. Arī “Lāčplēsis”” [Lūsiņa 2013].

Kad komponists saņēma operas vadības piekrišanu, viņš lūdza atļauju arī Astridas Lindgrēnes fondam. Tā tika dota, lai gan radusies izbrīna, kā to var iedzīvināt baletā. Kad visas juridiskās formalitātes bija nokārtotas un šķēršļi pārvarēti, komponists sāka domāt par baleta mūzikas stilistiku un dramaturģiju: “Tad domāju: ko nu lai daru? Kā lai tādu baletu uzrakstu? (..) Uzrakstīju pats, līdzīgi kā abiem saviem iepriekšējiem baletiem (..) Man katru reizi jāizdomā kāds uzdevums pašam sev – tīri tehnoloģiski. Izdomāju, ka atšķirībā no iepriekšējā šim vajadzētu būt *numuru* baletam” [Lūsiņa 2013].

Baletā vērojama *numuru* un caurvijattīstības muzikālās dramaturģijas sintēze. *Numuru* princips ļāvis komponistam realizēt spilgtus žanriskus skatus un efektīgus mūzikas fragmentus (Filles un Rulles galops, Karlsona lidojums, Rotaļa ar tvaiku mašīnu, konfekšu valsis, apgaroti liriskais *Adagio*, Bokas jaunkundzes TV šovs u. c.). Savukārt caurvijadramaturģija ir piepildījusi šos baleta *numurus* ar

vadmotīviem, jo komponists veicis rūpīgu darbu pie mūzikas materiāla režijas: "Esmu izstrādājis vadmotīvus, viens no tiem ir ģimenes mīlestības tēma" [Lūsiņa 2013]. Īpaša nozīme ir Karlsona vadmotīvam, kurš ieskanas gandrīz visos žanriskajos skatos, rada klātbūtnes efektu un "komentē" visu notiekošo no Karlsona skatpunkta.

Radošā sadarbībā ar horeogrāfu ir tapuši daudzi spilgti mūzikas fragmenti. Karlsona ideja ir valsis: "Darba gaitā iejautājos Aivaram Leimanim: – Paklau, kas tas par baletu bez valša?! – Viņš atbild: – Kur tu liksi valsi? – Es: – Nezinu, taču visos lielajos baletos tāds ir – Čaikovska "Apburtajā princesē", "Riekstkodi" un "Gulbju ezerā", Jāņa Mediņa "Mīlas uzvarā". – Izdomāju. Brīdī, kad Karlsons izveseļojas, varētu atvērties kāda skapja durvis un pēkšņi sākt birt konfektes – "Serenāde", "Vēsma", "Sarkanā magone", "*Chupa Chups*"... Konfekšu valsis!" [Lūsiņa 2013]. Savukārt Leimanim ievajadzējies kankānu: "Citā reizē zvana viņš: – Man vajag kankānu! – Brīnījos, bet, ja baletmeistaram vajag kankānu, – tā tad vajag" [Lūsiņa 2013].

Komponists rūpīgi piedomā arī pie baleta varoņu raksturojuma stilistikas: "Kad abus cēlienus biju sadalījis ainās, radās vēl viena doma: tā kā baleta varoņi ir drusku ekscentriski, jāizdomā savs muzikāls knifs. Gluži kā Dena Brauna romānos manā baletā ir iešifrētas alūzijas un dažbrīd pat mazi smaidi gan par populāriem baleta klasikas elementiem, gan baletmūziku. Tas ir tāds Karlsons no manas puses" [Lūsiņa 2013]. Karlsona teatralitāte un tehnoloģiskie paņēmieni ir alūzijas, smaidi, kas brīžiem balansē uz mīļas, jaukas, nekaitīgas parodijas robežas: "Man negribas lietot šo vārdu, jo tas viss ir ar mīļu smaidu. Intonācijas, tembri, orķestra paņēmieni" [Lūsiņa 2013]. Komponists parodē ne tikai tipiskus pasaules baleta klasikas šedevrus, bet atļaujas pasmieties un paironizēt arī pats par sevi: "Lidoju no Berlīnes, skatījos uz mākoņiem un domāju, ko lai dara ar to valsi. Čaikovska valšu sākumā vienmēr ir arfas solo, vajadzētu drusciņ par to pasmieties. Tā maigi. Desmit kilometru augstumā lidojot virs mākoņiem, izdomāju, ka varētu pasmaidīt arī pats par sevi, uzrakstot arfas kadenci par paša komponēto – Lielās mūzikas balvas fanfaru skaņām. Pat nav svarīgi, vai kāds to pamanīs. Tās ir pilnīgas muļķības, taču izklausās labi. Esmu iekodējis arī citus smaidiņus, pekstiņus, profesionālus knifiņus" [Lūsiņa 2013].

Komponista atradums ir īpašs teātra veids, ko komponists piedāvā otrajā cēlienā. "Modes teātris" tiek sintezēts ar "dejas teātri" – Bokas jaunkundzes fantāziju sapnis pie televizora piedāvā ieskatu Holivudas Oskara balvas pasniegšanas ceremonijā, kas vienlaikus ir iespaidīga modes skate. Komponista – libreta autora izdomāts stāsts stāstā iepazīstina ar dažādām Latīņamerikas dejām un tām atbilstošajām kinodīvām (vai otrādi), kas ir baleta personāža – Bokas jaunkundzes otrā personifikācija. Mode te tiek parādīta caur deju, deju – caur modes tendencēm.

– Mammu, kad vēl iesim uz šo baletu? – tāds ir bērnu auditorijas vērtējums šim Karlsona opusam, kas atzīstams par augsti māksliniecisku kvalitāti. Balets “Karlsons lido...” ir visas komponista baleta daiļrades rezumējums, kurā dominē gan daudzveidīga simfoniskā domāšana, gan arī žanriskā un tembrālā personifikācija, kas veido spilgtus tēlus un personāžus. Vienlaikus šis balets ir arī spilgts bērnu mūzikas vainagojums komponista daiļradē, jo dejas žanrs ir būtisks žanriskās personifikācijas izteiksmes līdzeklis.

Secinājumi:

Baleta žanra analīze parāda, ka Karlsona baletu tapšanā noteicošā loma ir literārajām studijām un teātra telpai.

1. Baletu žanru piedāvājumā vērojama žanriskā daudzveidība un paralēles ar simfonisko mūziku; katrs balets ir cits simfoniskās mūzikas žanrs – koncerts, simfonija, svīta.

2. Trīs baleti iezīmē dažādus posmus komponista daiļradē. Baleta “Ugunī” žanriskais eksperiments iezīmē žanra meklējuma ceļus tālākajā komponista daiļradē. Savukārt baleta “Sidraba šķidrums” vērtība ir specifiskās unikālās nacionālās identifikācijas zīmes transformācija universālajā nacionālā vispārinājuma vēstījumā un baleta žanra iespējamā realizācija simfoniskā opusa piedāvājumā. Savukārt baleta “Karlsons lido...” *numuru* un caurvijattīstības muzikālās dramaturģijas sintēze ļauj atklāt gan spilgtus žanriskus skatus, gan arī raksturo pārdomātu muzikālo režiju (vadmotīvu sistēma) tēlu psiholoģiskā raksturojuma atklāsmē.

3. Komponista stilistiskās parodijas un teātra telpas atradumi (modes teātris) liecina par nemitīgu daiļrades tehnoloģisko aktualizāciju un mūzikas izteiksmes līdzekļu inovāciju.

4. Baleta “Karlsons lido...” personiskais individuālais autobiogrāfiskums muzikālajā vēstījumā kompensē literārā autobiogrāfiskuma neesamību komponista teātra telpā un aktualizē baleta žanra prioritāto domināciju komponista daiļradē.

Izmantotie avoti

Ciemīte, K. Rīt – pirmizrāde “Sidraba šķidrums”. *Rīgas Balsis*. 18.04.2000.

Jakovļeva, L. Anotācija Jura Karlsona baletam “Sidraba šķidrums” (Pastors, Šnē, Freibergs, Karlsons). *LNO programma*, 2000.

Karlsons, J. Koncertprogramma. Anotācija baletam “Sidraba šķidrums”. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu. *LNO programma*, 2000.

- Karlsons, J. *Saruna ar Andri Vecumnieku* Zosēnos, 16.08.2012. Audioieraksts. Glabājas A. Vecumnieka personiskajā arhīvā.
- Karlsons, J. *Saruna ar Andri Vecumnieku* Zosēnos, 19.08.2014. Audioieraksts. Glabājas A. Vecumnieka personiskajā arhīvā.
- Konference "Theatralitaet und Raeumlichkeit"*. Erlangene. 20–22.02.2006.
- Liepiņa, I. Mūžam gaisma šķidrauta rokās. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 19.04.2000.
- Lūsiņa, I. (2000a). Mana pasaule ir izrāde. *Diena*, 20.04.2000.
- Lūsiņa, I. (2000b). Pret "Gulbju ezeru". *Diena*, 22.04.2000.
- Lūsiņa, I. (2000c). Simbolu drāma bez vārdiem. *Diena*, 22.04. 2000.
- Lūsiņa, I. (2000d). Jura Karlsona Lielā diena. *Diena*, 23.04.2000.
- Lūsiņa, I. Juris Karlsons: "Baletā mūzika ir ceturtajā vietā". *Diena*, 05.10.2013.
- Žune, I. *Koncertprogramma. Anotācija J. Karlsona autorkoncertam*, 2008.

JURIS KARLSONS'S DANCE THEATRE: THE BALLET "KARLSSON FLIES ..."

Abstract

Alongside with theatre, a bright feature of Karlsons's music is choreography and the corresponding space of dance theatre because ballet is a dance theatre. Karlsons's contribution to the genre of ballet is laconic in quantity while substantial in quality. All ballets have been composed at different stages of his creative life, and their themes differ in style, genre and imagery. Another title of the ballet "Into the Fire" (a play by the Latvian playwright Rūdolfs Blaumanis *Ugunī*) is "A Concerto for Orchestra in Five Movements after Reading Blaumanis". The first artistic achievement of the genre lies both in the field of ballet and concert. It can be considered a substantial and qualitative impulse for his future creative work, as the symbolism of this ballet lays ground for the next ballet that was created as a result of studying the writings of the Latvian poetess Aspazija and her play "The Silver Veil" (*Sidraba šķidrauts*). This ballet is the quintessence of Karlsons's symbols and signs. The composer's success (and that of the whole creative team) lies in the fact that the national and creative ideas are not presented in a declarative and conspicuous manner; they are presented as a national generalisation in a subtle language of symbols and subtexts. "The Symphonic Pages of the Ballet "The Silver Veil"", which followed nine years later, can be viewed as the quintessence of the ballet "The Silver Veil", and it can be compared to a film adaptation or staging production of a literary work. We can feel an individual autobiographical tone in the musical message of the ballet "Karlsson Flies ...". Karlsons lays special emphasis on the meaning of fairy tales in the life and consciousness of a human being, and he offers another conception of theatricality. We observe a synthesis of acts and

a continuous development of musical dramaturgy. The principle of acts has allowed the composer to accomplish vivid scenes and effective fragments of music whereas the continuous dramatic development has filled the ballet numbers with leitmotifs since the composer has performed very thorough work in directing the musical material. A special type of theatre that the composer offers in the second act is a discovery. The *fashion theatre* is synthesised with the *dance theatre*. In the composer's creative work, this ballet is truly crowned with success in children's music, as the dance genre is an essential means of expressing genre personification.

Keywords: *dance theatre, theatricality, choreography, national generalisation, individual autobiographical message, genre personification.*

Rīta Lūriņa

SKATUVISKĀ ŽESTA TRANSFORMĀCIJA MODERNISMA PERIODĀ LATVIEŠU DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ: HISTRIONISKAIS UN VERISIMILĀRAIS KĀ ŽESTA RAKSTUROTĀJI DIVDESMITĀ GADSIMTA SĀKUMĀ

Divdesmitā gadsimta sākumu latviešu dramatiskajā teātrī raksturo centieni pielīdzināties Eiropas (un krievu – *R. L.*) teātru paraugiem, gan veicinot iedziļināšanos Eiropas aktieru izglītības sistēmas un principu vēsturē un laikmetīgajās aktiermākslas tehnikas apguves metodēs, gan arī transformējot šīs metodes un kritērijus latviešu teātrī.

Šā pētījuma ietvaros pievērsīšos vienam no modernisma sākumposma svarīgiem aspektiem, t. i., reālistiskā žesta profesionālas veidošanās procesiem. Balstoties uz amerikāņu teātra pētnieces Robertas Pīrsones [Pearson, 1992] žesta raksturojuma terminoloģiju, analizēšu latviešu profesionālā teātra žesta transformāciju pazīmes histrionisma un verisimilaritātes ietvaros. R. Pīrsone norāda, ka histrioniskais žests, kas bijis raksturīgs aktieru skatuves plastikā līdz pat 19. gs. beigām¹ [Pearson 1992: 26–37], ir apzināti uzsvērts, atdalīts ar pauzēm, izpildīts galējā jūtu intensitātē, plauksta vienmēr tiek turētas uz augšu vai uz leju, vai arī virzienā prom no ķermeņa. Raksturīga žestu atkārtošana. Kā iekšēju kvalitatīvu iezīmi R. Pīrsone uzsver to, ka aktieris lomā prezentē sevi, savu tehniku un meistarību, atzinīgu aplausu gadījumā nevaicoties ainas (monologa – *R. L.*) noslēgumā paklanīties vai pat atkārtot to vēlreiz. Žesta semantiskā un emocionālā nozīme balstās pieredzē par cilvēka psihoemocionālo dabu un sociālo uzvedību. Savukārt, tā mākslinieciski estētiskais izpildījums izstrādāts gadsimtiem ilgušās teātra vēstures skatuviskā pieredzē un spēles nosacītības noteikumos, kurus pašlaik neiztīrāsīm. Koda ietvaros aktieris apgūst universālu žesta izpildījuma sistēmu, kas piemērojama ikvienai lomai un kombinējama pēc nepieciešamības. Žests ir teatrāls vai mākslīgs pēc būtības, bet komunikatīvs saziņā ar skatītāju. Kā pēdējo, t. s. “histrionisma bastionu”,

¹ Robertas Pīrsones pētījums aptver *Griffith Biograph Films* filmstudijas darbus laikposmā no 1908. līdz 1913. gadam, kuru laikā ne tikai *Biograph*, bet visā amerikāņu kinoaktieru spēles veids mainījās no teātra skatuvei raksturīgā stila uz tādu stilu, kas radniecīgs “reālisma” kustībām (no angļu v. *movements* – *R.L.*) literatūrā un teātrī.

autore min Fransuā Delsartu un viņa sekotājus Eiropas un ASV teātrī 19. gs. otrajā pusē [Pearson, 1992].

Verisimilaritātes jēdzienu R. Pīrsone aizguvusi no čehu strukturālista Cvetana Todorova (*Tzvetan Todorov*) darbiem un uzskata, ka mēs runājam par darbu verisimilaritāti, ja darbs tiecas mūs pārliecināt par atbilstību realitātei un nevis paša likumiem. Verisimilārajam nav jābūt identiskam ar realitāti, tas drīzāk attiecas uz noteiktas kultūras kodētiem priekšstatiem par māksliniecisko realitātes attēlojumu. Verisimilāri kodētam spēles veidam nav standarta žestu repertuāra, nav limitētas (žesta) leksikas. Stils nosaka ļoti dabisku, ikdienišķu žestu nepieciešamību. Aktieri vairs neportretē emocijas un noskaņojumus ar iepriekš repertuārā esošiem žestiem, bet izlemjot, kas būs piemērots konkrētam raksturam konkrētos apstākļos. Viens no būtiskiem paņēmieniem lomas veidošanā līdzās dramaturga lomas teksta un mizanscēnu studijām kļūst laikabiedru uzvedības un rakstura novērojums. Kamēr histrioniskais kods tendēts līdzināties digitālai komunikācijai (t. i., programmētai – R. L.), verisimilārais kods pretendē uz analogisku komunikāciju.

Hronoloģiski verisimilārajam kodam raksturīgo iezīmju nostiprināšanos Eiropas teātrī varam datēt ar 19. gs. beigu posmu – naturālisma un reālisma estētikas ienākšanu dramatiskajā teātrī. 20. gs. sākums ir liecinieks, kā, balstoties histrioniskā koda pozīcijās, veidojies reālistiskais vai verisimilārais žests latviešu dramatiskajā teātrī.

Zināms, ka franču vokālais pedagogs Fransuā Delsarts savus pedagoģiskos principus veidojis ar nolūku pilnveidot dziedātāju aktierisko, emocionālo sniegumu un skatuves žesta veidošanas paņēmienus daļēji balstījis reālistiskā novērojuma metodē. Pēc Delsarta nāves viņa skolnieki un domubiedri centušies viņa idejas fiksēt, veidojot sistēmisku to izklāstu. Roberta Pīrsone Fransuā Delsartu klasificējusi kā pēdējo histrioniskā koda pārstāvi Eiropas teatrālo žesta sistēmu kopā, krievu pētniece Anna Bolibeva izcēlusi Delsarta praktiskās darbības nozīmi vokālās mākslas pilnveidē deviņpadsmitā gadsimta vidus Parīzē [Bolibeva 2011]. Mēs, savukārt, pētījuma aspektā mēģināsim analizēt, kā Fransuā Delsarta pedagoģisko atziņu mantojums papildinājis latviešu dramatiskā aktiera profesionālo izglītību modernisma laikmetā, 20. gs. sākumā, kad, attīstoties izglītības, tajā skaitā teātra izglītības iestādēm, un veidojoties aktieru apmācības sistēmai, aktualizējās metodoloģiskie un mākslinieciski estētiskie šīs izglītības principi. Mūs interesē jautājums, kā modernisma latviešu teātrī verisimilārā (pēc Pīrsones definīcijas) jeb reālistiskā, dzīvi atdarinošā žesta izpildījumā saglabājies, transformējies un pārklājies histrioniskais jeb teatrālā žesta izpildījuma pazīmju kopums.

Plašāk Latvijas teatrālo vidi 20. gs. sākumā ar Delsarta sistēmu iepazīstināja gan Krievijas mācību iestāžu absolventi (piemēram, Felicita Ertnera), gan arī publikācijas, kurās galvenokārt tika izklāstītas krievu režisora, vēsturnieka grāfa Sergeja

Volkonska veidotās Delsarta sistēmas formulējumi gan tiešā tulkojumā no krievu valodas, gan arī brīvā pārstāstā. Divdesmitā gadsimta pirmajā pusē tā izmantota arī latviešu profesionālās aktiera izglītības iestādēs kā viena no universālākajām cilvēka psihofiziskās un emocionālās dabas un tās skatuvisko izpausmju studiju metodēm. Vai tobrīd minētā sistēma tika popularizēta kā pagātnes relikts, kā nemainīgi definēta skatuviskā žesta izpildīšanas sistēma, vai arī kā psiholoģiski pamatots palīgs aktiera darbā reālistiska rakstura izveidei?

Savu pētījumu balstīsim RTMM arhīva materiālos par pirmo latviešu dramatiskās mākslas izglītības iestādi: Latvju Dramatiskajiem kursiem un to veidotāju Ernestu Kārkliņu – Zeltmati (1868–1961) un Jēkabu Duburu (1866–1916).¹

20. gs. 20. gados latviešu presē ar biogrāfiskiem rakstiem un lomu uzskaitījumiem atzīmēja tobrīd ievērojamu aktieru darba jubilejas māksliniekiem, kuri savu skatuves darbību sākuši 19. gs. beigās Rīgas Latviešu teātrī Ādolda Alunāna un režisora Hermana Rodes-Ebelinga (1846–1903) vadībā (piemēram, aktrisei Bertai Rūmnieci (1865–1953), dziedonim Kristapam Lindem (1881–1948), aktrisei Brigaderu Maijai (1857–1940) u. c.). Atšķirībā no 30. gadu publikācijām, kad latviešu kultūrā viss vāciskais ieguvis negatīvu vērtējumu, 20. gados atsaukšanās uz Rodi-Ebelingu kā režisoru un aktiermākslas skolotāju ir bijusi visnotaļ atzinīga gan repertuāra izveides ziņā Rīgas Latviešu teātrī, gan iegūtās profesionālās skolas ziņā. Tā par Brigaderu Maiju lasām: “Brigaderu Maija bija ne vien pirmā izcilākā subrete, bet arī teicama raksturlomu tēlotāja un pirmā ievērojamā operu dziedātāja. Kā aktrise viņa tēlojusi neskaitāmas lomas, no kurām pieminēsim Lesinga Minnu fon Barnhelm, lēdiju Milfordi (“Luize Miller”), Kati (“Mātes svētība”), viņai pieder Blaumaņa Roplainietes pirmatveidojums (lugā “Pazudušais dēls”). Tāpat vadītājas lomas viņai piederēja visās operās. Kad direktors Rode-Ebelings lielāku ievēriību pievērsa operu repertuāram, Brigaderu Maija (..) dziedāja visas galvenās sievietes partijas: operā “Marta” – Martu, “Ivanā Susaņinā” – Antoņidu, “Burvju strēlniekā” – Agati, “Čigānu Baronā” – Safiju, “Korneviļas zvanos” – Magonīti” [RTMM 328130]. Arī paša Zeltmata memoriālos par 19. gs. beigu posmu varam lasīt: “...darbodamies divas sezonas (1887. un 1888. g.) Rīgas Latviešu teātrī, mēģinājumos cītīgi sekoju toreizējā teātra vadītāja Rodes-Ebelinga režijas paņēmieniem un iegaumēju viņa lietīškos aizrādījumus aktieriem, lomas tēlojot. (..)” [RTMM 328130].

Latviešu aktieri Rodes-Ebelinga vadībā un arī vēlāk, kad teātri vadīja Pēteris Ozoliņš (1864–1938) u. c., darbojās pēc principiem, kas NEBIJA pretrunā ar tajā brīdī eksistējošo vispārējo pieņēmumu par aktiera spēles tehniku un māksliniecisko

¹ Apzināti šobrīd nepievēršoties otra Latvju Drāmas kursu dibinātāja Jēkaba Dubura arhīvā esošajiem avotiem.

repertuāru. Viņa aktieri izpildīja gan vokālas, gan arī dramatiskas lomas (piebīdīsim, pietiekami augstvērtīgas). Žests tika pakārtots vārdam un izpildīts atbilstoši tēla emocijas dominantei noteiktajā fragmentā, kā arī, iekļaujoties sava veida noteiktā žestu, pozu un mīmikas leksikā. Šo žestu kopumā varam apzīmēt kā histriionisku, atsaucoties uz Robertas Pīrsones terminoloģiju un pazīmēm. Tas varēja būt šablonisks, taču atšķirīgu izpildījumā to padarīja aktiera personība.

Tāpat kā Rīgas Vācu un krievu teātris 20. gs. sākumā, arī Latviešu teātris strādāja divējādā režīmā: iestudējot gan muzikālās, gan dramatiskās izrādes. (Rīgas Vācu teātri gan šajā laikā aktieru žanriskā specializēšanās ir bijusi visai strikta – komēdiju, pošu un operešu aktieri nespēlēja nopietno dramaturģiju un klasisko repertuāru, savukārt operu dziedoņi pārsvarā neuzstājās dramatiskās izrādēs) [Breģe 1997]. Rīgas Latviešu teātri 19. gs. beigās, t. i., Rodes-Ebelinga režijas laikā, aktieri savu dotību iespēju robežās piedalījās gan muzikālajās, gan dramatiskajās izrādēs. Laikabiedri apgalvo, ka operdziedonis Rūdolfis Bērziņš (1881–1949) 1903. gada sezonā “Fausta” izrādē pārsteidzis pat visprominentāko publiku: “...Vairāk reižu nāk Bērziņā klausīties krievu un sevišķi vācu teātra prominentie artisti un brīnās par fenomenālo parādību. Bērziņam ir ne tikai izcils dramatiskais tenors, bet arī krietnas tēlotāja dāvanas. Tās viņš jau rutinējis,¹ jo teātrī biežāk notiek drammas, nekā operas izrādes, un to laiku teatrāliem vēl būs atmiņā, ar kādu temperamentu un jaunības svaigumu Bērziņš kādreiz tēloja dramā Indriķi, Romeo, Laimoni u. c.” [RTMM 204143]. Acīmredzot aktierspēles vizuālajās izpausmēs bija radušās zināmas atšķirības no muzikālā žanra izpildītāja skatuviskās darbības, kādu vēl nebija pirms nepilniem desmit gadiem. Ja operā dziedātāja uzvedību noteica vokālajā partijā ietvertā pārdzīvojuma vokāla demonstrācija, drāmas pamatu veidoja tēla psihofiziskās darbības ideja. Reālisma estētikas iedvesmotais aktiera tehnikas paņēmieni lomas veidošanas procesā – tā sauktais “novērojums” – bija ielauzies stingri reglamentētajā žesta sistēmā, ienesot variatīvu perspektīvu. Par novērojuma kā vienu no aktiera tehnikas neatņemamām sastāvdaļām liecina, piemēram, režisora Ernesta Kārkliņa – Zeltmata piemiņas raksts, veltīts aktiera Viļuma Vēvera (1881–1910) mākslinieciskās personības raksturojumam.² Cita starpā Zeltmatis atstāstījis Vēvera studiju laikā piedzīvoto Berlīnē, alus krodziņā, kur tas sadzēris kopā ar kareivjiem no viena kausa: “Vēlāk Vēveris stāstīja, ka starp jaunajiem kareivjiem atradis daudz skaistu raksturu un labprāt gribējis pabūt viņu vidū un paklausīties viņu valodās” [RTMM 204108].

¹ Ar rutīnu tobrīd tika saprasta apgūta, iemācīta pieredze. – *R. L.*

² Aktieris Viļums Vēveris izdarīja pašnāvību 1910. gadā Berlīnē, neilgi pēc tam, kad, absolvējis Emanuela Reihera teātra skolu, bija vairākas sezonas nenozīmīgās lomiņās darbojies uz vācu provinču skatuveim. – *R. L.*

Vēsturiskais divu kultūras virskundzības konteksts liecina, ka latviešu aktieri interesējušies par jaunumiem ne vien “tēvijā”¹ un Vācu teātra Rīgas ēkā, bet arī Eiropā – vācu kultūrā un vācu zemē, studējot tās teātra vēsturi un teoriju. Citējam Zeltmata kolekcionētās atmiņas: “...Es tai laikā biju vēl korists un biju vēl gluži zaļš jauneklis. (...) Vēveris jau strādāja teātrī, bet jau kā pastāvīgs aktieris. Viņš bija labi izglītots, brīvi pārvaldīja vācu valodu, bija daudz lasījis, pazina Šilleru, Gēti, Šopenhaueru, Kantu un citus klasiķus. Es diezgan drīz ar Vēveri sadraudzējos, un mēs bieži staigājām pāri pusnaktij mēnesnīcas gaismā, sapņodami par (...) nākamību – (...) arī par to, kā brauksim uz Berlīni un mācīsimies tur par aktieriem” [RTMM 204115]. Vēveris Reihera skolu pabeidza 1905. gadā, tātad šī saruna notikusi agrāk. Atceroties, ka Vēvera radošā darbība latviešu teātrī bijusi nozīmīga tieši simbolisma dramaturģijas iestudēšanā un eksperimentālu skatuvisko noteikumu izvēlē, limitējot aktieru plastiku un žestus, liekas nozīmīgi, ka arī šis mākslinieks par savu studiju galamērķi izraudzījies naturālista, vācu režisora Oto Brāma² audzēkņa, skolu. Jautājums par profesionālas skolas nepieciešamību un vienotas aktieru skatuviskās valodas apguvi bija aktuāls ne tikai vārda un runas (kā vēlāk deklarēs Latvju dramatisko kursu veidotāji)³, bet arī žesta un plastikas izpildes kvalitātes veidošanai.

Trīs gadus ceļojis pa Krievijas pilsētām (t. i., no 1898. līdz 1901. gadam – *R. L.*), Zeltmatis rakstīs: “Bija jāatzīst, ka (krievu skatuves mākslas līmenis) visur ir daudz augstāks nekā mūsu Rīgas Latviešu teātrī. Vai iemesls tam pa daļai nebija tas, ka krievu teātros pa lielāku daļu darbojās spēki, kas profesionāli izglītojušies, bet mūsu teātra aktieri visi ir tikai amatieri – bez speciālas izglītības savā arodā” [RTMM 204115]. (Jau 1902. gadā Zeltmatis atvēra patstāvīgu teātri “Auseklis”, kas rikoja izrādes divas reizes nedēļā. Tajā spēlēja vēlāk pazīstami latviešu aktieri –

¹ Ar “tēvijā” šeit autors domājis Krieviju. (Ād. Alunāna termins, lietots sarakstē ar Zeltmati, kad strīdā par izglītības nepieciešamību Alunāns apstrīd nepieciešamību braukt mācīties uz “ārzemēm”, ja tepat tēvijā varot atrast labu labos režisorus.) Teātra komisijas, Zeltmata un Alunāna strīds: “Jūs jau reiz “Balsi” rakstījuši, ka jāsūta vismaz viens otrs no mūsu režisoriem uz ārzemēm speciāli izglītoties, bet, kā domājams, tad Jūsu prātīgais padoms palicis neievērots laikam aiz tā iemesla, ka teātra valde bij pārliecināta, ka, ja kādam režisoram tiešām būtu vajadzīga izglītības paplašināšana, viņš tādu atradīs daudz labāku tēvijā pie krievu skatuvēm, nekā ārzemēs...” Piemēram, Zeltmatis dalās atmiņās: “...1904. g. Ziemassvētkos ciemojos Maskavā. Tur apmeklēju Dailes teātri, Lielo operu, Tretjakova gleznu galeriju u. c. (...) Par D. t. izrādīto Čehova drāmu “Ivanovs” uzrakstīju D. L. (“Dienas Lapā” Zeltmatis strādāja par literārās daļas vadītāju un teātra kritiķi. – *R. L.*) kritiku, tuvāk aizrādīdams uz aktieru izcilo tēlošanas mākslu un lugas dekoratīvo inscenējumu. Vēlāk ievietoju žurnālā “Vērotājs” (1905, nr. 5) plašāku apskatu par Maskavas Dailes teātra attīstības gaitu, tā vadītāja Staņislavskas režijas principiem.(...)”

² Pilnā vārdā Oto Abramsons (1856–1912).

³ Jēkabs Duburs un Ernests Kārklīņš – Zeltmatis.

Tija Banga, Emīlija Griķīte, Reinholds Veiss, Teodors Podnieks u. c.: “...tolaik viņi visi bija amatieri – skatuves mākslas mīļotāji – ar neizkoptu runas un tēlošanas tehniku. (..) Tādos apstākļos, kā “Auseklī” nāca strādāt, kur aktieri dienā bija nodarbināti citā darbā, skatuves māksla nekādi nebija paceļama augstā līmenī” [RTMM 204115].

Zemais latviešu dramatiskā teātra mākslinieku profesionālis līmenis, kā arī paša vēlme pēc kvalitātes, bija par iemeslu arī Ernesta Kārklīņa ceļam uz Emanuela Reihera (1847–1924) dramatisko skolu Berlīnē. Minētā E. Reihera skola acīmredzot latviešu teatrālajā vidē bija pazīstama kā augstvērtīga teātra mākslas apguves iestāde. (Tajā mācījušies vairāki latviešu teātra darbinieki, tajā skaitā jau pieminētais Viļums Vēveris un aktrise Biruta Skujeniece (1888–1931), kuri, spriežot pēc šo mākslinieku radošajiem centieniem izteikti simboliskās teātra mākslas virzienā, šīs skolas piedāvāto naturalistisko estētiku gan nebija pilnībā pieņēmuši. – R. L.) Ernests Kārklīņš Reihera dramatiskajā skolā iestājas ar konkrētu mērķi – dibināt teātra skolu latviešiem.¹

Par mācību procesu Emanuela Reihera teātra skolā Ernests Kārklīņš rakstījis: “Galvenā nodarbība mums bija skatu studijas, iestudējot ar jaunākiem audzēkņiem izvēlētus skatus vai mazas ludziņas. (..) Lai praktiskos vingrinājumos apgūto tehniku pielāgotu domu un jūtu izteiksmei, es uzņēmos tēlot dažas lomas iestudējamos skatos un mācījos arī dzejas deklamēšanā. (..) Mana galvenā nodarbība bija režijas studija. Direktors man bija izmeklējis divus skatus: no Šillera drāmas “Maria Stjuard”, abu karalieni – Elizabetes un Marijas – satikšanās skatu, un Heinriha Ibsena lugas “Namdaris Solness” skatu, kad Hilda ierodas pie Solnesa. (..) Skatuves “parastā nozīmē” mūsu skolā nebija; bija tikai pāris kāpienu augsta estrāde lielākajā mācību klasē. **“Nekādas dekorācijas, ne grima!”** (mācīja Reihers – R. L.) **“Jums ar saviem dabiskajiem izteiksmes līdzekļiem – runu un kustībām, jāpierāda, ko jūs spējat.”**

Pievēršanās ekskluzīvi dramatiskajam repertuāram, no tā izslēdzot muzikālus iestudējumus, liecina par tā brīža diferencēto pieeju katram no žanriem. Tajā pašā laikā uzmanību pievēršot Zeltmata formulējumam, “lai praktiskos vingrinājumos apgūto tehniku pielāgotu domu un jūtu izteiksmei...”, atrodam norādi, ka aktiera izpildījuma tehnikas apguvei bija savrupi, no lomas emocionālā stāvokļa neatkarīgi nosacījumi. Mēs varam izteikt hipotēzi, ka psiholoģiskā, tipiskā un raksturīgā izteikšanās nozīmīga loma tika pievērsta precīza skatuviskā žesta, pozas, reakcijas apguvei, atdarinot, kopējot paraugu, kā arī, sekojot precīziem, iepriekš zināmiem norādījumiem par pozas un žesta iedarbību [RTMM 328130]. Studiju

¹ Emanuelis Reihers bija slavenā vācu naturalistiskās skolas pamatlicēja Oto Brāma skolnieks (1849–1924), viens no režisora Makša Reinharda (1873–1934) aktieriem.

laiks Zeltmata dzīvē saistīts arī ar aktīvu mākslas dzīves baudīšanu, cita starpā apmeklējot slavenā režisora Maksa Reinharda izrādes, studējot teātra teoriju, teātra vēsturi, psiholoģiju, Henrika Ibsena dramaturģiju, antīko mākslu, aktuālu sociālu jautājumu diskusijas u. c. Secinot no Zeltmata atstāsta, E. Reihera skolas studenti strādājuši ekskluzīvi tikai un vienīgi pie drāmas, savās studijās neiekļaujot muzikālus iestudējumus, kas saistīti ar vokālo sniegumu. Nodarbībās netiek minēti arī deju vai kādu īpašu žesta un plastikas studiju kursi. Mums pagaidām nav ziņu, vai Emanuela Reihera skatuviskās estētikas izpratne saskanējusi ar Meiningenas hercoga teātra principiem. Taču, ņemot vērā trupas atpazīstamību un ietekmi uz Eiropas teātru attīstību kopumā, šķiet, pretrunu nevarētu būt; tieši Meiningenas trupa 19. gs. beigās, veidojot savas ansambļa izrādes, pakļāva iestudējumu vizuālo risinājumu vienotai kompozicionālai idejai, tajā ietverot aktiera ķermenisko attiecību pret skatuves scenogrāfiskā ietērpā proporcijām. Jādomā, ka atsevišķas telpiskās likumsakarības savā skatuves darbā izmantoja teju vai visi vadošie mākslinieki Vācijā un arī Eiropā un Krievijā. Teātra pētniece Anna Bolibeve pētījumā par 19. gs. scenogrāfijas transcendenci [Bolibeve, 2011: 77.–91., 92.–112.] uzskaitījusi dažas ar aktiera skatuvisko fizisko eksistenci saistītas likumības 19./20. gs. mijā, piemēram:

1. Skatuvei (scenogrāfijai un aktieru stāvoklim tajā – *R. L.*) jāatbilst kustība, tādēļ figūru un dekorāciju izvietojumam jābūt asimetriskam.

2. Lai skatuve izskatītos kulturāla no gleznieciskās perspektīvas viedokļa, aktieris nedrīkst pieskarties dekorācijām.

3. Uz skatuves nekas nedrīkst būt paralēls: “paralēli rampai novietota seja, t. i., pilnīgs *en face* stāvoklis, uz skatuves izskatās neglīti, bet, kad divi vai vairāki apmēram vienāda auguma aktieri nostājas paralēli rampai, veidojas pilnīgi bezgaurmīga aina.”

4. Priekš aktiera taisnais, paralēli rampai ejamais ceļš nav tas izdevīgākais.

5. Attālumiem starp aktieriem vienmēr jābūt nevienādiem.

6. Ja uz skatuves atrodas dažādas virsmas, – kāpnes, pauguraina vide ar klintīm, aktieris nedrīkst atteikties no izdevības piešķirt savam (ķermenim – *R. L.*) ritmiski rosīgu (spraiģu), patīkamu līniju.

7. Vienai kājai jābūt augstāk par otru.

8. Blakus stāvošajām figūrām jāatrodas dažādās pozās [Bolibeve 2011: 189].

Minētie nosacījumi liecina, ka līdztekus reālistiskā novērojuma metodei lomas sagatavošanas procesā, kā arī aktiera skatuviskās plastikas arvien izteiktākas atbilstības, t. s. verisimilaritātes, nosacījumam, aktiera skatuvisko eksistenci regulēja arī tās telpiskie nosacījumi. To vienīgais uzdevums – panākt emocionāli un estētiski visiedarbīgāko efektu – bija tas, kas diktēja aktiera telpiskās pārvietošanās, kā arī pozu un žestu izpildes rakursu kompozicionālo uzbūvi. Tādējādi histrioniskā jeb teatrālā klātbūtne saglabāja savu *a priori* nozīmi arī modernismā.

Jādomā, ka tad, kad 1909. gadā Zeltmatīšs un Duburs veidoja savus Latvju Drāmas kursus, lekciju un nodarbību saraksts tika veidots lielā mērā tieši pēc Reihera skolas un Berlīnes iespaidu parauga. Kā vienas no pašsaprotamām bija arī pašmācības ceļā apgūtās zināšanas par cilvēka psiholoģiju, fizioloģiju, anatomiju, sociālo uzvedību. Respektīvi, cilvēka psiholoģiskās, sociālās un emocionālās dabas studijās tika pievērsta primāra nozīme, pētot cilvēku kā unikālu, neatkārtojamo dabas veidojumu. Vienlaikus Latvju Drāmas kursus mācīja arī tās sistēmiskās zināšanas, ko par žestu un skatuves plastiku bija apkopojis 19. gadsimts – zināmus žesta un pozas izpildes nosacījumus, kas noteiktā estētiskā formā izteica noteiktu tipisku emocionālā stāvokļa izpausmi. Nodarbības, kurās topošie aktieri pilnveidotu ne vien dažādu deju prasmi, bet vispārīgi pilnveidotu skatuviskās stājas un ķermeņa plastikas iespējas, Latvju Drāmas kursus tika iekļautas tikai pēc Pirmā pasaules kara beigām (taču deju klase pedagoga Mārtiņa Kauliņa vadībā pastāvēja krietni agrāk. – *R. L.*)

Programmā, kas 1916. gadā tika apstiprināta “Livlandes”¹ gubernatora kancelejā (acīmredzot, lai turpinātu darboties kara apstākļos), pie mācībās apgūstamajiem priekšmetiem starp citiem lasām arī sekojošo: “Psihologija – elementārā psiholoģija un radošā psiholoģija (psiholoģijas saistība ar estētiku, anatomofizioloģiskie personības, temperamenta un rakstura pamati.” (Tipiskais un raksturīgais cilvēka uzvedībā un tā saistība ar skatuves žesta tehniskajiem paņēmieniem veidoja pamatu praktisku nodarbību – aktiermeistarības, mimodrāmas (bezvārdu etiķes) saturam – *R. L.*) **Atsevišķu emociju un to ārējo izpausmju piemēri un analīze (mīmika, runa, žesti)**” [RTMM 201327]. Psiholoģijas piesaiste aktiera mākslas profesionālās izglītības iepazīstamo zinātņu sarakstā apliecina laikmeta dziļo interesi par cilvēka kā sociālas, emocionālas un domājošas būtnes veidojumu, kura skatuviskās iemiesošanas uzdevumi vairs neietilpst 19. gs. shematismā. Kursos lasītas lekcijas par aktuālām laikmetīgām tēmām, tajā skaitā par K. Staņislavska teātri un arī par franču aktieri un vokālistu Fransuā Delsartu un viņa sistēmu. Taču mēs nevaram apgalvot, ka latviešu aktieris tiktu skolots, sekojot naturālistiskā izpildījuma stilam. Šajā sakarā liekas vietā atsauce uz Dubura vēstuli, kuru tas 1916. gadā, būdams Maskavā, sūtījis Zeltmatim, daloties iespaidos par Maskavas Dailes teātri redzēto:² “...Es nule kā pārnāku no “Dailes teātra”, kur skatījos pirmo reiz Ostrovska lugu no gadu 30 atpakaļ iz Maskavas dzīves – “*На всякого мудреца*

¹ Nosaukums Līvlande tulkots burtiski no krievu valodas, balstoties minētā dokumenta formulācijā. – *R. L.*

² Pēc publicētajām Dubura vēstulēm, kuras autors rakstījis Zeltmatim, noprotams, ka Duburs novērtējis Maskavas Dailes teātra mākslinieku profesionalitāti un vērienu un sarunās ar režisoru Konstantīnu Staņislavski mēģinājis vienoties par iespēju teātri iestudēt kādu latviešu autora lugu. – *R. L.*

довольно простоты”, apm., “Katram gudrākajam diezgan daudz vienkāršības”. Grūti nodot spriedumu. Inscenējums dekoratīvi – pati pilnīgākā ikdienas dzīve, visniecīgākos sīkumos. Ansamblis – tu, cilvēks, neredzi vairs teātri, bet ciešu no fotografējumu no dzīves 6 ainās. Naturālistiskais inscenēšanas princips izvests līdz pēdējai iespējamībai. Publika droši vien vairs nevar izšķirt, kurš aktieris spēlē labāki, jo visiem lomas izstrādātas līdz beidzamajam sīkumiņam tik valodā, kā mīmikā, un pat visniecīgākās nianse tiek izvestas arī mazākās lomiņās. Arī man no sākuma likās tā, it kā visi aktieri būtu vienādām spējām apdāvināti. Tikai ap lugas vidū es sāku izšķirt, kurš aktieris tēlojumu smeļ pats no sevis, t. i., tēlo ar izjūtu, un kurš tēlojumu izdara ar prātu, pēc ilgās un garas dresūras. Un te nu man Tev jāatzīst, ka es no 16 lomām lugā tikai 3 varu dot to recenziju, ka viņi ir lieli talanti. Tie ir Kačalovs, Staņislavskis un Lužskijs.¹ Kurš kā tēlotājs pārāks, Staņislavskis vai Kačalovs, to grūti izšķirt; man patika labāki Staņislavskis. Bet kāds man palika gala iespaids? Tā savādi sērīgi ap sirdi. Sak, vai tad tā tik tiešām ir istā ikdienība? Jā. Un taisni tas mani dara sērīgu. Ja jau tas naturālisms būtu skatuves gala mērķis, tad, nūdien, ar mūsu skaisto mākslu būtu bēdīgi. Jo ik brīža tu, cilvēks, redzi, ka tai virzienā tālāk attīstīties vairs nevar; te jau ir aizsniegta pēdējā pilnība. Un, pie tam, nevajagas nemaz diez kādu lielu talantu. Par laimi, es nu neticu, ka naturālisms ir skatuves mākslā gala mērķis. Jo tad jau to var aizsniegt kaut kura skatuve, kam ir nauda inscenējumam un laika virtuozai aktieru dresūrai. Naturālistiskais “Dailes teātris” ir piepildīts. Bet es dziļi jūtu, ka ir vēl kas daudz lielāks un labāks par naturālismu. Un kas to pirmais ieraudzīs, tā vārdu vēsturē iekals zelta burtiem. Kas tas jaunais, diemžēl pateikt nespēju, trūkst priekš tā nosaukuma, īsta vārda...” [Zeltmatis 1926: 96].

Modernisma laikmets, kura estētika veidojusies kā naturālisma antipods, zināmā mērā determinējusi latviešu profesionālā teātra māksliniecisko programmu: no vienas puses, sekojot naturālisma skolas pārstāvja Oto Brāma audzēkņa Emanuela Reihera skolas tiešam piemēram, veidojusies latviešu pirmā profesionālā aktierizglītības iestāde – Latvju dramatiskie kursi. No otras puses, arī šīs skolas vadītāji – Ernests Kārklīšs – Zeltmatis un Jēkabs Duburs – bija visai kritiski Maskavas Dailes teātra māksliniecisko sasniegumu vērtētāji laikā, kad šā teātra iestudējumi balstījās naturālisma estētikā. Verisimilaritāte kā mākslinieciskās patiesības izjūta un histrioniskā jeb teatrālā estētika veidoja sava veida režģi, kurā aktiera tehniku noteica reālistiskais novērojums un skatuviskais izpildījums, kā arī pašu mākslinieku subjektīvā izjūta.

¹ Slavenie 19./20.gs. mijas aktieri Vasilijš Kačalovs (1875–1948) un Vasilijš Lužskis (1869–1931) strādājuši Maskavas Dailes teātrī režisora Konstantīna Staņislavska (1863–1938) vadībā, kā arī bijuši aktiera mākslas pedagogi Maskavas Dailes teātra studijā un Aleksandra Ardaševa (1871–1934?) teātra skolā. – R. L.

1923. gadā J. Rozes apgāds izdeva Zeltmata un Lejas-Krūmiņa sastādīto grāmatu "Skatuves māksla" – teorētiski praktisko vadoni teātra darbiniekiem. Šo grāmatu varam uzskatīt par Latvju Dramatisko kursu teorētiskās bāzes un praktiskās pieredzes kvintesenci. Tajā Zeltmatis raksta: "...Aktiera māksla pēc savas dabas ir kinētiska – mūžam kustoša. **Kaut gan aktieru tēlošanas procesā nāk priekšā arī statistiski paņēmieni, kad ķermenis uz acumirkli sastingst plastiskā pozā vaj šķietamā ķermeņa bezdarbībā, tie tomēr ir momenti, kas izteic zināmus pārdzīvojuma stāvokļus. Ar savu acumirklīgo šķietamo sastingumu momenti dara stiprāku iespaidu uz skatītāju jūtām. Tātad tie ir tēlošanas paņēmieni – tehniski izteiksmes līdzekļi**" [Zeltmatis, Lejas-Krūmiņš 1923:19]. Izceltais citāts apliecina, ka arī tobrīd – 20. gadu sākumā – dramatiskā teātra aktieris savā skatuves darbā izmanto gan histrioniskā, gan verisimilārā ārējos izteiksmes līdzekļus. Nozīmīgāka nekā gadsimta sākumā, bet vēl jo vairāk – 19. gs. beigās – ir aktiera spēja plastiski un psiholoģiski reālistiski raksturot skatuves tēlu, taču veidā, kā tēla iekšējais pārdzīvojums tiek izteikts skatītājam, saglabājas demonstratīvas iezīmes – pozas ieņemšana, īpaša pauzes izturēšana. Turpinājumā autors apgalvojis: "...**aktierim jāizceļ un jāizsmel lomas psihiskais saturs. Šo psihisko pārdzīvojumu spilgtums patiesībā noteic viņa darbības un runas formu attēlojamās lomas izveidošanā. Te jāprot sakausēt ideāli vēlamais ar dabiski patieso.** (...) Cik ilgi aktieri viņa radišanas darbā vada un rīko cieši noteikti priekšraksti, tik ilgi tie, protams, ierobežos viņa tēlošanas brīvību, – tomēr viņu tamlīdz arī pasargās no nepareizas tēlošanas vaj pārspilējumiem. Māksliniecisku gatavību aktieris sasniegs daudz ātrāki, skaidri pazīdams savas mākslas tehniskos likumus, nekā sekodams kaut kādiem impulsiem, sajūtu idejām, vaj cenzdamies mājot "lielu skatuves garu", nereti nedabiskas vaj pārspilētas manieres" [Zeltmatis, Lejas-Krūmiņš 1923: 244]. "**(..) Modernā tēlošanas māksla jau sen vairs neseko nedabiskajai manierei, ka aktierim savā lomā pastāvīgi jāspēlē ar seju pret publiku. Tomēr šis vecais skatuves likums gribot negribot jāatstāj spēkā vismaz tais vietās, kur kādam tēlotājam mīmiski jārāda publikai svarīgi darbības momenti jeb notikumi**" [Zeltmatis, Lejas-Krūmiņš 1923: 253].

Izdevuma atsevišķās nodaļas, kā iepriekš minējām, veltītas gan mīmikas un žestu aprakstiem un analīzei, gan arī Delsarta sistēmas izklāstam, norādot uz tā avotu – kņaza Sergeja Volkonska 1912. gadā izdoto "*Выразительный человек*", piebilstot, ka par delsartismu latviski rakstījis Jūlijs Roze mēnešrakstā "Jaunā Latvija", Nr. 3, 1918. g.

Atgriežoties pie situācijas latviešu profesionālajā teātrī, modernisma nosacītajā hronoloģiskajā sākumposmā, varam teikt, ka žests, ko latviešu aktieris, uzsākot savas skatuves gaitas, apguva pašmācībā vai privātstundās pie Rīgas Vācu teātra

aktieriem, kā arī, piedaloties kā koristiem Vācu teātra izrādēs vai Rīgas Latviešu teātrī pie vācu režisora F. Rodes-Ebelinga, atbilst R. Pīrsones definētā histrioniskā žesta īpašību kopumam. Tomēr liecības par latviešu mākslinieku ceļojumiem uz ārzemēm un, jo īpaši, vēlme iegūt profesionālu izglītību Vācijas teātra skolās, kā arī teātra vēstures liecības par reālisma un naturālisma estētikas ietekmi skatuves žesta transformācijā Eiropā, liek domāt, ka 19. gs. beigu – 20. gs. sākuma posmā no izteikti histrioniskām iezīmēm modernisma laikmetā veidojies kombinēts verisimilārā un histrioniskā žesta pazīmju kopums, kuru determinējusi skatuve ar tās laiktelpiskajiem nosacījumiem, kas vienlaikus no aktiera pieprasījusi gan emocionalitāti, gan precīzu un iedarbīgu šīs emocionalitātes izpausmi pozā un žestā.

Varam secināt, ka žests latviešu dramatiskajā teātrī modernisma periodā kvalitatīvi transformējās, iegūstot šādas pazīmes:

- a) verisimilāru kustības plūdumu un žesta amplitūdu – atbilstoši 20. gadsimta sākuma priekšstatiem par atainojuma atbilstību realitātei;
- b) reālas personas raksturīgā novērojumu kā paņēmienu lomas veidošanā;
- c) skatuves rekvizītu izmantošanu kā tēla raksturotāju līdzekli, iesaistot to skatuviskās darbības izpausmēs.

Vienlaikus tas saglabāja arī histrioniskā koda pazīmes:

- a) aktieris joprojām izmantoja pozu un uzsvēra žestu kā emocionāli svarīgu momentu demonstrējuma tehnisku paņēmienu;
- b) atveidojamā žesta estētiskajām izpausmēm bija jāatbilst Rietumu hellēniskās tradīcijas nosacījumiem: “Neraugoties uz visiem “virzieniem” modernajā skatuves mākslā, mūsu uzskats ir un paliek tas, ka mākslu tomēr arvienu vada skaistuma likumi. Ja vien tēlotājs visupirms piesavināsies kustību daiļumu, tad vēlāk katrā gadījumā – lai nezin cik cieši sekotu dzīves patiesībai un nezin kā uzsvētu “dabiskumu”, kaut vai pat stūrainās, neskaistās kustībās – tomēr nekad nepārkāps mākslinieciski atļautās robežas” [Zeltmatis, 1923: 356].
- c) par rakstura skatuviskās darbības psihofiziskas pamatbāzi izmantoja 19. gs. pilnveidotu shēmu, kurā bija ietverts Eiropas indivīda sociālās uzvedības un emocionālo pārdzīvojumu amplitūdas izklāsts.

Tā dēvētajā Fransuā Delsarta sistēmā acīmredzot iekļauti aktiera skatuviskās uzvedības un žesta likumi, kas Rietumu klasiskās estētikas kanonu ietvaros ir savā ziņā universāli kā pamatzināšanu bāze, uz kuras radoši būvēt raksturu un modulēt skatuves uzvedību verisimilārā kontekstā. Tieši tāpēc tā iederējusies arī latviešu modernisma teātrī. Un iespējams, par to nevajadzētu aizmirst arī šodien.

Izmantotie avoti

20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. Rīga: Jumava, 2002.

Barnett, D, Massy-Westropp, J. *The Art of Gesture: the practices and principles of 18th century acting. Carl Winter*. Heidelberg: Universitatsverlag, 1987.

Blūma, Dz. *Skatuves ietērs latviešu teātrī. 1870–1919*. Rīga: Zinātne, 1988.

Breģe, I. Teātris senajā Rīgā. Vēstures fakti. *Vācu kultūra – skats pāri diviem gadsimtiem. Rīgas pilsētas teātris (1782–1863)*. Rīga: Zinātne, 1997.

Deglavs, A. *Rīga. III sējums*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.

Dubura mūža riets. Pēc atstātām vēstulēm apcerējis Zeltmatis. Latvju Dramatisko kursu izdevums komisijā. Rīga: Valtera un Rapas a/s, 1926.

Hausmanis, V. *Vecās Jelgavas aktieri*. Rīga: Zinātne, 2001.

Jaunais Rīgas teātris. 1908–1915. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.

Kundziņš, K. *Latviešu teātra vēsture. I, II sējums*. Rīga: Liesma, 1968, 1972.

Laicens, L. *Raksti. XIII, IX sējums*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959, 1960.

Latviešu Konversācijas vārdnīca. 11. sējums. Galv. red. A. Švābe, A. Būmanis, K. Dišlers. Rīga: A. Gulbja apgāds, 1934–1935.

Pearson, R. E. *Eloquent gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, 1992. Available: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5t1nb3jp/Kad> skatīts?

Ph. B. Zarilli, BR. Mconachie. *Theatre histories. An introduction*. New York, London: Routledge, 2006, 2007.

RTMM krājumi, Zeltmata fonds.

Барбой, Ю. М. К теории театра. Изд-во Петербургской гос. академии театрального искусства, 2008.

Бобылева, А. Западноевропейский и русский театр XIX–XX веков. ГИТИС, 2011. Волконский, С. М. *Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту)*. СПб, 1913.

Дидро, Д. Парадокс об актёре. С. С., Театр и драматургия, т. V. Вст. ст. и прим. Д. И. Гачева, пер. Р. И. Линцер, ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. Academia, 1936. Pieejams: <http://litext.narod.ru> (skatīts 04.04.2014.)

OCR: А. Д. Pieejams: <http://cyberleninka.ru/article/n/rezhissura-v-opere-i-psiho-tehnika-pevtsa> (skatīts 03.03.2015.)

Pieejams: <http://eu.spb.ru/art-history/chronicle/14732-kouptsova-gesture> (skatīts 01.03.2015.)

TRANSFORMATION OF STAGE GESTURE IN THE LATVIAN THEATRE
IN MODERNISM: THE HISTRIONIC AND THE VERISIMILAR AS GESTURE
CHARACTERISTICS AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

Abstract

This research is devoted to processes of professional formation and transformation of stage gesture in the Latvian theatre at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The terminological reference point for gesture analysis is the definition of the *histrionic* or the theatrical and the *verisimilar* or the realistic, proposed by the US scholar Roberta Pearson that characterises the qualitative changes of stage gesture over the above period. I have used Pearson's reference to the French vocal teacher François Delsarte (1811–1871) and his so-called system of the concluding stage of the formation of the histrionic gesture, pointing out the stage existence of its elements in the period of modernism and putting forward a hypothesis about the universal nature of its separate principles. The analysis of stage gesture has been performed in the context of Latvian professional theatre education, its sources of influence and artistic interests on the basis of the facts of the creative biography and the theoretical essays of Ernests Kārklīšs or Zeltmatis (1868–1961) who was one of the founding fathers of the first Latvian professional theatre educational establishment “Latvian Theatre Courses”.

Keywords: *actor, gesture, mimicry, verisimilar, histrionic, theatrical, realism, the system of Delsarte, Western classical aesthetics.*

Ieva Rodiņa

**DAILES TEĀTRA AKTIERMĀKSLAS PRINCIPI UN MODERNISMS
(20. GS. 20.–30. GADI):
FELICITAS ERTNERES IEGULDĪJUMS KUSTĪBU
VALODAS IZSTRĀDĒ**

Ievads

To, ka Eduarda Smiļģa 1920. gadā dibinātais Dailes teātris saistāms ar sava laika Rietumeiropas un Krievijas izcilāko modernisma režisoru radošajiem eksperimentiem, apliecina vairākas pazīmes, no kurām būtiskākā – jaunas, konceptuālas skatuves valodas meklējumi, kuras ietvaros visi teātra izteiksmes līdzekļi (aktierspēle, scenogrāfija, kostīmi, mūzika, gaismas un kustību partitūra) tiek izmantoti, lai attēlotu mākslas, nevis dzīves patiesību. Par jaunās teātra valodas pamatprincipu kļūst sintēze – apzināta visu iepriekš minēto izrādes līmeņu saplūšana harmoniskā, estētiski un idejiski vienotā mākslas darbā. Dailes teātra gadījumā, līdzīgi kā izcilāko sava laika modernisma režisoru darbā, viens no būtiskākajiem izteiksmes līdzekļiem ir moderna kustību valoda, kas sevī ietver: 1) fiziski trenēta aktiera kustību un žestu partitūru (tipoloģiski līdzīgs piemērs – krievu režisors Vsevolods Meierholds (*Всеволод Мейерхольд*), kurš ne tikai stilizē itāļu delartiskās komēdijas spēles principu ar izteiktu fiziskuma un improvizācijas dominanti aktierspēlē, bet arī izstrādā pats savu biomehānikas metodi); 2) pēc modernisma teātra principiem organizētas skatuves mizanscēnas (piemērs – vācu režisors Makss Reinhardts (*Max Reinhardt*), kurš pievēršas masu mizanscēnu iestudēšanai).

Dailes teātra mākslinieciski savdabīgās valodas, kā arī aktiermākslas principu izveidē un attīstībā būtisks ir teātra kustību konsultantes FELICITAS ERTNERES (1891–1975) ieguldījums, izstrādājot specifisku kustību valodu. Raksta mērķis ir sniegt priekšstatu par kustību veidošanas principiem un estētiku Dailes teātra 20. gadsimta 20.–30. gadu izrādēs, pētot Felicitas Ertneres iegūtās izglītības un ietekmes avotu nozīmi Dailes teātra specifiskās mākslinieciskās valodas izstrādē.

Izglītība

Pētot Dailes teātra 20. gs. 20.–30. gadu kustību valodas specifiku, kā būtisks ietekmes avots jāmin Felicitas Ertneres Pēterburgā iegūtā izglītība, respektīvi, zināšanas par sava laika ievērojamākām modernisma kustību teorijām un metodēm.

1912. gadā Felicita Ertnerē pēc Rīgā absolvētās komercskolas nolemj doties uz Pēterburgu un iestājas Pētera Lshafta augstākajos sieviešuursos. Pēc divu gadu vispārīglītojošiem kursiem Ertnerē, pēkšņa impulsa vadīta, izvēlas studēt Lshafta institūta Fiziskās audzināšanas fakultātē, līdztekus apmeklējot arī Sofijas Aueres ritmiskās vingrošanas un plastikas studiju. Lshafta institūtā mācības ir vairāk ievirzītas pedagoģiskā jomā (piemēram, tiek apgūta estētiskā audzināšana, anatomija, fizika, pedagoģiskā psiholoģija, fizioloģija, bērnu psiholoģija, pedagoģija) [Hausmanis 1977: 12], bet Sofijas Aueres studijā studijā galvenokārt notiek praktiskas nodarbības, piemēram, ritmiskā vingrošana. Taču, kaut arī Lshafta institūtā lekcijas paredzētas topošajiem fiziskās audzināšanas pasniedzējiem, tieši tur Felicita Ertnerē apgūst mācību priekšmetu “Kustību teorija”, kurā iepazīstas ar Emila Žaka-Dalkroza un Fransuā Delsarta izstrādātajām kustību metodēm.

Līdzās studijām Pēterburgā Felicita Ertnerē vairākkārt apmeklējusi Aleksandra Tairova izrādes Maskavas Kamerteātrī – viņu aizrauj Tairova radītā aktiermākslas metode, kurā liela nozīme pantomīmai, aktieru izkoptajai kustību partitūrai, kā arī izteiktajam spēles priekam vai teatralitātei [Hausmanis 1977: 15].

Ietekmes

Felicitas Ertneres teorētiskajos uzskatos un ilggadējā Dailes teātra kustību konsultantes darbā vērojama dažādu kustību teoriju ietekme.

Pirmkārt, zināmu ietekmi atstājuši krievu zinātnieka, pedagoga un fiziskās audzināšanas speciālista Pētera Lshafta (*Пётр Лешафм, 1837–2009*) teorētiskie uzskati un prakse. Lshafts radījis savam laikam modernu fizisko treniņmetodi, kuras pamatā ir teorija par cilvēka ķermeni un prātu kā vienotu sistēmu, tādēļ, viņaprāt, līdzās fiziskajam ķermeņa treniņam būtiska ir arī izpratne par cilvēka anatomiju un spēja ar prāta palīdzību kontrolēt savu ķermeni. Lshafta vingrinājumu sistēma paredzēta gan ķermeņa fiziskajai attīstībai, gan intelektuālai, morālai un estētiskai audzināšanai [Grant 2013: 12]. Felicita Ertnerē par Lshafta sistēmu stāsta: “Lshafts iestājās par to, lai cilvēks neko nedarītu mehāniski, un, pats galvenais, mācīja saskaņot cilvēka fiziskās un garīgās spējas. Viņa ideāls bija harmoniski attīstīts cilvēks” [Hausmanis 1977: 17–18].

Pētera Lshafta teorija par cilvēka ķermeņa un prāta attīstības vienlīdz lielo nozīmi tiešā veidā saskatāma arī pašas Felicitas Ertneres uzskatos. Rakstā “Kustība Dailes teātrī”, kas 1930. gadā publicēts grāmatā “Dailes teātra desmit gadi”, Ertnerē uzsver: “Ja gribam, lai skatuves mākslai būtu pēc iespējas vairāk spēka un

izteiksmes, ja gribam, lai viss cilvēks un ne tikai daļiņa darbotos līdzī mākslinieciskā radīšanā, tad jā rūpējas par to, lai aktiera ķermenis tiktu harmoniski izkopts. Tas nozīmē netik vien ķermeņa harmonisku attīstību (pareizs samērs starp atsevišķām ķermeņa daļām), bet arī – radīt saites starp garu un miesu, ritmisku saskaņu (..), tas nozīmē: novest mūsu dabiskos spēkus un iespējamības tādā līdzsvarā, lai varētu sākties mākslinieciskais radošais process” [Ertnerē 1930: 59].

Otrkārt, Felicitas Ertneres darbā vienlīdz liela nozīme ir divām ietekmīgākajām 20. gadsimta pirmās puses Rietumeiropas kustību teorijām – Emila Žaka-Dalkroza (*Émile Jaques-Dalcroze, 1865–1950*) radītajai eiritmijai un Fransuā Delsarta (*François Delsarte, 1811–1871*) izstrādātajai žestu valodai.

Šveiciešu komponista, mūziķa un pedagoga Emila Žaka-Dalkroza eiritmija primāri tika radīta nevis kā aktieru, bet gan mūziķu treniņmetode, kurā caur ķermeņa kustībām tiek apgūta un izdzīvota mūzika, respektīvi, Dalkroza izstrādātā metode ļauj apgūt mūzikas konceptus caur kustībām – cilvēka uzdevums ir ar ķermeņa palīdzību iemiesot vai izpaust konkrētu mūzikas ritmu, savu ķermeni simboliski pārvēršot par labi noskaņotu mūzikas instrumentu. Dalkroza uzskata, ka mūzikas izjūtu nav iespējams izkopt tikai ar dzirdes palīdzību, tādēļ nepieciešams ķermeņa treniņš, kas ļautu psihofiziski izjust mūzikas ritma impulsus. Dalkroza izstrādāto treniņmetodi veido trīs posmi: 1) ritmiskā vingrošana; 2) dzirdes treniņš; 3) improvizācija jeb praktiskā harmonija [Ingham 2007: 24–27].

Arī Felicita Ertnerē savos teorētiskajos uzskatos pauž atziņu, ka cilvēka ķermenim jābūt ne tikai harmoniski attīstītam, bet arī ar izkoptu mūzikas un ritma izjūtu: “Aktierim jāprot kustību piemērot visiem apstākļiem un katrai telpai. (..) Aktierim jācenšas attīstīt ritma sajūtu, izkopt individuālo ritmu un saplūst ar mūzikas ritmu” [Ertnerē 1930: 59–60].

Viktors Hausmanis grāmatā “Sarunas ar Felicitu Ertneri” raksta: “Dalkrozs uzsver, ka (..) ritmiska ir pati cilvēka būtība, ritma izjūta mīt mūsos pašos – tas ir elpošanas ritms, cilvēka gaita. Katram cilvēkam raksturīgs savs ritms, taču mākslas darbā vajadzīgs kas vairāk par savu ritmu: jāiedzīvojas citā – mākslas darba ritmā, jāpadara tas par savējo. Mūziķis to dara, atskaņojot komponista skaņdarbu, aktieris – izdzīvojot tēla dzīvi” [Hausmanis 1977: 19]. Emila Žaka-Dalkroza idejas, kaut arī tās vairāk attiecināmas uz vispārēju cilvēka muzikalitātes un ritma izjūtas treniņu, ir viegli piemērojamas modernisma teātra prasībai pēc jauna tipa aktiera, kurš ir fiziski trenēts un spējīgs precīzi izpildīt skatuves kustības, vienlaikus ietverot tajās simbolisku saturu. Dailes teātris, izvirzot prasību pēc šāda jauna tipa aktiera, 1924. gadā nodibina pie teātra piesaistītus trīs gadus ilgus kursus vai studiju, ko vada Jānis Muncis un Kārlis Džilleja. 1927. gadā kursus absolvē 23 aktieri. Dailes teātra paziņojumā pirms dramatisko kursu atvēršanas lasāms: “Kursu mērķis ir

sagatavot Dailes teātra aktierus, kuri, sistemātiski un metodiski piesavinādamies aktieriem vajadzīgo tehniku, paceltu Dailes teātra māksliniecisko līmeni. Kursu metode līdzinājās darbnīcu metodei, kur kursisti līdz ar teoriju mācās reizē arī praktiku” [Dziļleja 1930: 118]. Līdztekus tādiem teorētiskajiem priekšmetiem kā latviešu drāmas vēsture, studisti piedalās dažādās praktiskajās nodarbībās – piemēram, elpošana, balss nostādīšana, izruna un deklamācija, muzikālās dzirdes attīstība, estētika, skatuves kustība u. tml. Kursus pasniedz Dailes teātra mākslinieciskie konsultanti (Felicita Ertnerē, Burhards Sosārs, Jānis Simsons u. c.), kā arī īpaši pieaicināti vieslektori. Felicitas Ertneres vadītajās skatuves kustību nodarbībās audzēkņi nodarbojas ar ritmisko ģimnastiku, dažādiem sporta veidiem, paukošanu, žonglēšanu (tajā skaitā roku un uzmanības treniņu), modernajām dejām, emociju un kustību apvienošanas treniņu, kā arī dažādām kustību improvizācijām.

Kustību nodarbības tiek vadītas ne tikai Dailes teātra studistiem – tās regulāri (divreiz nedēļā) jāapmeklē arī visam teātra kolektīvam, arī pašam Eduardam Smiļģim. Felicitas Ertneres kustību stundu pamatā ir Emila Žaka-Dalkroza radītie vingrojumi, kas mūzikas ritmu apvieno ar ķermeņa kustību, mācot sajukt mūziku ar visu ķermeni. Vingrojumi notiek mūzikas pavadībā, kā pamatlīdzekli ritma izjušanai izmantojot soļošanu – kustību, kas ir mehāniska, pat automātiska, un līdz ar to ar vismazāko piepūli ļauj attēlot noteiktu ritmu. Viktors Hausmanis grāmatā “Sarunas ar Felicitu Ertneri” apraksta kādu no Dailes teātra kustību nodarbībām: “Audzēkņi sastājušies aplī un soļo. Cits aiz cita dažādās variācijās seko Dalkroza izstrādātie vingrinājumi. (...) Studisti mācās saklausīt dažādu tautasdziesmu ritmu un soļojot atveido to kustības. (...) Kustības un darbība saplūst ar mūzikas ritmu. Visi vingrinājumi tiek izdarīti, mūzikai skanot, un režisore stingri lūkojas, lai katrs studists tos izdarītu precīzi un pilnīgi patstāvīgi, jo svarīgi ir nevis atdarināt otra cilvēka ritmu, bet pašam to organiski izjust” [Hausmanis 1977: 20].

Līdzās Dalkroza kustību teorijai kā būtisks Dailes teātra kustību valodas ietekmes avots jāmin arī franču mūziķa un mūzikas pedagoga Fransuā Delsarta izstrādātā žestu sistēma, kurai ir milzīga ietekme uz Rietumeiropas un vēlāk arī ASV laikmetīgo teātra praksi. Kā sekotāji Delsarta kustību metodei tiek minēti dažādi teātra mākslinieki – sākot ar Aisedoru Dunkani un Sāru Bernāru, beidzot ar Konstantīnu Staņislavski, kurš savā reālpsiholoģiskā teātra metodē izmanto Delsarta tēzi par to, ka pareiza iekšējā darbība jeb garīgais impulss radīs pareizu ārējo darbību jeb žestu.

Delsarta kustību teorijas pamatā ir rūpīgos dzīves vērojumos izstrādāta cilvēka žestu klasifikācija – viņš uzskata, ka katrai cilvēka ķermeņa kustībai vai stāvoklim atbilst konkrēts iekšējais stāvoklis jeb sajūta. Delsarts cilvēka žestus iedala pēc vairākiem principiem. Piemēram, var izšķirt trīs žestu pamatgrupas – pēc atbilstības konkrētai ķermeņa zonai: 1) galva (ķermeņa augšdaļa jeb prāts), 2) sirds (ķermeņa

vidusdaļa jeb dvēsele), 3) kājas (ķermeņa lejasdaļa jeb dzīve) [Thomas 2003: 48]. Delsarts uzskata, ka cilvēkā krustojas divas līnijas: horizontālā jeb jūtu līnija un vertikālā jeb garīgā līnija.

Kustību valoda Dailes teātra izrādēs (20. gs. 20.–30. gadi)

Dailes teātra 20. gadsimta 20.–30. gadu izrāžu mizanscēnās sevišķi spilgti izpaužas Delsarta ideja par vertikāli jeb garīgi vērsto kustību, ko īstenot ļauj ne tikai Felicitas Ertneres ciešā sadarbībā ar režisoru Eduardu Smiļģi iestudētās kustības, bet arī tehniskais skatuves iekārtojums: pielāgojot salīdzinoši šauru skatuvi Dailes teātra uzvedumu mākslinieciskajām iecerēm, Eduards Smiļģis kopā ar Jāni Munci tehniski “salauž” skatuves līdzeno grīdu, izveidojot tai vairākus līmeņus un, kā raksta Paula Jēgere-Freimane, rodot iespēju daudzveidīgākām aktieru kustībām un grupējumiem ne vien horizontālā, bet arī vertikālā līnijā [Jēgere-Freimane 1937: 100]. Skatuvei tiek būtiski paplašināts proscēnijs, iznīcināta rampa, un līdzās galvenajam spēles laukumam tiek izveidotas mazas sānu platformas, kas ļauj darbību organizēt vairākos plānos [Zālīte 1928: 417].

Piemēram, Jūlijs Roze žurnālā “Daugava” 1928. gadā raksta: “Dailes teātrim ir tas gods, ka viņš ienesis mūsu skatuves tehnikā dažus jauninājumus: sācis intensīvāki izmantot vertikālo dimensiju, gaismas efektus un proscēniju, ļaužu skatos sācis ievērot vairāk simetrijas un citus plastikas likumus; pastiprinājis mūzikas un dejas elementus (..)” [Roze 1928: 656].

Dailes teātra starpkaru posma iestudējumos kustību partitūras lielā nozīme izrāžu kopējā struktūrā ir neapšaubāma, taču vienlaikus, kā uzsver Felicitas Ertnerē, kustība un dejas uzvedumos “nekad nedrīkstēja kļūt par atsevišķu spožu numuru, tā bija izrādes kolorīta komponents, vides akcents. Smiļģis prasīja filigrāni izkoptu stilu, visu izteiksmes līdzekļu virtuozitāti, tāpēc tik liela uzmanība tika pievērsta aktiera ķermeņa tehnikai, ritma izjūtai, žesta izteiksmībai. (..) Mērķis bija skaidrs – forma, kas atbilstu saturam, turklāt emocionāli sakāpināta forma” [Hausmanis 1977: 29].

Arī sava laika kritikā Felicitas Ertneres radītā kustību valoda aprakstīta kā organisks izrādes kopējās struktūras elements. Piemēram, citāts no teātra kritiķa Roberta Krodera raksta par izrādi “Kapelmeistara Kreilsera brīnišķie piedzīvojumi”: “Hofmaņa fantastiku, kas ritmiski saskan ar teātra dinamisko dabu, Smiļģis izveido asā, koncentrētā stilā; stilu viņš rada ar asu akcentējumu, ritmu, lineārā un melodiskā kārtojuma vienību. Izrāde izkārtota četrdesmit atmosfēriski atbrīvotās, intensīvās pārvērtībās, kuras izaug no *ritmiskās enerģijas* (autore izcēlums – *I. R.*), ne ārējās darbības” [Kroders 1930: 25]. Roberts Kroders šajā rakstā min Dailes teātra kustību valodai fundamentāli raksturīgu jēdzienu: “ritmiskā enerģija”. Tieši ritmiskums, kas izpaužas masu mizanscēnu organizācijā, ļauj skaidri saskatīt Emila

Žaka-Dalkroza izstrādātās eiritmijas metodes iezīmes Dailes teātra starpkaru posma iestudējumos.

Tieši ritms un tā variācijas ir pamatā praktiski visām Dailes teātra 20.–30. gadu izrādēm – sākot ar plūstoši dejiskām kustībām, beidzot ar asi lauzītu ķermeņa valodu, kas atgādina mehanizētas vai pat marionetiskas kustības. Roberts Kroders, aprakstot 20. gadsimta 20. gadu iestudējumu kustību partitūras, lieto tādus apzīmējumus kā “mehanizēts akterspēles stils”, “teatrālā ķermeņa akrobātika”, “asi drudzains temps”, “darbības intensīvs spars” [Kroders 1930: 22] u. tml. Kaut gan minētie apzīmējumi jēdzieniski attiecināmi uz dažādām kustību tehnikām un intensitātēm, tie tomēr kopumā liecina par konceptuāli izstrādātu kustību valodu, kas veidota atbilstoši attiecīgās izrādes iecerei.

Dailes teātra starpkara posma kustību partitūras veidošanas principi sākotnēji izpaužas *kolektīvo jeb masu skatu organizēšanā* – tiem raksturīga stingri noteikta skatuvisko kustību partitūra, kuras ietvaros aktiera uzdevums ir tehniski precīzi iekļauties ansamblī un ar skatuves kustības palīdzību radīt precīzu ritmu, noskaņojumu. Kā piemēru šai tendencei var minēt 1925. gadā par godu teātra piecgadei tapušo uzvedumu “Ligatūra” – pēc K. Ābeles speciāli sacerētas balādes. Literārā darba struktūru veido 38 mazas ainas, kas izrādes darbību ļauj organizēt kā dinamiski mainīgu kaleidoskopu un pilnībā demonstrēt gan Dailes teātra skatuves tehnikas sarežģītību, gan mērķtiecīgi organizētus masu skatus. Citējot Robertu Kroderu: “Izrāde pārpilna tempa un dinamikas. (..) Spēles telpiskam kārtojumam (scenogrāfs Jānis) Muncis radījis teatrāli bagātu telpas uzbūvi, scēnisko arhitektūru, ko aktieris ar savu kustību piepilda līdz galam. B. Sosāra mūzika precīzi ieskaņota darbības kāpinājumos un pārvērtībās. Felicita Ertnerē kustību maiņas izveidojusi smalkās, koncentrētās līnijās. Viņa dziļi izpratusi, ka jaunais aktieris ir harmonisks vienotājs starp telpu un kustību, tādēļ viņa kustības forma ir dejiska. Revolūcijas paisumi, panikas lauztā kustība izveidota scēniskas fantāzijas spilgtā asumā. Vieglā grācijā, skanīgā līniju smalkumā izturēta visa meitu grupa. Vispāri grupu kompozīcijas ritmiski un plastiski dzīvas. Aktieru veidojumi precīzi, stilā vienoti, telpiski atraisīti. “Ligatūras” izrāde ir visa ansambļa vienots triumfs” [Kroders 1925: 372].

Ar laiku, kad nostiprinās Dailes teātra aktieru tehniskā meistarība un izrādes iegūst māksliniecisku briedumu, tiek attīstīta arī cita skatuves kustības līnija – *individuālā kustību partitūra*, kurā aktiera uzdevums ir radoši paust atveidotā tēla iekšējās sajūtas ar skatuves kustību un žestu palīdzību. Individuālās kustību partitūras izveidē minami divi iedvesmas avoti: 1) iepriekš aprakstītā Fransuā Delsarta izstrādātā žestu teorija; 2) stilizēts delartiskās komēdijas spēles stils, kurā galvenie kustību veidošanas principi ir fiziskums un radoša improvizācija. Jānis Muncis Dailes teātra III sezonas atklāšanas bukletā raksta: “Aktiera fantāzijai jābūt bagātai un atjautīgai, lai varētu izprast inscenējuma pamatprincipus un saskaņot savu

tēlojumu ar pārējiem tēlojumiem. Kā paraugs še noder *Commedia dell'arte* aktieris, kurš tik labi pārvaldīja savu ķermeni, ka visbrīnišķīgākās improvizācijās spēja katru reizi saskaņot savu ķermeni ar pārējiem tēlojumiem” [Muncis 1922]. Delartiskās komēdijas aktierspēles tehnika radoši izmantota visdažādāko darbu iestudējumos – sākot ar latviešu komēdijām (Rūdolf Blaumanis, Ādolfs Alunāns), beidzot ar pasaules klasiku (Viljams Šekspīrs, Karlo Goldoni u. c.). Piemēram, delartiskās spēles princips aktuāls 1921. gadā tapušajā Šekspīra lugas “Divpadsmitā nakts” iestudējumā, kas, teātra kritiķa Roberta Krodera vārdiem, radījusi “pilnībā teatrālu atsvabināšanu, brīvu, skaidru mākslas atmosfēru”: “Šo komēdiju, kur mainās pretējības, kur mākslinieka kaprīzā attiecība pret dzīvi, rotaļība, drastiskums, Ed. Smiļģis inscenējis uz groteska pamata, ar retu atjautību un radošu līksmi atdarinādams komēdijas garu. (..) Ed. Smiļģa un Mihelsona dzīvais ķermeņa komisms, Ammaņa-Briediņa bezrūpīgā vaļība, ritmiski radošā pilniskanība, Antas Klints dzidrā grācija un maigums, Emīla Mača vīrišķība piepildīja Šekspīra ritmus ar ārkārtēju enerģiju un intensivitāti” [Kroders 1922: 71].

Rezumējums

Dailes teātra 20. gadsimta 20.–30. gadu iestudējumos, pateicoties Felicitas Ertneres teorētiskajām un praktiskajām zināšanām, saskatāma tieša sava laika aktuālāko kustību teoriju ietekme, kas ļauj Dailes teātra izstrādāto kustību valodu salīdzināt ar Eiropas un Krievijas modernisma teātra praksi.

Izmantotie avoti

- Dziļleja, K. Dailes teātra dramatiskie kursi. *Dailes teātra desmit gadi*. Rīga, 1930.
- Ertner, F. Kustība Dailes teātrī. *Dailes teātra desmit gadi*. Rīga, 1930.
- Grant, S. *Physical Culture and Sport in Soviet Society: Propaganda, Acculturation, and Transformation in the 1920s and 1930s*. Routledge, 2013.
- Hausmanis, V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri*. Rīga: Liesma, 1977.
- Ingham, B. P. The Method: Growth and Practice. In: *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze*. Wildside Press LLC, 2007.
- Jēgere-Freimane, P. Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī. *Eduards Smiļģis un viņa darbs*. Rīga, 1937, 100. lpp.
- Kroders, R. Dailes teātra pirmie pieci gadi. *Dailes teātra desmit gadi*. Rīga, 1930.
- Kroders, R. Dailes teātris. *Ritums*, 01.01.1922.
- Kroders, R. Novitātes Rīgas teātros. *Ilustrēts Žurnāls*, 01.12.1925.

Muncis, J. Skatuves kustība. *Dailes teātrs Rīgā*, III sezona, 1922.

Roze, J. Teātra piezīmes. *Daugava*, 01.05.1928.

Thomas, H. *Dance, Modernity and Culture*. Routledge, 2003.

Zālīte, E. Dailes teātra astoņi gadi. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.11.1928.

**PRINCIPLES OF ACTING AT THE DAILE THEATRE
AND MODERNISM (1920s–1930s):
FELICITA ERTNERE'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT
OF MOVEMENT LANGUAGE**

Abstract

The Daile Theatre, founded by Eduards Smiļģis in 1920, is related to the creative experiments of the greatest modernist theatre directors of Western Europe and Russia. The theatre movement consultant Felicita Ertnerē (1891–1975) contributed substantially to the creation of a particular movement language for the artistically original languages of the Daile Theatre. She also contributed to the creation and development of the principles of acting for the Daile Theatre. Education that Ertnerē had acquired in Saint Petersburg and her knowledge about modernism movement theories and methods of her time were very important in the creation of movement language characteristic of the Daile Theatre. There are two main sources of influence for Ertnerē: (1) the physical method of training created by Peter Lesgaft (*Пётр Лесгафт*) based on the theory on the human body and mind as a unified system, and the view that understanding of human anatomy is essential alongside with training the physical body; it is also essential to control your body with the help of your mind; (2) Western European theories of movement which appeared in the first half of the 20th century: eurhythmics created by Emile Jaques-Dalcroze and the language of gestures created by François Delsarte.

In 1924 the Daile Theatre, as they had a demand for a new type of actors, founded a three-year course or school whose aim was to “prepare actors for the Daile Theatre who would systematically and methodically acquire the necessary technique in order to raise the artistic level of the Daile Theatre.” Ertnerē contributed to the creation of the Daile Theatre movement language by delivering practical classes and by closely working together with Eduards Smiļģis on the movement script for Daile Theatre performances created by Eduards Smiļģis that was called innovative and compared to European and Russian modernist theatre practice by critics of the time.

Keywords: *Felicita Ertnerē, Eduards Smiļģis, Daile Theatre, Emile Jaques-Dalcroze, François Delsarte, modernism, eurhythmics.*

Valda Vidzemniece

MĪLA CĪRULE. LATVIETE MODERNĀS DEJAS PASAULĒ

Mīla Cīrule (1891–1977) ir viena no pirmajām latviešu dejojotājām, kas 20. gadsimta sākumā pievērsās modernās dejas žanram. 20. gadu beigās dejojāja ieguva atzinību Vācijā un Austrijā, un viņas vārds tika minēts starp spilgtākajiem 20. gadsimta 30. gadu Francijas modernās dejas horeogrāfiem, kā arī novērtēts viņas ieguldījums dejas pedagoģijā. Latvijā Mīlas Cīrules vārds ir pazīstams tikai nelielam dejas speciālistu un interesentu lokam, lai gan informāciju par viņas radošo darbību var atrast vairākos ievērojamos starptautiskos pētījumos.¹ 2006. gadā izdotajā *Latvijas baleta enciklopēdijā* ir lasāmas vien dažas skopas rindiņas ar dzimšanas datiem, valstīm, kur ritējis viņas radošais mūžs, un apgalvojums, ka Mīla Cīrule ir pirmā latviete – modernās dejas pārstāve [Bāliņa, Bite 2006: 50]. Vai varam tik pārliecinoši apgalvot, ka Mīla Cīrule bija pirmā latviete modernās dejas pasaulē? Kāda cita latviešu dejojāja Aija Bertrāne-Dunkane (*Bertrand-Duncan*), istajā vārdā Meta Ivanova, 1911. gadā dodas uz Parīzi, iestājas Raimonda Dunkana (*Duncan*) akadēmijā un jau pēc gada sāk piedalīties Dunkana veidotajās izrādēs, kā arī uzstāties ar solodeju programmām. Latviešu dejas vēsturniece un kritiķe Elza Siliņa, līdztekus studijām Maskavā, apgūst plastisko deju un 1921. gadā atgriežas Latvijā jau ar zināmām praktiskām un pedagoģiskām iemaņām plastiskās dejas žanrā [Vidzemniece 2013: 134–136]. Toties pavisam noteikti varam apgalvot, ka Mīla Cīrule ir pirmā latviešu dejojāja, kas guvusi starptautiskus panākumus modernās dejas jomā. Pētījuma mērķis ir izsekot Mīlas Cīrules daiļrades attīstības ceļam, apzinot un analizējot mākslinieciskās ietekmes, kas ir veidojušas dejojājas neparastās radošās personības šķautnes.

¹ Robinson, Jacquelin. *Modern Dance in France 1920–1970. An adventure*. Netherlands: Harwood Academy Publishers, 1998.

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Сироткина, Ирина. *Свободное движение и пластический танец в России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.

Mīla Cīrule ir dzimusi Rīgā¹, četru bērnu ģimenē, 14 gadu vecumā meitene pamet tēva mājas un uzsāk patstāvīgu dzīvi, seko darbs kādā Rīgas grāmatu spiestuvē, iepazīšanās ar mākslas pasauli, pašas pirmie mēģinājumi gleznošanā un pirmā apjaušana par vēlmi darboties mākslā [Vebess 1938]. “Jau kopš bērnības Mīla Cīrule jutusi sevi kaut ko neizsakāmu, neizskaidrojāmu – kā dziļu nemieru no mākslas iedarbības, nespējama tomēr atrast izteiksmi savam iekšējam savīļņojumam, tāpat nezinādama, vai to meklēt mūzikā, dzejā vai glezniecībā” [A. C. 1938]. Sapnis par mākslu aizved Mīlu Cīruli uz Maskavu², kur viņa strādā – zīmē reklāmas un plakātus, apmeklē gleznošanas studijas, strādā par modeli Mākslas akadēmijā, iepazīstas ar metropoles mākslas dzīvi, apmeklē Lielā teātra izrādes, bet, vērojot baleta izrādes, viņai pat prātā nenāk, ka vēl neskaidrās mākslinieciskās ilgas varētu realizēties dejā [Erve 1951].

Tāpat kā daudzām 20. gadsimta sākuma dejojājām, arī Milai Cīrulei spēcīgu impulsu sniedz Aisedoras Dunkanes (*Duncan*) izrādes: “Mans liktenis izšķīrās, kad pirmo reizi redzēju dejojām Aisedoru Dunkani” [Erve 1951]. Savas dejojājas gaitas Mīla Cīrule uzsāk 1916. gadā krievu dejojājas Ellenas Tels (*Тэльс*)³ studijā, kas savos daiļrades principos seko Aisedoras Dunkanes mākslinieciskajiem kritērijiem, iekļaujot apmācības programmā arī Fransuā Delsarta (*Delsarte*) metodiku. Līdztekus brīvās dejas apguvei jaunā dejojāja apmeklē klasiskās dejas nodarbības Maskavas Lielā teātra solista Mihaila Mordkina (*Мордкин*) studijā un iepazīstas arī ar Vsevoloda Meierholda (*Мейерхольд*) biomehānikas principiem.

Ellena Tels regulāri, divas reizes mēnesī, rīko savas studijas audzēkņu koncertus, *antīko deju vakarus*, kurus apmeklē izmeklēta publika. Priekšnesumi ir tuvi Dunkanes dejas stilistikai ar dvēseles pārdzīvojumu tēlojumiem un skaistiem pozējumiem. Krievu dejas pētniece Irina Sirotkina (*Сироткина*) sniedz sīkāku Ellenas Tels studiju programmas aprakstu. *Klasiskās plastikas* kurss paredzēts trīs gadiem.

Pirmajā gadā tiek apgūti plastiskās vingrošanas pamati: kakla un roku muskuļu atslābināšana, pēdas atbrīvošana, kāju locītavu izkustināšana; harmoniska stāja, plastiska gaita, ķermeņa augšdaļas lokanība, viegli lēcieni uz vietas.

Otrajā gadā tiek apgūti klasiskās dejas *exercise* pie stieņa; sarežģītāka roku plastika; pasīvas un aktīvas torsa kustības, plašs skrējienis; vienkāršas grupu etīdes.

¹ Mīlas Cīrules dzimšanas gads vēl jāprecizē. J. Robinsones un K. Topfera pētījumos tiek minēts 1901., bet 1891. gads kā M. Cīrules dzimšanas gads ir minēts G. Bāliņas un I. Bites izdotajā “Latvijas baleta enciklopēdijā” un npublicētās V. Kārklīņa piezīmēs par M. Cīruli RMM krājumā, inv. Nr. 571740 [Kārklīņš 1957].

² Nav precīzi zināms gads, kad M. Cīrule dodas uz Krieviju.

³ Populārā dejojāja un skolotāja Ellena Tels pazīstama arī kā *Елена Бартэль, Элли Рабенек, Елена Книппер*, viņas studija Maskavā darbojās jau kopš 1909. gada [Суриц 1988]. A. Dunkanes audzēkne mācījusi Dunkanes Berlīnes skolā, strādājusi par plastikas pasniedzēju K. Staņislavska teātra studijā [Сироткина 2012].

Trešajā gadā tiek pievērsta uzmanība elevācijai un *allegro* apguvei; vieglam, veiklam skrējienam, augstiem lēcieniem; muskuļu treniņam izmanto spēka vingrinājumus ar virves vilkšanu un smagumu pārvietošanu.

Studiju procesā audzēkņi apgūst skaistu pozu veidošanu, žesta izteiksmīgumu, ātru emociju maiņu, jēdzienu *kustības tembrs*, kas var būt ass, maigs, plūstošs, metālisks un tamlīdzīgi; tiek apgūtas teorētiskas zināšanas par antīkās Grieķijas kultūru [Сироткина 2012: 47].

Ellenas Tels iestudējumu pamatā vienmēr ir sižets, tēlu veidošana, daudz pantomīmiskas darbības, skulpturālu pozu un statisku grupas kompozīciju. Savus iestudējumus viņa balsta uz precīzu emociju attēlošanu, kas raksturīga Delsarta principiem, meklē žestu psiholoģisku pamatojumu. Būdama jau pieredzējusi māksliniece, Cīrule atzīst, ka “tā sauktā plastiskā deja, kādu to kultivēja Ellena Tels, bija samērā primitīva” [Erve 1951]. Zināmam tēlam atļauts izpausties tikai tādās dejas kustībās, kas, pēc horeogrāfes domām, šim tēlam raksturīgas. Nekādas dejotāju individuālas izpausmes nebija pieļaujamas, bet Mīlas Cīrules emocionālajai dabai un nemierpilnajam garam ir grūti ar to samierināties [Vilnis 1955]. Laikā pirms Pirmā pasaules kara (1911–1914) Ellenas Tels deju grupas rādītie *antīko deju vakari* guva lielu piekrišanu Vācijā, Austrijā un Anglijā [Toepfer 1997: 179], tāpēc viņas vārds jau ir labi pazīstams Rietumeiropas publikai. 1919. gadā Mīla Cīrule kopā ar savu skolotāju un vēl dažām studijas audzēknēm dodas uz Rietumeiropu, piedalās Ellenas Tels trupas viesizrādēs Vācijā, Austrijā un Francijā (1919–1926).

Iepazīšanās ar Mariju Vigmani (*Wigman*) un vācu ekspresionistiskās dejas filozofiju (1926) liek viņai pārdomāt savas mākslas principus un izteiksmes līdzekļus, atteikties no nevajadzīgas ārišķības, meklēt individuālu izteiksmes veidu un motīvētu horeogrāfisko leksiku. 1926. gadā Frankfurtē M. Vigmane noskatās Ellenas Tels trupas izrādi, pēc šīs izrādes Mīla Cīrule ilgi diskutē ar slaveno mākslinieci, rodot jaunas atziņas dejas estētikas un kustību motivācijas izpratnē. Trīs mēnešus viņa darbojas Vigmanes deju skolā Drēzdenē, pēc tam seko ilgstošs darbs vientuļībā, lai atbrīvotos no visām iepriekš gūtajām pieredzēm un ietekmēm, savu individuālo māksliniecisko principu un izteiksmes veida meklēšanas ceļš [Dejotāja Mīla Cīrule 1938].

Preteji Ellenas Tels principiem, Mērijas Vigmanes māksla balstās uz dziļi individuālu kustību izjūtu, katra cilvēka psihofiziskajām īpašībām. Radīšanas procesā liela loma tiek piešķirta intuīcijai un zemapziņas dziļākajiem slāņiem, un tālāk – improvizācijas un kustību strukturēšanas ceļā tiek meklēta precīza kustību leksika un veidota iestudējuma forma.

Vigmane necentās kustību kodificēt un radīt konkrētus kustību modeļus, kas atbilstu izpratnei par noteiktu dejas tehniku, radošais process balstījās uz eksperimentēšanu, kustību pieredzi, individuālu kustību izjūtu un atrastā kustību

materiāla strukturēšanu. Viņa uzstāja, ka precīzai, labai kompozīcijai ir jābūt kā personiskai atklāsmei, kas nāk no iekšējās izjūtas, un, ka katras dejas forma un kustību leksika rodas nepieciešamā saskaņā ar mākslas darba saturu. Vēlamā rezultāta sasniegšanā liela nozīme ir precīzam žestam, kas spētu izteikt gan personiskās, gan universālās pieredzes aspektus. Vigmane izmantoja improvizācijas metodi (*happstance of improvisation*) un lielā mērā paļāvās uz intuīciju un uztveri zemapziņas līmenī [Reynolds 2003: 85–87]. Šāds princips ir pamatā viņas deklarētajai *absolūtajai dejai*, dejas formai, kas ir pilnīgi pašpietiekama, brīva no literārā satura vai mūzikas interpretācijas, scenogrāfijas un kostīmiem. Kā atšķirīgu dejas formu Mērija Vigmane definē *skatuves deju*, kas kustību leksikas formēšanā izmanto tos pašus principus, bet ir cieši saistīta ar literāro pirmavotu, libretu, mūziku, scenogrāfiju un vizuālo noformējumu, tā vairs nav *tīrā, absolūtā deja*, bet izrāde [Wigman 1927; Brown 1998: 33–40].

1927. gadā notiek Mīlas Cīrules pirmie solodeju koncerti Vīnē, Austrijā, vēlākajos gados dejotāja apliecina savu dejotājas talantu Hannoveres, Vīnes un Berlīnes operās. Divus gadus viņa strādā Hannoveres operā kopā ar izcilo vācu dejotāju Haraldu Kreicbergu (*Kreutzberg*), tad seko darbs Berlīnes operā. [Erve 1951]. Mīlas Cīrules biogrāfijā tiek pieminēta arī Rūdolfa Lābana (*Laban*) māksliniecisko ideju labvēlīgā ietekme uz viņas daiļrades principu formēšanos [Robinson 1998: 140], bet nekur nav minēts, kur un kad dejotāja ir sadarbojusies ar Lābanu. Iespējams, ka tas ir noticis Berlīnes Valsts operā, jo 1930. gadā Rūdolfs Lābans tiek iecelts par Berlīnes Valsts teātra kustību režisoru un horeogrāfu [Reynolds 2003: 83–84], tātad viņa radošā darbība ir saistīta arī ar Berlīnes Valsts operu, un iespējams, ka tieši šai laikā Mīla Cīrule sadarbojusies ar Lābanu.

20.–30. gadi Vācijā ir laiks, kad ne viens vien vācu *izteiksmes dejas* jeb *ausdruckstanz* pārstāvis tiek iecelts par baleta trupas vadītāju valsts operteātros, piemēram, Makss Terpis (*Terpis*), Kurts Joss (*Joos*), Lizija Maudrika (*Maudrik*), Olga Branta-Knaka (*Brandt-Knack*), Ruta Lēzere (*Loeser*) un baleta trupas meklē jaunus, ekspresīvākus izteiksmes līdzekļus un dejas formas [Toepfer 1997: 295–296]. Mīla Cīrule tiek titulēta par Berlīnes operas baleta solisti vai *prīmu*, bet maz ticams, ka viņa būtu atveidojusi galvenās lomas klasiskajos baletos, drīzāk bijusi soliste laikmetīgos iestudējumos.¹

1932. gadā Mīla Cīrule apmetas uz pastāvīgu dzīvi Francijā [Robinson 1998: 140], atver savu deju studiju Parīzē un bieži uzstājas gan ar solo programmām,

¹ Raksta autorei nav drošticamas informācijas par M. Cīrules atveidotajām lomām, tāpēc šeit ir lietota pieļāvuma forma. Lai atveidotu galvenās lomas klasiskajos baletos, baleta māksliniecei nepieciešama laba *puanšu* tehnika, bet nevienā informācijas avotā nav minēts, ka Mīlai Cīrulei ir piemētas attiecīgās prasmes, arī nevienā fotoattēlā dejotāja nav redzama *uz puantēm*.

gan kopā ar saviem audzēkņiem.¹ 30. gados Mīla Cīrulle uzstājas Francijā, Vācijā, Austrijā, Beļģijā, Nīderlandē, Itālijā un Spānijā. 1930. gadā viņa sadarbojas ar Margaritas Volmanes deju grupu (*Margarethe Wallmann Tanzgruppe*), deju Berlīnē un piedalās Miņhenes Dejas kongresā, 1932. gadā ar saviem iestudējumiem viņa piedalās Zalcburgas festivālā. 1934. gadā ar grandioziem panākumiem notiek Mīlas Cīrules koncerts Parīzē, Elizejas lauku teātrī, kur viņa pirmo reizi izrāda savu "Salomes" triloģiju. 1935. gadā Mīla Cīrulle demonstrē savu treniņu metodi un horeogrāfisko veikumu Starptautiskā Dejas arhīva (*Archives Internationales de la Danse*) rīkotajā pasākumā, kur viņa piedalās ar saviem audzēkņiem un uzstājas kopā ar māsu Eliu.

Būdama savdabīga, neordināra personība, Mīla Cīrulle daiļradē nelīdzinās nevienai sava laika māksliniecei, viņa ir pieņēmusi, akumulējusi visu, ko mācījusies daudzajās deju skolās pie daudzajiem pasniedzējiem un izlaidusi caur savas personības prizmu. Par saviem daiļrades principiem viņa 1935. gadā stāsta kādā intervijā ievērojamajam franču dejas kritiķim Fernānam Divuāram (*Divoire*), kas ir ne vien liels mākslinieces talanta cienītājs, bet arī radošais partneris, vairāku viņas iestudējumu libretu autors:

"Deja ir cilvēka dzīves pieredzes atklāšana, atklājot dvēseles nebeidzamo starojumu. Ķermenim ir jābūt izglītotam, un tam jāliek strādāt kā instrumentam, kamēr tas sasniedz pilnību (tāpat kā instruments, ko radījis Stradivāri). Kad tas ir sasniedzis savu lielāko efektivitāti, dvēsele sāk vibrēt. Katram dejotājam ir vajadzīga sava piemērota tehnika, tāpēc nav deju skolu, kas spētu attīstīt deju visās tās izpausmēs: garīgajā, emocionālajā un intelektuālajā. Tikai pabeidzot skolu, dejotājs var tiešām sākt strādāt efektīvi. Katram dejotājam ir jāatrod sava tehnika, precīza pašizpauzme, un, ja viņš nebaudīsies no ziedošanās, viņš var gūt panākumus" [Robinson 1998: 14].

Savā mākslā Mīla Cīrulle nav atdarinātāja, bet jaunu ceļu, jaunu ķermeņa izteiksmes līdzekļu meklētāja, jaunradītāja, kas nāk ar savu stilu. Mīlas Cīrules spilgtās personības lomu viņas radošajā veikumā uzsver daudzi dejas kritiķi.

30. gados Mīla Cīrulle vairākkārt (1930, 1935, 1938) viesojas Latvijā un priecē ar savu mākslu ne tikai rīdziniekus, bet arī Liepājas, Jelgavas, Rēzeknes un Daugavpils skatītājus. Rīgā vienmēr pulcējas pilna Latvijas Nacionālās operas zāle un preses uzmanība ir liela. Volfgangs Dārziņš 1931. gada publikācijā raksta:

"Cīrules māksla stipri komplicēta. Tā neļauj tikai skatīt, tiksmīnāties, neļauj vieglai jūsmā, tā liek intensīvāk, dziļāk domāt, pārvērtēt. Māksliniece aizrauj ar savu vīrišķo grāciju, žesta izteiksmību, sparū, temperamentu, ko izdveš viņas per-

¹ Kādā intervijā Mīla Cīrulle stāsta, ka apmetusies uz pastāvīgu dzīvi Francijā jau 1926. gadā [Kārklis 1959].

sonība. Cīrulei daudz elementāras kaisles, zemes spēka, kas varbūt pa daļai atbaida, bet vēl vairāk saista un aizrauj. Māksliniece jau iekšēji pilnīgi noskaidrojusies, apbrīnošanu pelna viņas lielā stila un formas skaidrība. Viņas neparastā māksla sākumā radīja izbrīnu, kas vēlāk pārvērtās īstā sajūsmā” [Dārziņš 1931: 78–79].

Liesmains, kvēlojošs, ugunīgs – epiteti, kas bieži lietoti Mīlas Cīrules koncertu recenzijās, kas izteic deļotājas lielo deļas kaisli un temperamentu, un šķiet, ka viņas jūtu intensitāte piepilda visu telpu un pat tiecas izkļūt no tās. Arī franču kritiķis F. Divuārs salīdzina deļotāju ar liesmu: “Patiešām, viņa ir kā liesma, dīvaina, maiga un spēcīga liesma; liesma, kas izvairās no jebkādiem ierastajiem estētiskajiem tipiem” [Robinson 1998: 142]. Marija Vigmane ir teikusi, ka skatuves māksliniekam, bez šaubām, ir jāpiemīt talantam un radošajām spējām, bet vēl jo svarīgāka ir mākslinieka personība un skatuviskais magnētisms, ko nevar ne iemācīt, ne iemācīties [Wigman 1927; Brown 1998: 33–40], un Mīlai Cīrulei tāds piemīt.

Volfgangs Dārziņš 1935. gada rakstā izsaka savus novērojumus, ka Latvijā plastiskās deļas prestiļs ir pabalējis, ziedu laiki pagājuši, un publikas simpātijas sliecas uz klasiskā baleta pusi, tāpēc jo patīkamāk un pārsteidzošāk ir apjaust, ka plastiskā deļā vēl nebūt nav izsmēlusi savas iespējas, un Mīlas Cīrules koncerti ir apliecinājums tam:

“Ir individualitātes, kas nevēlas sekot virzienam, kas neieguļas skolas rāmjos, lauļ pašas sev ceļu, meklē izteiksmē savu subjektīvo. Tāda ir Mīla Cīrule, kura jo tālāk, jo vairāk parādās kā ideju bagāta māksliniece – personība. Tipiska ekspresioniste – Cīrule savā deļā meklē ne tik daudz līniju daiļumu, cik viņu asumu, izteiksmību, sasprindzinātību” [Dārziņš 1935].

Mīlas Cīrules horeogrāfijas ir augstvērtīgi mākslas darbi, kas liecina par horeogrāfes bagāto ideju pasauli un labu formas izjūtu. Viņas darbi “samērā bieži ir zināmas programmas, literatūras ietekmēti, un tīrās deļas kā atraisīta kustību priekša, kā ārēji dekoratīvas izteiksmes viņas horeogrāfijā samērā maz. Kustību zīmējumā brīļiem iezogas vairāk vai mazāk statiski elementi”. Statiskie elementi acīmredzot ir ietekme, kas saglabājusies no Ellenas Tels iestudējumjiem, tāpat kā detaļu precizitāte un siļetu, stāstu izmantošana. Precīzi izstrādātā iestudējumu dramaturģija palīdz atrast pārliecināšu deļas formu: “Ar gandarijumu jāatzīmē, ka mākslinieces veidotā horeogrāfija viscaur stingri konstruēta, formā izveidota – šajā ziņā ikkuru viņas deļā var ņemt par paraugu” [Dārziņš 1938].

30. gadu koncertos kā labākās deļas recenzents atzīmē interesantiem, izteiksmīgiem momentiem bagāto “Salomes” triloģiju (Riharda Štrausa mūzika)¹, “*Allegro Barbaro*” jeb “Barbarisko deļā” (Bēlas Bartoka mūzika), “Krievu motīvus”

¹ Fragments no M. Cīrules deļotās “Salomes” ir redzams režisora Valtera Reiša (*Walter Reisch*) filmā “*Silhouetten*” (Austrija, 1936).

(Reinholda Gliēra mūzika), kā arī maiguma un naivuma piestrāvoto iestudējumu "Ieva" (Armānas de Poliņakas mūzika). Visi minētie Mīlas Cīrules iestudējumi veido viņas horeogrāfijas zelta fondu, tiek pieminēti daudzās recenzijās un ilgi saglabājas repertuārā. Citi Latvijas recenzenti kā spilgtākos sniegunus atzīmē traģisma un askētisma iezīmētos tēlus "Lūgšanā" ar Johana Sebastiana Baha mūziku, "Varoņu dejā", kas veidota izmantojot Friderika Šopēna mūziku, "Velte dzīvei" – deju svītu ar Aleksandra Skrjabina mūziku, "Nāves tango" ar Valtera Rimmela mūziku [E. R. 1938]. Emocionāli spēcīga un iedarbīga ir "Niobes" deja no deju cikla "Antīko sieviešu raksturi" (Diāna, Niobe, Menāda) ar Georga Frīdriha Hendeļa mūziku.

Dejas kritiķi un apskatnieki atzīmē Mīlas Cīrules horeogrāfiju precīzo izteiksmes veidu, detaļu pārdomātu, pārliecinošu izmantojumu, zināmu izteiksmes līdzekļu minimālismu: "Šķiet, māksliniece rīkojas pēc principa: iespējami skopām, iespējami maz kustībām, bet sīkā kustību niansējumā pārraidīt uz skatītāju dvēseles impulsus. Māksliniece, šķiet, ir dziļāku pārdzīvojumu cilvēks, kamdēļ arī visspilgtāk viņas tēlojumos iznāk dramatiskie momenti" [Kalniņa 1938.]. Tā "Varoņu dejā" ir vajadzīga liela garīga koncentrācija un spraigums, lai vienā karoga mājiēnā vienlaicīgi izteiktu cīnītāja uzvaras prieku, nāves šausmas un trauksmi uz priekšu – cīņā. Līdzās traģisma piestrāvētām dejām ir arī dzīves apliecinājums un gaišas enerģijas piestrāvēti priekšnesumi. Tē varam atzīmēt "Skurbuma valsī" ar Ferencu Listu mūziku: "ar eleganci, smalkā artistiskā niansējumā, zīda čaukstoņā un apvaldītā nerātņībā te "izdejojas" cilvēka dvēseles mulsums" [Kalniņa 1938].

Kā īpašu dāvanu Latvijas skatītājiem Mīla Cīrule ir sagatavojusi deju svītu ar Jāzepa Vītola mūziku, variācijas par latviešu tautasdziesmu tēmām ("Aijā, bērniņ, pūpās"; "Āvu, āvu baltas kājas"; "Sidrabiņa upi bridu"; "Maza biju, neredzēju") un Emīla Dārziņa "Melnholisko valsī".

Recenzente M. Kalniņa pēc Liepājas koncerta 1938. gadā atzīst, ka *mazie tautas deju motīvi* ar Jāzepa Vītola mūziku ir priekšnesumi, kas visvairāk uzrunājuši skatītājus:

"Tas bija kas jauns un skaists mūsu dejas mākslā, bet mīļš un tuvs skatītāju sirdij, – šī kustību kompozīcija, sirsnības un jūsmas apdvesta: latvju māte savu bērnu ieaijājot, tautumeita baltā rožu dārzā, draiskulība, sudrabaino upi brienot, bija ekspresīva, jūsmīga, izjusta. Temats "Maza biju, neredzēju" jau pats par sevi traģisma apdvests, bet dejojot izjustās, gleznainās kustības šo traģismu vēl padziļināja" [Kalniņa 1938].

Elza Siliņa savā rakstā ir kritiskāka un uzskata, ka "Mīlas Cīrules mēģinājums izmantot dejā latviskus motīvus ir ārišķīgi pasniegts" un neko jaunu savā daiļradē, salīdzinot ar iepriekšējos gados redzētajiem koncertiem, Mīla Cīrule nav sasniegusi: "Ekspresionistiski pantomīmiskais veidojums, kas izpaužas statiski neatbrīvotās kustībās un sevis iztēlošanā pārspīlētā veidā ir tīri vācisko skolu atdarinājums.

Šāds virziens Latvijā jau sen pārdzīvots, jo arī mūsu dejas skolas tiecas uz tīri dejisko problēmu saprašanu” [Siliņa 1938].

Kritiskas piezīmes ir atrodamas arī attiecībā uz Mīlas Cīrules dejas tehniku. Volfgangs Dārziņš raksta: “Kā izpildītāja – dejojāja Cīrule visumā problemātiskāka. Tās kalpībā gan ir izteiksmīgs ķermenis, māksliniece lieliski piepilda atsevišķas dejojuma epizodes, taču brīžiem tomēr neviļus atceramies vārdu *tehnika*.” Dārziņš atzīmē, ka *piruetēs* vai lēcienos parādās momenti, kad var saskatīt dejojājas vājās puses, tāpēc visvairāk atmiņā palikušas dejas, kur tehniskās prasības samērā nelielas, kur mākslinieces personība atplaukst visai spilgti [Dārziņš 1938].

Oskars Grosbergs aizrāda, “ka pozas un žestus viņa atkārtu līdz apnikumam, tā ka beidzot rodas iespaids, ka Cīrule vis nedejo programmā paredzēto mūziku, bet gan pati sevi, ja vispār var teikt – “dejo”. Īstenībā jau ir šis un tas, ko varētu saukt par deju” [Grosbergs 1938]. Gan Siliņa, gan Grosbergs pārmet dejojājai pārlietu turēšanos pie vācu deju skolas principiem, kas abiem recenzentiem, kā var saprast, nav sevišķi tuvi. Princips *dejo pati sevi, nevis mūziku* atbilst Mērijas Vigmanes izvirzītajam *absolūtās dejas* principam, dejai kā pašizpaušmei, individuāla izteiksmes veida un kustību leksikas meklējumiem, dejas neatkarību no mūzikas.

Mīlai Cīrulei dejas tehnika nav mērķis, bet gan tikai līdzeklis ideju, pārdzīvojumu un iekšējā spraiguma izpaušmei ķermeņa kustībās. “Viņas mākslas noslēpums atklājas ne tik daudz tehniskā izpildījumā, bet vairāk ekspresīvajās un izjūtu pilnajās kustībās. Deja pati par sevi viņai nav mērķis, bet gan tikai līdzeklis, lai ar tās palīdzību izteiktu savas domas un pārdzīvojumus. Viņas varonīgie un traģiskie deju tēli nes sevī gan modernā cilvēka dzīves izpratni, gan arī klasiskā cilvēka rāmo liktenību” [Dejojāja Mīla Cīrule 1938]. Franču dejas kritiķis Fernāns Divuārs raksta, ka viņam patīk Mīla Cīrule tieši tāpēc, ka viņa nav perfekta, bet tehniskās perfekcijas trūkumu kompensē viņas neparastā garīgā enerģija, toties Žaklīna Robinsone (*Robinson*) atzīst, ka Mīlas Cīrules dejas tehnika vienmēr ir perfekti adaptēta iestudējumu saturam [Robinson 1998: 142]. Mīla Cīrule savos iestudējumos apvieno ekspresīvu izteiksmes veidu ar ļoti pārdomātiem un precīziem formveides principiem. Pasaules dejas vēsturnieku un teorētiķu skatījumā Mīla Cīrule tiek vērtēta kā avangarda dejojāja, kuras daiļradē Vigmanes skolas drosmīgā pašlaušanās instinktīvi rastajām kustībām vienmēr pakļaujas stingrai dramaturģiskās struktūras izjūtai un detaļu smalkumam, kas gūts Ellenas Tels pantomīmisko iestudējumu estētikā [Toepfer 1997: 181].

Daži dejas kritiķi, piemēram Ž. Robinsone, piedēvē Mīlai Cīrulei īpaši krievisku raksturu, sakot, ka viņa nekad nav zaudējusi savas krieviskās saknes un tieši tāpēc bijusi romantisma un misticisma pilna. Negribētos domāt, ka Maskavā pavadītie gadi ir atstājuši tik nozīmīgu un neizdzēšamu iespaidu uz mākslinieces

personību, drīzāk varētu piekrist citam dejas vēsturniekam – Karlam Topferam (*Toepfer*), kurš zīmīgi raksturo latviešu dejojājas personības un mākslas spēku:

“Cīrule neiemiesoja zemapziņas spēku, kā to darīja Vigmane, drīzāk viņa caur kustību dramatisēja iekšējo cīņu starp apziņu un zemapziņu. (..) Bet divu formu sintēze Cīrulē radīja identitāti, kas nebija ne vācu, ne franču, ne krievu, taču vienmēr bija valdzinoši svešāda” [Toepfer 1997: 181–182].

Mīla Cīrule Berlīnē bija krievu dejojāja, Vīnē – vācu dejojāja, Itālijā – franču dejojāja, bet biežāk gan viņu uztvēra kā internacionālu mākslinieci, un tikai tad, kad bija sasniegti slavas kaņģali, Cīrule uzdrošinājās teikt, ka viņas šūpulis ir kārts mazajā Latvijā. [Vilnis 1955]. “Mīla Cīrule, šķiet, ir vienīgā latviešu dejojāja, kuras vārds ir apstaigājis pasaules ievērojamākās operu un teātru skatuves, iegūstot atzinību un slavu. Parīzē Cīrule allaž pasvītīro savu latvisko izcelšanos, un tā allaž godam popularizējusi Latvijas vārdu lielajā pasaules mākslas pilsētā,” tā par Mīlu Cīruli 1951. gadā raksta latviešu komponists Tāļivaldis Ķeniņš [Ķeniņš 1951].

Mīlas Cīrules radošo panākumu pamatā ir spilgta mākslinieciska personība, kas veidojusies gadu garumā daudzu kultūru (latviešu, krievu, vācu, franču) ietekmju un mijiedarbes rezultātā, un tas izveidojis viņu par spilgtu internacionālu dejojāju. Mīlas Cīrules horeogrāfiskajā darbībā var saskatīt ietekmes, kas ir rosinājušas un izkristalizējušas viņas mākslinieciskos principus, kas balstās:

- Aisedoras Dunkanes daiļrades principos kā pirmajos impulsos, uzsākot darbību dejas jomā;
- krievu dejojājas un horeogrāfes Ellenas Tels studijā un deju grupā gūtajā pieredzē;
- vācu ekspresionistiskās deju skolas (Marijas Vigmanes, Rūdolfa Lābana) ietekmē.

Mīla Cīrule, akumulējot, asimilējot un izvērtējot visas mākslinieciskās pieredzes ir spējusi rast individuālu izteiksmes veidu un savas mākslas principus. Viņa ir laikmetīga dejojāja. Laikabiedri apliecina, ka Mīlas Cīrules mākslai piemīt laikmeta aura, viņas māksla ir ciešā saistībā ar procesiem sabiedrībā, kultūrā un citos mākslas žanros.

Izmantotie avoti

- A. C. [Cīrulis]. Dejojāja Mīla Cīrule atkal dzimtenē. *Zeltene*. 1938, Nr. 20.
- Balode, P. Liesmainā dejojāja Mīla Cīrule. *Sievietes Pasaule*. 01.10.1935. 19. lpp.
- Bāliņa, G. un Bite, I. *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis, 2006.
- Dārziņš, Volfgangs. Veci un jauni ceļi dejas mākslā. *Daile*, Nr. 2, 1931. 78.–79. lpp.

- Dārziņš, V. Mīla Cīrule deju Nacionālajā operā. *Rīts*. 30.09.1935.
- Dārziņš, V. Cīrules deju vakars. *Rīts*. 11.10.1938.
- Dejotāja Mīla Cīrule. *Jaunākās Ziņas*, 08.10.1938.
- E. Mīlas Cīrules deju vakars. *Latgales Vēstnesis*, 24.10.1938.
- E. R. Mīla Cīrule – Rēzeknē. *Latgales Vēstnesis*, 28.10.1938.
- Erve. Mīla Cīrule dzīvē un mākslā. *Latvija*, 27.10.1951.
- Grosbergs, O. Mīlas Cīrules deju vakars. *Brīvā Zeme*, 11.10.1938.
- Kalniņa, M. Mīlas Cīrules deju vakars. *Kurzemes Vārds*, 14.10.1938.
- Kārkliņš, V. Valdemāra Kārkliņa ceļojuma piezīmes. *Laika Mēnešraksts*, 20.05.1959. 24. lpp.
- Kārkliņš, V. Valdemāra Kārkliņa piezīmes par M. Cīruli (Parīze, 1957. gada jūnijs). RMM V. Kārkl R6/2, 571740.
- Ķeniņš, T. Mīlas Cīrules baleta panākumi Parīzes Šajo teātrī. *Latvija*, 13.06.1951.
- Reynolds, N. and McCormic, M. *No fixed points: Dance in the Twentieth Century*. Yale University Press, 2003.
- Robinson, J. *Modern Dance in France 1920–1970. An adventure*. Netherlands: Harwood Academy Publishers, 1998. 140.–143. lpp.
- Siliņa, E. Nacionālā opera. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 10, 1938. 499. lpp.
- Toepfer, K. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley: University of California Press, 1997. Pp. 179–181–182.
- Vebess. Dejotāja no Parīzes un Majorkas sunītis Rīgā. *Rīts*. 10.10.1938.
- Vilnis, A. No dejotājas par skulptori. *Latvija*, 04.06.1955. Vidzemniece, V. The early days of Modern dance in Latvia. *Art Tempus I*. Daugavpils: DU Mākslas zinātņu institūts, 2013. 131.–143. lpp.
- Wigman, M. Stage dance – stage dancer. In: Brown, M. *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators*. New Jersey: Princeton book Company, 1998 [1927]. Pp. 33–40.
- Сироткина, И. Свободное движение и пластический танец в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Суриц, Е. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России. *Советский балет*, 6, 1988.

MĪLA CĪRULE: A LATVIAN IN THE WORLD OF MODERN DANCE**Abstract**

Mila Cīrule (1891–1977) is one of the first Latvian dancers who went in for the genre of modern dance at the beginning of the 20th century. At the end of the 1920s the dancer earned her recognition in Germany and Austria, and her name was mentioned among the most striking modern dance choreographers in France in the 1930s; her contribution to teaching dance was also appreciated. Mīla Cīrule is the first Latvian dancer who has become internationally renowned in the field of modern dance. The aim of this research is to follow the development path of Mīla Cīrule's creative work by gathering information and analysing artistic influences which have created the unusual creative personality aspects of the dancer. Mīla Cīrule was born in Riga; however, she started her dance career in Russia in Ellen Tels' (*Эллен Тельс*) school. This school followed Isadora Duncan's artistic criteria in their creative principles. In parallel with acquisition of free dance, the young dancer attended classical dance classes at soloist Mikhail Mordkin's (*Михаил Михайлович Мордкин*) school of the Moscow Bolshoi Theatre (*Большой театр*). After meeting Mary Wigman and studying the philosophy of German expressionist dance, Mīla Cīrule rethought the principles and expressive means of her art; she refused unnecessary ostentation, and sought an individual way of expression. "Mīla Cīrule's choreographies are high quality works of art which speak volumes about the choreographer's rich world of ideas and a good sense of form, while her dance technique is always perfectly adapted to the contents of the staging production" [Dārziņš 1938].

In her staging productions Mīla Cīrule combined an expressive style with very well-considered and precise principles of form creation. In her creative work the brave reliance upon instinctively found movements of the Wigman School always complied with a strict sense of drama structure and subtlety of details that had been acquired from Ellen Tels' aesthetics of the pantomimic staging productions. As an original and extraordinary personality, Mīla Cīrule is not similar to any artist of her time in her creative work. She adopted and accumulated everything she had learned at many dance schools, and she passed it through the prism of her personality.

Keywords: *history of dance, modern dance, Mīla Cīrule, a creative personality in modern dance.*

Dāvis Šimanis

DISCURSIVE DIVERGENCES BETWEEN FILM MEDIUM AND HISTORICAL SCIENCE

Introduction

The movie *Dream Team 1935* (2012), which tells the story of Latvian basketball team winning the European Championship in 1935, became a major hit locally thus projecting its strong concept of historical conditions in Latvia in the interwar period. The film is filled with anachronisms, inaccuracies relating to the environment and costumes; it also has an ideological predisposition. The film well illustrates the narrative trends prevailing in historical films that have been produced or are still being produced in the Baltic states for the last two decades. Film to a large extent has taken over the functions of historical novel and as a structure dominates the public understanding of the course of history. During the last decades a number of historians in the world have turned to the study of film as a medium influencing history narrative, research methodology is being worked out and differences among cinematic representations of various epochs are analyzed.

This article conceptualizes the discursive differences between scientific historical research and historical movies in order to create a basis for further studies of the historical films and their adequacy to scientific perspective. In order to understand the discursive differences between the historical narrative approved by historical science and the one created by films, it is necessary to examine the existing research tradition concerning the problems of interpretation of the narrative of historical films. The article examines several groups determining these differences – historical preconditions that appear with the emergence of film medium in the second half of the 19th century; the impact of the prior research on contemporary studies; the differences between science and film medium as categories. Also the parameters should be collected that according to the academic researchers do not allow the films to represent history adequately, turning to those differences in reflecting history that are to do with construction of the plot and story. Special attention is to be paid to the impact of film dramaturgy upon transformation of the perception offered by historical science. The article also outlines an alternative

history narrative possibility – hybridized form of historical account created by film that finds its methodological approach – historiophotic analysis.

Different research practices

The wide-spread account of film as a non-historical medium promotes a strong polarization between the film-makers and historians, because they are reluctant to analyze separate historical issues, just taking mutually exclusive position. Interpretative view of this problem facilitates a strong polarization between film-makers and historians since there has been no analysis of specific problematic segments but a common antagonistic vector. Extremely different view of the problem at the same time is also viewing of history as science in correlation with theories that have been developing in history of philosophy in the second half of the 20th century. The most radical and conservative approach, clearly shown by William Hughes, rejects films as inexorably erroneous in regard to presentation of history, only demonstrating how a certain imprint of a specific historical epoch in each case of re-writing history has been left. “Films like other artefacts are objects created by people. Their form and function indicate the created cultural economic and technological impulses” [Hughes 1976: 54]. Hughes’ arguments often included also the national or ethnic factor.

Attempts to translate history in film in general focus on the question what is lost during this translation process. Among the things that are lost the traditionalists like Marc Ferro mentions precision of detail, complexity of interpretation, auto-critical and inter-critical dimensions of historiological reflection, qualifications of generalizations that are necessary, for instance, due to absence of documentary testimonies or their inaccessibility [Hughes-Warrington 2007: 18–21].

Opposite to the conventionalists’ view, a new approach is represented by a group of other authors, for example, Marc Ferro whose liberal view stipulates that even by making factual mistakes, historical films as a document can fully capture the way in which a new story about history is created. It entails not only a process of deconstruction or reconstruction but also an original contribution to understanding the phenomenon of the past and its relations with the present [Ferro 1988: 164]. Thus film appears to be a more modern historian because it has access to memory that registers all the radically different and unique phenomena in the world to equal extent. In its own way camera is the privileged technique of historical “thinking” because photographic capturing of the world will describe more than a common observer would even want to discover. Ian Jarvie confirms such a position with his thesis that the “informative force” of cinematic representation of historical events and processes is inevitably reduced when examining the question whether “weakening of data” on the screen “functions as bad history” [Jarvie 1987]. Robert

Rosenstone agrees with Jarvie by turning in his study not so much to the historical film per se “but to the new sorts of history that are made possible by the medium of film” [Rosenstone 2006, 35].

Studies of audio-visual medium firstly serve as a borderline for the traditional historiographic practice. Film is not perceived merely as the cause of meta-historical reflections but at the same time as its precise medial transformation. In this way we can talk about post-modernization of the historical film. According to Rosenstone it means that the post-modern “visual medium” liberates us from the thought that “perhaps history is dead in the way God is dead” [Rosenstone 2006: 142]. The post-modern approach liberates us also from the argument put forward by critics of the historical film that there exists a social convention considering camera as a means of representation through which the world is portrayed directly and seemingly without human intervention. Ferro offers this convention to study the function of the new historical text in society. From his ideologically critical perspective the history science is controlled by interests of the ruling class, hence he expects from mass media devices “how to deconstruct that, which several generations of statesmen and thinkers have built into such beautiful harmony” [Ferro 1988: 33]. Yet the use of historical films for “society’s counter-analysis” is based on prior assumption that they will be analyzed in accordance to one’s own relations with the dominant ideology, as well as social and historical memory.

Specificity of the medium in translation process of history poses the question about Hayden White’s historiophoty principle or verification of an image as a historical source [White 1988: 1193–1199]. Historiophoty potentially decreases the aspects of analytical historiography and facilitates the significance of emotional identification in regard to the historical facts on the screen. At the same time history representations in film have nothing explicitly analytical and nothing that would be explicitly anti-historiologic towards historiophoty. Rosenstone reverses the anti-historiophoty discussion, considering that this argument has been created ignoring the extent to which any type of historiography possesses the same kind of restrictions [Rosenstone 1995: 1173–1185]. We obtain pseudo-factual representation of the causal relationships but it is not a false representation. Rosenstone says that it is possible to imagine a situation when a sufficient number of cameras are placed in a way to capture the situation with a greater sense of immediacy and detail than it is simulated in a verbal representation, also with a greater factual precision [Rosenstone 2006: 38]. Argumentation of supporters of historiography is based on the argumentation that cinematic representations are no less or more informative and factual than the verbal ones, because the scope of detail provided by them is not different. Proceeding from the view of analytical historiography that the provided scope of details ensures true representation of

micro events from which follows that true representation of macro events in film can be ensured as well. For example, when historians enumerate consequences of a large-scale historical event, it is no different activity from the one performed by film editor who shows visual signifiers of these consequences. The difference between a written and filmed account is not so much in the overall precision of details as in the different forms of concreteness granted to images – in one case they are verbal, in other case – visual. Events take place or happen; facts are constituted by descriptive categorization of events which means – via groundless statements. Thus the “adequacy” of any account about the past depends on the choice that must be made from the concepts already used to transform information about events not into general “facts” but into specific type of “facts” (political, social, cultural and psychological). The fact that the very distinction between “historical” facts on the one hand and non-historical (for example, “natural” facts) on the other hand, a distinction without which specific historical knowledge would be unimaginable, is unstable, indicates the constructivist nature of historians’ activity [Rosenstone 1995: 168]. Talking about usefulness or adequacy of cinematic account of historical events, it would be suitable to think about the ways in which an explicitly metaphorical discourse is or is not capable to transform information about the past into a specific type of facts. For instance, unlike photography, the use of framing of sequences and montage and close-ups can be used as signifier as effectively as phrases, a sentence or sequence of sentences in the written and oral discourse. And if film can signify, then it can achieve what Jarvie calls the essence of historical discourse [Munslow 2004: 10–11]. In addition, a sound film has resources, like analytical narration or specific dialogue, to supplement the visual figurativeness with different verbal contents that in the name of the need for dramatic effects does not have to sacrifice analysis. As for the notion that portrayal of filmed historical events cannot be “defended” and “commented”, there is no reason to assume that it cannot be done in principle [Rosenstone 1995].

Film medium as separate phenomenon

Film by its alienation and fragmented reality, its unique possibility to reproduce movement as image and to combine the separate fragments and movements into the totality of diegesis, includes many historical meanings in each of its expression. For the written history, as soon as it is confronted with the wide scope of these meanings, it is complicated to sift off peculiarities of the past. Yet the French philosopher Gilles Deleuze identified in film such qualities that are not difficult to attribute to activity of any practicing historian [Deleuze 1986: 2].

Depictions of the real life, fantasy, future or past on the screen engage the spectators drawing their imagination to reflection of reality that has narrative time,

space, shape and sound. The spectator replicates this experience because he incessantly re-confirms the perceived hybridized reality by simply following the screen story. When engagement works, diegetic skills of the film-makers are precise, when the engagement is lacking, it is possible that the film-maker's skills have not been realized or the spectator had not been involved with the necessary perceptive self-identification with diegesis. Similar "co-operation" exists also between writer and reader, therefore in this aspect there is little difference between reading a literary text and perception of historical narrative in film.

Written history can be "stopped" in order to validate it, register and start anew, and as history it must have verifiable references compliant to academic standards. Films can afford innumerable made-up things, starting from deep psychological descriptions to an impossible outcome of history. Feature films possess freedom and a "true story" on the screen is fiction, like the film itself because to create dramatic diegesis a great deal of made-up elements are required [Buckland 2004: 88–89]. Every object, phenomenon or mutual relations must be re-invented for them to depict the imagined world of the past. Yet the major difference is close to what Deleuze designates as "movement image". The present screen is not an image to which movement has been added in some way, and depiction of the past does not offer to the spectator the past to which the film has been added. With filmic processes creating the greatest degree of the sense of presence the audience is offered image of the past. The present of film diegesis, certainly, has a context of space and time that remains active in spectators' fantasy even if it is intellectually inhibited [Deleuze 1986: 12–16]. Films present comparatively genuine link between what is seen in the frame and the elements beyond it. It is similar to the selection of all the historical events when the most large-scale or alternatively constructed historical events remain essentially beyond frame. Plasticity of filmic image and its actuality excludes a wider historical consciousness but activates narrower segments of history. There are films that try to sustain in the spectator's consciousness the "beyond frame" concept, and even in the conventional industry films there are styles that maintain the sense of presence of the world beyond the screen. A very fine example to be mentioned is Latvian director Laila Pakalniņa's film "Shoe" (1998), which reconstructs the period of Soviet occupation in Latvia. Most of action and events in the film takes place behind the frame, thus intensifying the sense of their presence, providing a much broader presence of the historical diegesis. The concept "film beyond film" helps to create the scope of historical insights beyond what is seen in film that as a result of subsequent public adaptation becomes historical narrative.

Film historiography is also based on indivisibility of time dimension. Time in film is implied in a constructed space that possesses reality of story, i.e., history and not the reality of experiences or actual reality. In its artificial space the film engages

also into synthetic expansion and compression of time. We follow the story time that most frequently has nothing to do with the actual screening time. Every film shot creates a scope of movements that are related by the French film theorist André Bazin both to space and time [Bazin 1967: 27–35]. The most powerful impact of film is connected with this short-term dimension that involves the real time, as well as the modified historical time because the very perception of a frame is mobile. Time dimension acquires even wider impact by the use of montage, which at first sight is as if in contradiction to the feature of frame continuity. Montage by linking and separating these isolated mobile entities radically increases perspectives of space, time and movement. The shot represents the existing coherence between characters, space, phenomena and objects but their real meaning emerges only through montage, relating one shot to another. Historical narrative, irrespective of the film-makers' intentions, is expanded in spectators' consciousness. Montage aspect can activate the spectator's perception to the most complicated correlations even when he is fully focusing on what is being shown literally. The imaginary space within which the spectator experiences film's reality and which is directed by the author of the film, is created in parallel by anyone in audience – in a preeminent, internal, but at the same time in a completely dimensional way [Bazin 1967: 26–27]. Every spectator possesses the uncontrollable force of interpretation, which is mapped by individual contexts and references. The space is influenced and shaped by large scope of historical narrative of which it is not aware since it lies beyond the frame. Thus in history as a form of cognition a transition or change of consciousness can be identified – from seeing everything with one's own eyes to seeing nothing with one's own eyes. During the last four decades the perspective of academic history has been influenced by montage fragmentation, which involves study of individual processes and phenomena, showing that each process in the past may have several perspectives, contingent and free interpretations. Cinematic narrative/signifier offers diversity of forms of expression that still can create substantial forms of historical discourse.

Art of acting interprets historical events – patterns of relationships, behaviour, and psychological reactions – similarly to the way academic history interprets sources filling up narrative gaps. Historical interpretation gains if it is conscious of its non-historicity therefore a possible transition to qualitative historical area or historical reactivation can be offered, to use the term by French historian Pierre Sorlin [Sorlin 1994: 8]. For a film to be historical it cannot do without self-understandable distancing of the historical present through the use of dramatic techniques of the film. This is a position maintained also by separate academic historians who want to include the historical film narrative in the historical research as a completely new history narrative. In their view, reality that is created in film's

diegesis, cannot but be historical [Deshpande, 2004: 4457]. It doesn't matter if it takes place in the "past", "present" or future, it has immediacy of presence and it also tells a finished story.

Conclusion

Discursive differences between historical films and history science are basically created by film medium specificity that stipulates realistic reproduction of historical events and phenomena but at the same time excludes the presence of historical reflections, critique of generalizations and factual precision. The historical research constructed by film is a very recent academic phenomenon. Critique by the academic history of historical films is being revised in the contemporary research putting forward arguments about discursive and categorial mistake existing between history science and historical films. The discursive mistake is created in the view that the historical narrative formed by film has a more precise or less precise link with the history narrative produced by academic historians based in sources. Film, to a large extent, reproduces alternative discourse and alternative history narrative that exists parallel to the one created by academic history. This narrative is consumed by a much larger audience, therefore it gains much larger dissemination whose existence is not to be ignored.

Sources

- Bazin, A. *What is Cinema?* Vol. 1, London, 1967.
- Buckland, W. *Film semiotics, A Companion to Film Theory*. Oxford, 2004.
- Deleuze, G. *Cinema 1: The Movement Image*. London, 1986.
- Deshpande, A. Films as Historical Sources or Alternative History. *Economic and Political Weekly*, vol. 39, No. 40, 2004. Pp. 4455–4459.
- Ferro, M. *Cinema and History*. Detroit, 1988.
- Hughes, W. *The Evaluation of Film as Evidence. The Historian and Film*. Cambridge, 1976.
- Hughes-Warrington, M. *History Goes to the Movies*. New York, 2007.
- Jarvie, I. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. New York, 1987.
- Munslow, A. (ed.). *Experiments in Rethinking History*. New York, 2004.
- Rosenstone, R. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, 1995.
- Rosenstone, R. *History on Film. Film on History*. Harlow, 2006.

Sorlin, P. *Mass Media*. New York, 1994.

White, H. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, vol. 93, No. 5, 1988. Pp. 1193–1199.

Abstract

Representation of history is the most powerful formative factor of historical insights in society in the 20th and 21st century. Currently, there have been a number of films in production which interpret Latvian history, thus raising the profile of issues relating to the portrayal of the history of the cinema. This article conceptualises the discursive differences between historical research and historical films in order to create a basis for further studies of historical films and their adequacy for the research perspective. This article also outlines the historical features of the cinema, as well as the possibility of an alternative historical narrative: a hybridised form of a historical account created by film.

Keywords: *history, narrative, film, diegesis, representation.*

Zane Šiliņa

ŠEKSPĪRISKAIS CILVĒKS RENESANSES IDEJU KONTEKSTĀ

1487. gadā itāliešu filozofs grāfs Džovanni Piko della Mirandola (*Giovanni Pico della Mirandola*, 1463–1494) uzrakstīja savu slaveno “Runu par cilvēka cieņu un pārākumu” (“*Oratio de dignitate et excellentia hominis*”), kas nereti tiek dēvēts par renesanses manifestu un kurā Visuvarenais Radītājs Dievs (dažviet autors Viņu dēvē arī par Arhitektu) uzrunā cilvēces ciltstēvu Ādamu šādiem vārdiem:

“Es esmu novietojis tevi Visuma centrā, lai tu no turienes vislabāk varētu aplūkot visu, kas ir tev apkārt un kas notiek pasaulē. Es neesmu tevi radījis ne kā debesu būtņi, ne arī kā zemes būtņi, ne mirstīgu, ne arī nemirstīgu, lai tu kā brīvs un lepns skulptors pats veidotu sevi, kādu vien vēlies. Tu vari kļūt par izdzimteni dzīvnieku, bet tu arī vari ar savas dvēseles vēlmes palīdzību pacelties līdz dievišķajam pirmtēlam”¹ [Pico della Mirandola 2014].

Piko della Mirandola šo tekstu rakstīja humānisma kulminācijas periodā, kad ticība cilvēka spēkiem, viņa izredzētībai un spējām savu Dieva piešķirto gara brīvību īstenot saskaņā ar visaugstākajiem ētiskajiem ideāliem vēl nebija saskārusies ar grūti pārvaramiem pretargumentiem. Savukārt Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*, 1564–1616) daiļrades sākums vēsturē iezīmējams aptuveni simts gadus vēlāk, tādēļ likumsakarīgi, ka viņa darbos sastopamo Ādama pēcteču atveidojums vairs nav viennozīmīgi optimistisks.

Viena no būtiskākajām iezīmēm, kas visprecīzāk raksturo Šekspīra daiļradi, ir tās autora noturīgā interese par cilvēku kā dialektisku būtņi. No vienas puses, tas izskaidrojams ar Šekspīra izvēlēto literārās ievirzes specifiku, jo gan luga (tragēdija, komēdija, vēsturiskā hronika), gan arī sonets paredz pēc iespējas spraigāku tēžu un antitēžu sadursmi. No otras puses, priekšstatu par cilvēku kā iekšēji pretrunīgu būtņi neizbēgami veidojis laikmets – Šekspīra darbi tapuši laikā, kad optimistisko skatījumu uz cilvēku, viņa spējām un iespējām pakāpeniski nomaina renesanses norietam raksturīgais pesimisms.

Raugoties uz Šekspīra lugu spilgtākajiem varoņiem, var secināt, ka to savstarpējo attiecību shēmā itin bieži varam saskatīt zīmīgu radniecību ar Piko della

¹ Raksta autore's tulkojums.

Mirandolas izvīrīto cilvēka iespēju koncepciju. Proti, Šekspīra lugās (it īpaši traģēdijās, arī vēsturiskajās hronikās) sastopami varoņi, kas viens otram tiek klaji pretstatīti, turklāt izmantojot pretmetus, kas tuvi Piko dellas Mirandolas iezīmētajiem:

1) **cilvēks-dievs**,

2) **cilvēks-dabas izdzimums** (dzīvnieks/briesmonis vai arī kāds cits dabas brutālā, primitīvā, postošā elementa variants).

Traģēdijas “Hamlets” (“*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*”) 1. cēliena 2. ainā, mātes pārlieku sasteigto kāzu dēļ pagalam satriekts, lugas titulvaronis sašutumā salīdzina savu mirušo tēvu (veco karali Hamletu) un nule tronī uzkāpušo Klaudiju:

*Vai tam bij jānotiek! Tik divi mēneši
Pēc nāves! Nē, nē, vēl mazāk, divi nav.
Tāds karalis, pret šo kā saules dievs pret
satīru!*

(I, 2)¹ [Šekspīrs 1964: 251]

*But two months dead: nay, not so much,
not two:*

*So excellent a king; that was, to this,
Hyperion to a satyr (...).*

(I, 2) [Shakespeare 1984: 791]

Hamleta tekstā vērojama krasi polarizēta attieksme. Vecais karalis Hamlets pielīdzināts Apollonam, tātad – visgaišākajam no Olimpa dieviem², turpretim Klaudija ļoti lakoniskajā portretējumā neapšaubāmi uzsvērta satīra dzīvnieciskā iedaba un marginālās funkcijas. Tādējādi vecais karalis tiek idealizēts, savukārt viņa slepkava Klaudijs – degradēts. Protams, būtisks šīs polarizējošas attieksmes cēlonis meklējams ne vien abu pretstatīto personu raksturā un rīcībā, bet arī Hamleta sakāpinātajās emocijās, kuru cēlonis ir viņu satriekušī tēva nāves un mātes kāzu kombinācija, turklāt traģēdijas 3. cēliena 4. ainā, dialogā ar Ģertrūdi, Hamlets turpina vēl kaislīgāk:

*Lūk, viena ģimēne un te, lūk, otra,
Tie divu nevienādu brāļu tēli.
Cik pievilcīgi ir šīs sejas vaibsti,
Šīs Apollona cirtas, Zeva piere
Un Marsa skatiens – rāt un pavēlēt;*

*Look here, upon this picture, and on this,
The counterfeit presentment of two
brothers.
See, what a grace was seated on this brow;
Hyperion's curls; the front of Jove himself;
An eye like Mars, to threaten and
command;*

¹ Kārļa Egles tulkojums. Šeit un turpmāk mani izcēlumi. – Z. Š.

² Oriģināltekstā Šekspīrs lietojis Apollona pievārdu “Hiperions”, ko latviešu tulkojuma autors Kārlis Egle (1887–1974) nav saglabājis, iespējams, rūpējoties par lasītāja uztveres iespējām. Lai precīzāk atainotu Šekspīra domas specifiku, gan šeit, gan arī turpmāk viņa lugu teksti tiks citēti gan latviešu tulkojumā (ja tāds pieejams), gan oriģinālvalodā.

*Un augums tikpat stalts kā Merkuram,
Kad dievu herolds mirdzošs nolaižas
Uz kalngala, kas skūpstā debesis.
Šķiet, katrs dievs šais vaibstos, visā stāvā
Ir spiedis zīmogu, kā atgādinot,
Kāds īstais cilvēks ir! Viņš bija
Reiz jūsu vīrs. Bet, lūk, kur pēctecis;
Vai otrais nav kā sapelējis grauds,
Kas maitā veselos? Vai jums ir acis?*
(III, 4) [Šekspīrs 1964: 328–329]

*A station like the herald Mercury
New-lighted on a heaven-kissing hill;
A combination and a form indeed,
Where every god did seem to set his seal,
To give the world assurance of a man:
This was your husband. Look you now,
what follows:
Here is your husband; like a mildew'd ear,
Blasting his wholesome brother. Have you
eyes?*

(III, 4) [Shakespeare 1984: 808]

Arī šajā fragmentā vecais Hamlets savdabīgi reprezentē ideālo cilvēku, savukārt Klaudijs pielīdzināts sapelējušai vārpai (oriģināltekstā minēta vārpa, nevis grauds, kā K. Egles tulkojumā), kas šoreiz, protams, nav saistīts tieši ar dzīvniecisko, taču visai specifiski reprezentē postu nesošo, degradētās dabas spēku, jo, lai gan sapelējušajā vārpā esošie graudi diezin vai varētu uzdīgt, to spēja vairot ļaunumu, šķiet, tiek īpaši izcelta.

Cilvēciskās būtnes pakļaušanās dzīvnieciskuma vilinājumam Šekspīra lugās visai bieži tiek atveidota, izmantojot tiešas atsauces uz dzīvnieku tēliem. Tādējādi daba tiek traktēta kā cilvēciskā pretstats, proti, tumšo instinktu vide, un tā reprezentē gan pakļaušanos miesas kārībām (kā, piemēram, ar ragiem rotātais Falstafs “Jautro vindzoriešu” (*The Merry Wives of Windsor*) 5. cēlienā), gan necilvēcīgu cietsirdību vai cita veida cilvēka kā saprātīgas būtnes degradēšanos (kā traģēdijās “Karalis Līrs” (*King Lear*), “Makbets” (*The Tragedy of Macbeth*), “Otello” (*The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*)). Vairākos piemēros vērojams, ka visai sāpīnātā skepse attiecināma nevis uz atsevišķu indivīdu – konkrētu lugas varoni, bet gan uz cilvēku sugu kopumā. Traģēdijā “Atēnu Timons” (*Timon of Athens*) vērojami trīs savās izpausmēs radniecīgi, taču pēc būtības ļoti atšķirīgi skepses un pat cilvēknīšanas gadījumi. Karavadonis Alkibiads ir katastrofāli vilies Atēnu senātā, citiem vārdiem sakot, sabiedrībā, tādēļ viņa naids vērsas pret visiem Atēnu pilsoņiem. Nabadzīgais ciniķis Apemants ienīdis cilvēkus vienmēr un allaž saskatījis viņos tikai slikto, tāpēc viņa uztverē cilvēki nav nekas vairāk kā dzīvnieku suga:

*Apemants: “Cilvēku dzimums cēlies no
pērtiķu sugas.”* (I, 1)

*“The strain of man's bred out
Into baboon and monkey.”*
(I, 1) [Shakespeare 1984: 723]

¹ Luga nav tulkota latviešu valodā.

Savukārt traģēdijas galvenais varonis atēnietis Timons reiz no sirds mīlējis cilvēkus, bijis bagāts un laimīgs, taču pēc traģiskās vilšanās viņa naidis vēršas ne tikai pret liekulīgajiem draugiem, bet gan pret itin visiem cilvēkiem, turklāt šis naidis sevī ietver arī dziļu pašnīcinājumu. Traģēdijas 4. cēliena 3. ainā Alkibiads, mežā sastapis Timonu, jautā: “Kas tu esi?” Uz ko Timons atbild: “Zvērs, tāpat kā tu.”¹ (IV, 3)

Alcibiades: What art thou there? speak.

Timon: A beast, as thou art.” (IV, 3) [Shakespeare 1984: 735]

Šajā traģēdijā gan varoņu izteikumi, gan metaforas un salīdzinājumi akcentē ideju par dzīvnieciskā, zvēriskā sākuma dominanti cilvēkā. Vairākkārt teikts, ka cilvēki aprij cits citu. Liekuļi ne tikai apēduši Timona īpašumus, bet arī aprijuši viņu pašu (proti, aprijuši, iznīcinājuši cilvēcību cilvēkā). Rezultātā Timons dodas uz mežu, kur plēsīgs zvērs ir labsirdīgāks nekā cilvēks.

Itāliešu humānisti cilvēka īpašo būtību saskata viņa spējā pacelties pāri dabiskajam stāvoklim un nokļūt kultūras stāvoklī. Proti, stāvoklī, kas saistīts ar cilvēka spēju un vēlmi veidot ne tikai pasauli, kurā viņš dzīvo, bet arī pašam sevi. Bokačo savā mūža nogales darbā “Dievu ģenealogija” (*Genealogia deorum gentilium*, 1373) raksta par Prometeju, kuru traktē kā kultūras nesēju un audzinātāju, kas cilvēku radījis ne tikai fiziski – no zemes. Bokačo Prometejs veicinājis cilvēka pāreju no dabiskā stāvokļa kultūras stāvoklī, tādējādi it kā nošķirot cilvēku no citām dzīvajām būtnēm, kas tikai pasīvi apdzīvo telpu, ko tām atvēlējusi daba, un tādā veidā radot ne tikai tā miesu, bet arī garu [Лосев 1976: 251–254].

Arī Šekspīrs savu lugu varoņiem liek akcentēt cilvēka īpašo statusu, turklāt cilvēka pacelšanās pāri dabiskajam stāvoklim Šekspīra interpretācijā saistīta arī ar atbilstoši augošām vajadzībām. Dzīvei dabiskajā stāvoklī pietiek ar pašu elementārāko – tīri ķermenisko vajadzību apmierināšanu, dzīve kultūras stāvoklī prasa ko vairāk, jo Dieva radītajam mākslas darbam – cilvēkam nepieciešams arī atbilstošs ietvars. Karalis Līrs savai meitai Reganai, kura liedz tēvam paturēt viņa dienestā esošos bruņiniekus, apšaubot šādu vajadzību, saka sekojošo:

*Ko mini vajadzību; ubags pat,
Kas badu cieš, – ir tas zina pārpilnību.
Dod cilvēkam tik to, kas vajadzīgs,
Viņš lopam līdzīgs kļūs. – Tu esi kundze, –*

*O, reason not the need: our basest beggars
Are in the poorest thing superfluous:
Allow not nature more than nature needs,
Man's life's as cheap as beast's: thou art a
lady;*

¹ Tulkojums mans. – Z. Š.

*Ja drēbes valkā tik aiz vajadzības,
Priekš kam šis greznais tērps? Viņš nesilda,
Nav vajadzīgs.*

(II, 4) [Šekspīrs 1964: 613–614]

*If only to go warm were gorgeous,
Why, nature needs not what thou gorgeous
wear'st,*

Which scarcely keeps thee warm.

(II, 4) [Shakespeare 1984: 835]

Tomēr, no otras puses, cilvēka iespējamā atgriešanās sākotnējā dabiskajā stāvoklī Šekspīram vienlaikus var nozīmēt arī bēgšanu no sabiedrības samaitātības, atbrīvošanos no tai raksturīgās ārišķības un atgriešanos pie zaudētās nesamākslotības. Tiesa gan, Šekspīra traģēdijās atgriešanās pie dabas mēdz būt saistīta ar skarbām atklāsmēm, proti, priekšstats par cilvēku kā īpašu būtni, kas kaut kādā veidā būtu pārāks par citiem radījumiem, tiek atzīts par nožēlojamiem maldiem.

Līrs tīreļa skatā, uz puskaילו Edgaru rādīdams, saka:

*Vai cilvēks nav kas vairāk nekā tas tur?
– Aplūkojiet viņu labi; tu neesi parādā
tārpiņam zīdu, lopiem ādas, aintai vilnas,
bizamkaķim bizama. (..) Tu esi būtne pati
par sevi; dabiskais, nesamākslotais cilvēks
nav vairāk nekā tāds nabags, kails
divspīļu dzīvnieks, kāds tu esi.*

(III, 3) [Šekspīrs 1964: 627]

*Is man no more than this? Consider him
well. Thou owest the worm no silk, the
beast no hide, the sheep no wool, the cat
no perfume. (..) Thou art the thing itself:
unaccommodated man is no more but such
a poor bare, forked animal as thou art.*

(III, 3) [Shakespeare 1984: 838]

Tomēr nedrīkst aizmirst arī to, ka, pretstatot dabas vidi (visbiežāk – mežu), sabiedrībai, Šekspīrs, dabu traktē ne tikai kā savu sugu nīstoša cilvēka patvērumu, bet dažkārt arī kā harmonizējošu spēku, kas spēj sakārtot cilvēku savstarpējās attiecības un nodrošināt teju vai visu sarežģītumu laimīgu atrisinājumu. Tomēr šādas funkcijas Šekspīrs dabai atvēlējis galvenokārt komēdijās (“Sapnis vasaras naktī” (“*A Midsummer Night's Dream*”), “Kā jums tīk” (“*As You Like It*”), arī “Jautrās vindzorietes”, savā ziņā šeit minama arī “Vētra” (“*The Tempest*”). Traģēdijās dabas spēki nostata cilvēku aci pret aci ar sevi pašu. Saskarsme ar dabu, atgriešanās dabiskajā stāvoklī Šekspīra traģiskajam varonim (un visspilgtākais piemērs te, protams, ir Līrs) ļauj atbrīvoties no sabiedrībā kultivētās klišeiskās domāšanas un liek saskarties ar esamības būtību tās visnesaudzīgākajās izpausmēs.

Atgriežoties pie Piko della Mirandolas slavinājuma cilvēkam, vēlreiz jāatgādina, ka itāliešu humānistu sajūsmīna tieši cilvēka teju vai neierobežotās attīstības iespējas, turpretim viņa iespējamā degradēšanās līdz pat dzīvnieciskajam līmenim drīzāk izmantota kā kontrastējošs fons viņa cildināmo īpašību izcelšanai. Šekspīrs

savam dāņu princim Hamletam 2. cēliena monologā licis lietot gandrīz vai to pašu retoriku, ko sastapām Piko della Mirandolas tekstā. Proti:

*Kāds meistardarbs ir cilvēks! Cik dižens prātā! Cik bezgalīgs spējās! Cik izteiksmīgs un brīnišķīgs veidā un kustībās! Cik savos darbos līdzīgs eņģelim! Cik saprātā līdzīgs dievībai! Pasaules daiļums! **Visas dzīvās dvasas paraugs!** Un tomēr – ko līdz man šī pīšļu kvintesence?*

(II, 2) [Šekspīrs 1964: 291]

*What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! **the paragon of animals!** And yet, to me, what is this quintessence of dust?*

(II, 2) [Shakespeare 1984: 799]

Tātad atkal: cilvēks – dievs (citētajā tekstā – cilvēks līdzīgs eņģelim) un cilvēks – satīrs (pīšļu kvintesence). Un, lai gan Šekspīrs savās lugās dažkārt rāda varoņus, kurus mēs jau redzam kā briesmoņus, resp., kur cilvēks – dabas izdzimums ir jau it kā *a priori* izveidojies (Ričards III, Jago u. c.), visvairāk viņu interesē tieši cilvēka iekšējā dialektika, proti, cilvēks, kurš ir gan meistardarbs, gan Hamleta pieminētā pīšļu kvintesence vienlaikus, turklāt šo savu divatnību spēj arī apzināties.

Renesanses cilvēka vērtības mērs ir viņa uzdrīkstēšanās, un par to “Dievišķajā komēdijā” (*La divina commedia*, 1304–1321) rakstīja jau Dante (*Dante Alighieri*, 1265–1321). Viens no “Dievišķās komēdijas” nozīmīgākajiem tēliem ir Uliss, kurš Elles 8. lokā deg milzu liesmā kā viltus padomdevējs, taču izpelnās absolūtu Dantes cieņu un apbrīnu tieši savas uzdrīkstēšanās dēļ. Ulisa pēdējais ceļojums Dantes traktējumā ir visapbrīnojamākais cilvēciskā gara spēka piemērs tādēļ, ka Uliss, neremdināmas zinātkāres dzīts, uzdrīkstējies pārkāpt cilvēkam atvēlētās izziņas robežas un kuģot tālāk par tā dēvētajiem Hērakla stabiem, tādējādi izpelnīdamies sodu – viņa kuģi sadragā vētra. Ulisa vārdos, ar kuriem viņš mudinājis savus biedrus doties tālāk, vērojamas savdabīgas norādes uz cilvēka izredzētību un īpašo statusu citu dzīvo būtņu vidū:

*Tad saviem biedriem tālāk doties liku,
tiem teikdams: – Brāļi, jūs, kas cauri briesmām
šurp devāties ar tādu labpatīku,
jēl nelaujiet vēl plakt tām sīkām liesmām,
kas plīv jums krūtīs, griezieties pret sauli
un tukšās āres piepildiet ar dziesmām!*

Jel neesiet kā lopi vai kā prauli!

Ir jūsos cilvēciska sēkla sēta,

tā dīgs ar tad, kad trūdēs jūsu kauli. (Elle XXVI, 109–117) [Dante 1994: 126]

Uzdriktēšanās Dantes skatījumā ir divējādi vērtējama, jo, no vienas puses, tā ir cilvēciskā grēcīguma izpausme, bet, no otras puses, kā jau iepriekš teikts, cilvēka vērtības mērs. Par to liecina Paradīzē satiktā pirmā cilvēka Ādama vēstījums, saskaņā ar kuru Ādams izraidīts no Paradīzes tādēļ, ka pārkāpis cilvēkam atvēlētās izziņas robežas, taču pēc nāves atkal uzņemts Paradīzē (Paradīze XXVI, 115–117) [Dante 1994: 444]. Uzdriktēšanās, tieksme pārkāpt nospraustās iespēju robežas meklējama jau pašā cilvēka dabā un tādēļ ir pelnījusi Dieva žēlastību. Jāatgādina, ka arī Uliss Ellē cieš sodu nevis uzdriktēšanās dēļ, bet gan kā viltus padomdevējs.

Arī Šekspīra izcilais laikabiedrs Kristofers Mārlovs (*Christopher Marlowe*, 1564–1593) savās spilgtākajās traģēdijās “Tamerlans Lielais” (*Tamburlaine the Great*, 1587) [Marlowe 2000: 8–151] un “Doktora Fausta traģiskās dzīves un nāves stāsts” (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1589 vai 1592) [Marlowe 2000: 160–269] sajūsminās par varoņiem, kuri sasnieguši visaugstāko uzdriktēšanās pakāpi. Tamerlans Lielais uzdriktas izjaukt viduslaicīgās pasaules strikto hierarhiju, no vienkārša skitu gana pārtopot puspasaules valdniekā un tādējādi sasniedzot visaugstāko stāvokli, kāds vien mirstīgajam šajā laicīgajā pasaulē iespējams. Doktors Fausts savukārt uzdrošinās zinātkāri vērtēt augstāk nekā savas dvēseles glābiņu un savdabīgi atkārtu Lucifera likteni, mēģinādams konkurēt ar dievišķo. Lai cik drausmīgi savā rīcībā arī nebūtu Mārlova varoņi, viņš par tiem sajūsminās, jo to izvirzītos mērķus vērtē augstāk nekā līdzekļus to sasniegšanai. Zīmīgi, ka abās pieminētajās traģēdijās Mārlovs kā caurviju motīvu izmanto saules (resp., spožā, bet nesasniedzamā mērķa) tēlu, savu varoņu centienus pielīdzinot gan Saules dieva dēlam Faetonam (Tamerlans), gan Ikaram (Fausts).

Atšķirībā no Mārlova Šekspīrs strikti iezīmē arī cilvēka uzdriktēšanās galējo robežu. Makbets, atteikdamies nogalināt Dankanu, lēdijai Makbetai saka:

*Es visu uzdriktos, kas vīram klājas;
Kas vairāk drīkst, nav cilvēks vairs,
bet zvērs.*

Makbeta kundze:

*Kāds zvērs tu biji tad, kad uzticēji
Man savu nodomu?³*

(I, 7) [Šekspīrs 1965: 30]

I dare do all that may become a man;

Who dares do more is none.

Lady Macbeth:

*“What **beast** wa’st, then,*

That made you break this enterprise to me?

(I, 7) [Shakespeare 1984: 770]

Tādējādi Šekspīra traktējumā uzdriktēšanās, no vienas puses, ir cilvēciskās cieņas un pārākuma pierādījums, taču vienlaikus ir arī kāds visaugstākās uzdriktēšanās sliekšnis, kuru pārkāpjot, cilvēcība tiek atkal zaudēta.

³ Friča Adamoviča tulkojums.

Noslēdzot šo konspektīvo šekspīriskā cilvēka pretrunīgās iedabas ieskicējumu, jāpiebilst, ka, neraugoties uz Šekspīra lugu varoņiem raksturīgo cilvēka mirstīguma apziņu, savos sonetos Šekspīrs sniedzis arī atbildi uz renesanses laikā nereti uzdoto jautājumu – vai cilvēkam ir iespējams sasniegt nemirstību, jo galu galā tikai tā viņu šķir no īstenas tuvināšanās dievišķajam. Pirmā no Šekspīra sniegtajām atbildēm – bioloģisku savas dzīves turpinājumu un tādējādi tuvošanos nemirstībai cilvēks gūst savos bērnos. Otra atbilde – cilvēks (gan kā mākslas darba prototips, gan droši vien arī kā autors) top nemirstīgs mākslas darbā.

Izmantotie avoti

- Dante Aligjēri. *Dievišķā komēdija*. Atdzejojis Valdis Bisenieks. Rīga: Vaidelote, 1994.
- Hale, J. *The Civilization of Europe in the Renaissance*. London, New York, Toronto and Sydney: Harper Perennial, 2005.
- Marlowe, Ch. *The Plays*. General editor T. Griffith. Wordsworth Classics of World Literature, 2000.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *Oration on the Dignity of Man*. 17.12.2014. Available: https://ebooks.adelaide.edu.au/p/pico_della_mirandola/giovanni/dignity/ [viewed 22.06.2015.]
- Šekspīrs, V. *Kopotī raksti*. IV sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
- Šekspīrs, V. *Kopotī raksti*. V sēj. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1965.
- The Complete Plays of William Shakespeare*. With an Introduction by Sir E. Barker. New York: Chatham River Press, 1984.
- Лосев, А. *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1976.

SHAKESPEARIAN MAN IN THE CONTEXT OF RENAISSANCE IDEAS

Abstract

William Shakespeare's writing is characterised by lasting interest in man as a dialectic being. On the one hand, it can be explained by the specific features of the genre chosen by Shakespeare, for both the play (a tragedy, a comedy, a historical chronicle) and the sonnet call for a more intense clash of thesis and antithesis. On the other hand, it is the age that has shaped the notion of man as a being with inner contradictions: Shakespeare wrote his works at a time when an optimistic view of man

was gradually replaced by pessimism that is characteristic of the decline of Renaissance. The paper is devoted to the analysis of interpretation of the image of man that is typical of Shakespeare's writing. Special attention is paid to the pair of opposites of "man-God" and "man-degenerate of nature", emphasising daring as a common measurement of the value of man in Renaissance. The interpretation of the image of man that is specific to Shakespeare's writing is viewed in the context of ideas of Renaissance authors: Pico della Mirandola, Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio and Christopher Marlowe.

Keywords: *Shakespeare, Marlowe, Pico della Mirandola, Dante Alighieri, man, God, animal, nature, Renaissance, daring.*

Zane Grigoroviča

**CILVĒKA VIZUALIZĀCIJA 19. GADSIMTA 80.–90. GADU
PERIODISKAJOS IZDEVUMOS “PAGALMS”, “ROTA”, “AUSTRUMS”,
“MĀJAS VIESA MĒNEŠRAKSTS”**

Kaut arī visa 20. gadsimta ietvaros vērojama nopietna dažādu zinātņu nozaru pārstāvju interese par 19. gadsimtu, tomēr aizvien fiksējamas jomas, kurās trūkst pētījumu. Mākslas zinātnes kontekstā periodikas pētniecība palikusi perifērijā. 2014. gadā iznāca Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta fundamentālais pētījums “Latvijas mākslas vēsture IV. Neoromantiskā modernisma periods: 1890–1915” [Kļaviņš, Ābele, Grosa, Villerušs 2014], kurā detalizēti raksturota gan grafikas attīstība, gan grāmatniecības specifika, taču periodisko izdevumu vizuālajam noformējumam īpaša uzmanība nav veltīta. Arī pēdējos gados apjomīgākais pētījums par avīzniecības vēsturi “Latviešu avīzniecība: Laikraksti savā laikmetā un sabiedrībā” [Zelče 2009] aptver tikai laika posmu no 1822. līdz 1865. gadam. Vēsturisks apskats par preses attīstību visa 19. gs. ietvaros veltīts apceru krājumā “Latvija 19. gadsimtā” [Apals, Bērziņš u. c. 2000]. Alekseja Apīņa [Apīnis 1977] pētījumi galvenokārt veltīti grāmatu grafikas attīstības specifikas raksturojumam, taču to uzdevums nav mākslinieciski estētiska analīze. Grafikas tehniku, kompozīcijas jautājumus analizē Valdis Villerušs [Villerušs 2008, 2009]. Vēsturiski pētījumi parasti sniedz pārskatus par laikmetu, bet nevērtē mākslas procesu attīstību, savukārt mākslas vēstures pētījumi periodikā publicēto vizuālo materiālu piemin tikai pastarpināti, citu tēmu ietvaros. Kopumā periodisko izdevumu vizuālā noformējuma, kā arī ar to saistīto aspektu pētniecībai veltītā profesionālā zinātniskā literatūra ir visai ierobežota.

Analizējot 19. gs. otrās puses periodiskos izdevumus, konstatējama katras desmitgades vizuālā materiāla savdabība. Izmaiņas iespējams vērot ne tikai attēlu stilistikajās izpausmēs, bet plašākā nozīmē – to vizuālajā naratīvā. Attēli, kas publicēti 19. gs. 80. un 90. gadu periodiskajos izdevumos, kad veidojas un tiek apzināta latviskā identitāte, parāda šā procesa secīgumu. Pētījuma problēma koncentrējas hipotēzē, ka 19. gs. otrajā pusē publiskajos medijos (periodikā) cilvēka vizualizācijas principos secīgi atklājams, kā ārzemju un amatnieciskos iespaidgrafikas pārpub-

licējumus pakāpeniski aizstāj darbi, kas veidoti ar apzinātu mērķi ilustrēt tekstu, vizualizējot jaunos, ar nacionālo identitāti saistītos aspektus. Periodikā publicētie vizuālie tēli top par neatņemamiem latviskās apziņas veicinātājiem, kļūstot par latviešu kultūras zīmēm vēlākos posmos. Latviešu mediji vienlaikus veidojas par identitātes meklēšanas un šā procesa atspoguļojuma lauku. Periodiskajos izdevumos publicētos attēlus var uzskatīt par savdabīgu nācijas sociālās un mākslinieciskās pieredzes formu. 19. gs. otrās puses periodikā vērojamos cilvēka atveidojuma paņēmienos iespējams ieraudzīt, kā, attīstoties nacionālajai identitātei, veidojas arī latvieša vizuālā identitāte.¹

Cilvēka vizualizācijas paņēmieni, to atveidojums medijos attiecas ne tikai uz cilvēka ārējā, fiziskā un portretiskā atveidojumu, bet nereti atklāj arī priekšstatus par konkrēto laikmetu. Šā iemesla dēļ ir svarīgi raksta kontekstā pētīt un analizēt cilvēka vizuālā atveidojuma risinājumus, cenšoties izprast to nozīmi un vēstījumu, tā paušanas vizuālās stratēģijas, jo “attēls ne tikai atveido pasauli (abstraktā vai konkrētā veidā), bet kopā ar tekstu vai bez tā veido atpazīstamu tekstu/vēstījumu” [Jewitt 2004: 140].

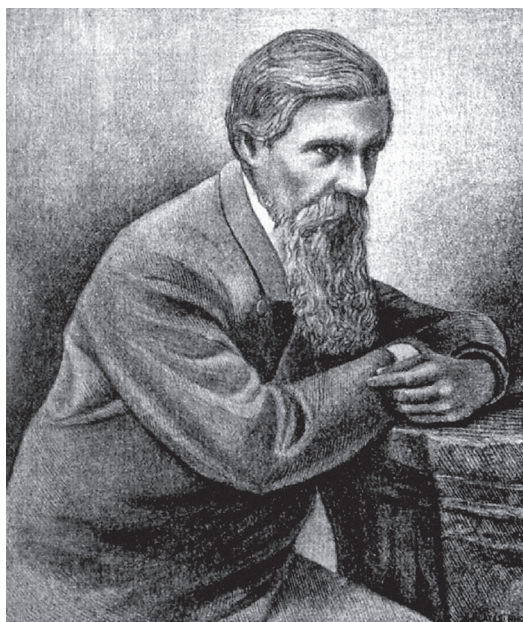
Periodisko izdevumu vizuālais dizains (arī cilvēka atveidojums) pilda divas galvenās funkcijas: mākslinieks ne tikai atklāj savus priekšstatus par cilvēku, tā atveidojumā izmantojot noteiktus mākslinieciskus, stilistiskus paņēmienus un ietekmes, bet arī iesaista skatītāju dialogā. Neatkarīgi no tā, vai mēs iesaistāmies sarunā, veidojam reklāmu vai spēlējam mūziku, mēs vienlaikus komunicējam, darām kaut ko ar citiem, līdz ar to parādās sociālā aspekta nozīme [Kress 2006: 13]. Ar vizuālās mākslu palīdzību Baltija (latvieši, krievi, vācieši) 19. gs. izveido savu paštēlu kopumu, un tieši vizuālajā mākslā iespējams uzskatāmi ieraudzīt dažādo nāciju kultūras identitātes apveidus. Tādējādi stratēģijas un līdzekļus, kas tika izmantoti nacionālās identitātes ataiņošanai, nosaka vietējās vajadzības, kultūras tradīcijas un dominējošās sociālās struktūras [Mansbahs 2002: 303].

Analizējot cilvēka eprezentāciju, jāprecizē, ka rakstā interpretētas ilustrācijas (grafikas, zīmējumi, fotogrāfijas) četros žurnālos: “Pagalms” (1881–1882), “Rota” (1884–1887), “Austrums” (1885–1906) un “Mājas Viesa Mēnešraksts” (1895–1905). Periodisko izdevumu atlase veidota, respektējot divus kritērijus, proti, izdevumam jābūt drukātam latviešu valodā, kā arī tam jābūt ilustratīvam izdevumam, kura izdevēju nolūks ir piedāvāt žurnālu kā vizuālu izdevumu (tādējādi netiek iekļautas avīzes).

¹ Raksta kontekstā ar jēdzienu *vizuālā identitāte* saprotu vizuālu elementu kopumu, kas palīdz veidot piederību vienotam veselumam, tajā pašā laikā ļaujot izcelties, atšķirties no citu tautu veidotās identitātes. *Vizuālā identitāte* ir visi redzami elementi, kas sniedz (translē) tēla simbolisko nozīmi, ko nevar panākt tikai ar verbālās komunikācijas līdzekļiem. (Autores definējums – Z. G.).

Žurnālos publicēto attēlu kopa grūti pakļaujama konsekventai analīzei. Tie parādās secīgi, bet neregulāri. Iespiesto attēlu izvēli un kvalitāti nosaka izdevuma redaktors, periodiskā izdevuma finansiālais stāvoklis. Izdevējiem bija lētāk un ērtāk iepirkt jau gatavus zīmējumus no Eiropas tipogrāfijām. Nereti ārzemēs iepirktās klišējas tika izmantotas atkārtoti, publicēti arī mazāk talantīgu mākslinieku darbi utt. Ilustrāciju reproducēšanā lielākoties lietotas lētas un ātri pavairojamas tehnikas – kokgrebums, litogrāfija, cinkogrāfija, atsevišķos gadījumos izmantota arī hromolitogrāfija.

Daudzveidīgais attēlu klāsts aktualizē arī jautājumu par māksliniecisko kvalitāti. Šim aspektam mākslas zinātnieki līdz šim veltījuši tikai pastarpinātu uzmanību. Nereti vienā izdevumā ievietoti darbi, kuros redzams augsts mākslinieciskā izpildījuma līmenis (liecina par tiešu sekošanu paraugiem, kas atrasti vācu vai krievu mākslas skolas tradīcijās), izmantojot novatoro fotogrāfijas palīdzību, piemēram, “Kārļa Hūna portrets” [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 7 1896: 545¹] (1. att.), kuru pēc fotogrāfijas gravējis M. E. Jakobsons, un amatnieciski darinājumi – M. Buša kokgrebums apcerējumam “Mūsu zvejnieki” pēc A. Legzdiņa zīmējuma [Rota, Nr. 31 1885: 367], kurā jaušama spēcīga naivitāte, kas nolasāma figūru disproporcijās.



1. att. Kārļa Hūna portrets.

¹ Turpmāk tekstā iekavās pieminēti atsevišķi raksturīgi piemēri, līdzīgi paraugi fiksējami visos aplūkojamajos izdevumos.

Attēli pēc to izcelsmes un mērķa klasificējami piecās grupās:

- Pārpublicētie attēli no ārzemju (īpaši vācu un krievu) preses, kas bieži vien var būt radīti pat dažus desmitus gadu iepriekš un tiek izmantoti teksta ilustrēšanai, piemēram, J. V. Gētes “Fausta” teksts papildināts ar vinjeti, kas veidota vācu vēlinā romantisma manierē ar puti tēlu centrā, un H. Makarta (*Hans Makart*) u. c. meistarū gravīru pārpublicējumiem [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 7 1897: 486., 490].
- Lokālā vidē radītie grafiskie darbi, pragmatiska amatnieciska iespaidgrafika, kas lielākoties ir reproducējoša, piemēram, M. E. Jakobsona ilustrācija stāstam “Skundreķu klibiķi” atklāj klišejski interpretētu saimes istabu ar saimnieku pie galda lasām Bībeli [Rota, Nr. 26 1886: 260]. Jāakcentē, ka izmantotajos paraugos dominē vācu, nevis krievu mākslinieku darbi.
- Rietumeiropas vizuālās mākslas darbu reprodukcijas no antīkās senatnes līdz 19. gs., piemēram, “Dzejas kalns no Rafaela” [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 10 1897: 753] vai “Gēte Veimārā no Kaulbaha” [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 9 1899: 644]. Ar tādu pašu regularitāti reproducēti 18. un 19. gs. vietējo mākslinieku darbi, piemēram, “No Baznīcas. No J. Rozentāla” [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 11 1897: 50] un “Vāciešu ienākšana Baltijā. No Roze” [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 8 1897: 619]. Nereti šiem attēliem ar tekstu nav tieša sakara, piemēram, rakstā “Temperaments un audzināšana” ievietota pārpublicēta gravīra “Lauvas brūte” [Rota, Nr. 12 1884: 137].
- Grafikas darbi, kas veidoti ar konkrētu mērķi – ilustrēt tekstu, vienlaikus atklājot jaunus, ar nacionālo identitāti saistītus aspektus, piemēram, “Marijas Medinskas portrets” [Austrums, Nr. 6 1890: 21], “Krišjāņa Kalniņa portrets” [Rota, Nr. 1 1886: 1] u. c.
- Fotogrāfija, kuras izmantojumā var fiksēt ne tikai pašas tehnikas attīstību, bet arī fiksēto objektu izvēles dinamiku. 19. gs. 80. gados fotogrāfija bieži tiek izmantota kā līdzeklis reālistiskā portreta veidošanā, piemēram, “Kaspars Biezbārdis”, “Rotai” pēc fotogrāfijas gravēts Varšavā [Rota, Nr. 4 1885: 37]. 90. gados fotogrāfija tiecas ieņemt notikuma fiksētājas lomu, piemēram, “Rīgas Latviešu biedrības biedri” [Austrums, Nr. 5 1896: 329], kā arī reproducējot konkrētas vēsturiskas personas fotoportretu – “Viņa majestāte ķeizars Nikolajs II” [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 9 1896: 40] u. c.

Cilvēka atveidojuma **principi analizējami, respektējot divus aspektus:** laikmeta garu, t. i., nacionālās identitātes veidošanās aspektu un laikmeta mākslinieciskās tendences.

1. Laikmeta gars

19. gs. otrajā pusē Latvijas teritorijā noris intensīvs ekonomisko un sociālo pārmaiņu process. Būtiska vēsturiskā fona sastāvdaļa ir urbanizācija un industrializācija. 19. gs. ietvaros var izsekot straujai ideju attīstībai; no liberālisma idejām un dzimtbūšanas atcelšanas izaug nacionālā ideja [Apals, Butulis u. c. 2000: 406] līdz sociālpolitisko ideju pirmsākumiem 90. gados [Apals, Butulis u. c. 2000: 415].

Līdz ar dzimtbūšanas atcelšanu, Rīgas nocietinājumu nojaukšanu un pilsētu paplašināšanos, ekonomiskās dzīves attīstību un industrializāciju, kā arī laucinieku ieplūšanu pilsētās, Baltijas vide diferencējas sociāli un etniski. Rīgā un citās lielākajās pilsētās ieceļojušie latvieši izjūt nepieciešamību veidot priekšstatu par savu vienotu telpu, kopējiem ideāliem. “Sociāli politiskie apstākļi veicināja arī latviešu kļūšanu par mediju auditoriju” [Zelče 2009], tādējādi periodika būtiski ietekmē nācijas politisko, arī māksliniecisko gaumi. Attīstoties laikrakstu tirgum un lasītāju auditorijai, no ideju “medijiem” tie kļūst arī par vizuālajiem medijiem, sekmējot latviešu nācijas formēšanos.

Nepieciešamība pēc nacionālo identitāti raksturojošām zīmēm veidojas līdz ar t. s. “nacionālo atmodu” 19. gs. 60.–70. gados. Latviešu nacionālās veidošanās 19. gs. otrajā pusē notiek apstākļos, ko ietekmē daudzveidīga Eiropas kultūrā balstīta pieredze, tomēr dominē līdzās esošie vai valodu dominantes noteiktie vācu un krievu sociālpolitiskie un sociokultūras modeļi. Diezgan skaidri var redzēt divu atšķirīgu latviešu intelektuālās un politiskās elites grupējumu veidošanos un pastāvēšanu. No sākotnējā Tērbatas studentu grupas kodola 19. gs. 60. gadu gaitā izveidojās divi centri. Viens pastāv Baltijā (Vidzemes guberņa) – Tērbatā un Rīgā, otrs Krievijā – Pēterburgā un Maskavā. Abu grupējumu kopējais mērķis ir latviešu emancipācija Baltijas politiskajā un saimnieciskajā dzīvē. 19. gs. otrajā pusē vācu valoda un vietējās izglītības iestādes (pirmām kārtām Tērbatas universitāte) kalpo par Eiropas kultūras medijiem [Apals 2008]. Būtībā ap 1875. gadu (Ata Kronvalda dzīves noslēguma gads) iezīmējas tautiskās idejas kultūrnacionālisma formā [Apals, Butulis u. c. 2000: 413] noslēguma posms. Bija panākts svarīgākais – “lielas latviešu daļas pārliecība, ka pastāv tauta, kam, tāpat kā jebkurai citai tautai, ir sava vēsture, kultūra, valoda, kurā var izteikt zinātnes, filozofijas, mākslas atziņas” [Apals, Butulis u. c. 2000: 413]. 19. gs. 90. gadu latviešu inteliģence apzinājās, ka tautiskās atmodas laikmeta jaunlatviešu idejas vairs neatbilst jauniešiem sociālajiem un ekonomiskajiem apstākļiem. Tuvojoties gadsimtu mijai, Rīgu arvien drošāk var dēvēt par modernu, strauji augošu, industriālu centru ar diferencētu sociālo un nacionālo kopumu, kaut gan joprojām augstākā izglītība mākslās jāmeklē ārpus etniskās dzimtenes.

Veidojoties nacionālajai identitātei, t. sk. arī mākslā, kļūst aktuāla cilvēka vizualizācija. Latvijas teritorijā iznākošie latviešu preses izdevumi 19. gs. otrajā pusē bija kļuvuši par ikdienas parādību gan pilsētā, gan laukos. Presei gadsimta beigās

raksturīga liela tematiskā daudzveidība. Periodiskie izdevumi kļūst par instrumentu, ar kuru palīdzību tiek radīti, pavairoti un tiražēti publiski tēli, kuriem jāpalīdz veidot un nostiprināt latvisko identitāti. 19. gs. otrajā pusē latviešiem (jaunlatviešiem, vēlāk jaunstrāvniekiem) nākas lielākoties radīt jaunus, laikmeta garam atbilstošus vizuālus tēlus; vērtējot iepriekšējos modeļus, veidot savu vēsturisko atmiņu un līdz ar to arī zīmju kopumu, kas ietver “jauno” saturu. Šis process skar ne tikai saturisko/tekstuālo, bet arī vizuālo jomu.

Analizējot cilvēka vizuālos risinājumus, izpaužas mākslinieka attieksme pret tēlojamo objektu. Plašajā un daudzveidīgajā cilvēka vizualizācijas paņēmieni klāstā atklājas vairāki cilvēka atveidojumu tipi, ko nosacīti var iedalīt šādi: sabiedriski nozīmīgais oficiālais tēls vai kultūrvaronis, komiskais tēls vai triksteris un atsevišķi akcentējams eksotiskais tēls, kā arī bērna tēls.¹

Sabiedriski nozīmīgais oficiālais tēls jeb kultūrvaronis šajā grupā ir vissvariģākais. Analizējot šā tēla transformācijas, fiksējams, kā veidojas latviskā cilvēka oficiālā identitāte (*oficiālais cilvēks*² var būt gan politisks, gan kultūras darbinieks u. tml.). Vizuālais tēls tiek veidots, reproducējot tos pašus paņēmienus, kas vērojami krievu, vācu, angļu valstsvīru portretos, piemēram, “Kaspars Biezbārža portrets” [Rota, Nr. 4 1885: 37], “Krišjāņa Barona portrets” [Rota, Nr. 9 1885: 97] vai “Ģenerālinženieris F. E. Totlēbens” [Rota, Nr. 3 1884: 25] (2. att.)



2. att. Ģenerālinženieris F. E. Totlēbens.

¹ Plašāk par tēlu tipoloģiju sk: Grigoroviča, Z. Identitātes vizualizācija 19. gadsimta 2. puses Latvijas periodikā. Komparatīvistikas almanahs, Nr. 7, 2015. 237.–253. lpp.

² Autores formulētie cilvēka identitātes tipu apzīmējumi turpmāk tekstā slīprakstā.

Gan portretos, kas tapuši pēc fotogrāfijām, gan brīvi sacerētās kompozīcijās jaušama mākslinieka vēlme panākt portretisku līdzību un personas nozīmīgumu.

Lielākai daļai šo portretu (gan gravēto pēc fotogrāfijām, gan arī pašās fotogrāfijās) fiksēts akadēmiskajai tradīcijai raksturīgais trīsceturtdaļrakurss. Lineāri plastiskā forma papildināta ar izsmeloši detalizētu modeļu vizuālo dokumentāciju. Latvietis tiek pielāgots pārējai (izglītotajai, veiksmīgajai) pasaulei. Atšķirībā no Rietumeiropas paraugiem, kur skaidri fiksējams, kādu sabiedriski nozīmīgu jomu katra personība pārstāv, vietējos periodiskajos izdevumos pozicionētais *oficiālais tēls* visbiežāk ir arī nācijas kultūras attīstību reprezentējošs tēls, piemēram, Kārlis Hūns, Krišjānis Kalniņš vai Marija Medinska (3. att.)



3. att. Marija Medinska.

Apzinoties vienojošo, par svarīgu nacionālās identitātes pazīmi kļūst arī tautas kā indivīdu grupas savstarpējās līdzības apzināšanās. Šis aspekts labi pamanāms Rīgas Latviešu biedrības (RLB) biedru fotouzņēmumā. Šāda tipa attēli ļauj secināt, ka *oficiālā cilvēka* koncepcijā sintezējas aizgūta forma (poza, rakurss) un nacionāls vēstījums.

Nacionālā identitāte norāda uz sevis un savas vietas apzināšanos pasaulē, veido valsts iedzīvotāju kopības izjūtu [Zepa, Kļava 2011: 4] un ir saistīta ar nacionālās pašapziņas veidošanos [Jakoba, Paula 2011]. Periodiskajos izdevumos tiražētajos publiskajos vizuālajos tēlos izcelta latviešu kā inteliģentas nācijas daba. Presē tikai epizodiski un pašās gadsimta beigās parādās glezniecībā tik aktuālais zemnieka atveidojums, ko īpaši kultivē pulciņa *Rūķis* dalībnieki. Ne zemnieks, ne zvejnieks nepretendē uz *oficiāla tēla* statusu. Iespējams, ka šis fakts saistāms ar latvieša vēlmi



4. att. M. Buša kokgrebums pēc A. Legzdiņa zīmējuma apcerējumam “Mūsu zvejnieki”.

atbrīvoties no 18. gs. priekšstata par latvieti kā zemnieku. Zemnieka, zvejnieka vizuālais tēls tiek atveidots izteikti amatieriski, piemēram, jau iepriekšminētais M. Buša kokgrebums pēc A. Legzdiņa zīmējuma apcerējumam “Mūsu zvejnieki” (4. att.)

Nereti formālās klišejās sastindzinātajam oficiālajam tēlam harmonisku pret-svaru rada satīriskā distancē – paškritiski un ne pēc vienota parauga veidotais *komiskais tēls*, kas dažkārt pilda arī trikstera funkcijas. Formāli aplūkojamos periodiskajos izdevumos ir saskatāma stilistika, kas turpina grafiķa Augusta Dauguļa “Pēterburgas Avīzēs” un to pielikumā “Zobugals” izveidotā satīriskā tēla tradīcijas. Pilsētnieka un laucinieka tipāžos [Rota, Nr. 2 1885: 21] (5. att.) ir stilistiskas līdzības ar Brenci un Žvinguli. Žurnālā “Rota” izveidojas arī anekdošu stāstīšanas vizualizācijas tradīcija, galvenie varoņi – Resnais un Tievais [Rota, Nr. 1 1884: 11], populārs ir Ņirgas tēls [Rota, Nr. 2 1885: 23], kas izsmej galvenokārt topošās pilsoniskās aprindas. Ja *oficiālā tēla* konstrukcijās atklājas, ka latvietis tiecas sevi pielīdzināt lielo nāciju dižgariem, tad komiskajos tēlos parādās pretēja tendence. Komiskie tēli radīti, lai kultivētu kritiska, distancēta skatījuma veidošanu. Tēlu atklāsmē fiksējams pretstatījuma princips, kas, visticamāk, sakņojas minētajā A. Dauguļa tradīcijā, proti, komiskajiem, idejiski konfrontējošajiem tēliem tiek

piešķirts pretstatījums, piemēram, Ņirgas tēls radīts, imitējot “Zobugala” vizuālo veidolu, turklāt abi tēli ieņem klaji opozicionāru attieksmi gan pret vācbaltu aprindām, gan atļaujas kritizēt arī pašu latviešu uzskatus. Otrs pretstatījums atklājas fiziskā veidola salīdzinājumā – Resnais un Tievais, atklājot dažādus temperamentus. Resnajam tiek piedēvēta omulīga miermīlība, savukārt Tievais allaž atklāj kādu problēmu. Trešais pretstatījums balstīts dzīvesvietas opozīcijā – Laucinieks un Pilsētnieks ļauj labāk iepazīt trūkumus, kas raksturīgi abām dzīves telpām.

Komiskajos tēlos gan ar satīras, gan sarkasma, pat groteskas izmatojumu tiek konstruēts tēls, objektīvās realitātes vērotājs un vērtētājs, kurš, atšķirībā no *oficiālā cilvēka*, netiecas identificēties ar noskatītiem ideāliem. Turklāt paškritika ir līdzeklis, kas sekmē dzīvotspējīgas nācīgas attīstību.



5. att. Pilsētnieks un laucinieks.

Līdzās *oficiālajam* un *komiskajam tēlam* ne tikai vizuāli iedarbīgs, bet arī nozīmīgs latviešu vizuālās identitātes veidošanā ir *eksotiskā cilvēka* tēls. 80. gadu vizuālajos piemēros dominē vēlme ilustrēt teiksmaino ārpasauli, piemēram, “Fellahu sieva” [Rota, Nr. 41 1886: 413] (6. att.), “Kīrgīzu brūte un kāda virsaiša sieva” [Rota, Nr. 9 1898: 233], “Zalkšu didītājs” [Rota, Nr. 11 1887: 101] vai “Bosnieši un hercogovini” [Pagalms, Nr. 10 1882: 81].

Attēlos telpa vizualizēta nosacīti, fonā ieskicējot kādu konkrēto zemi raksturojošu arhitektonisku vai ainavisku elementu, savukārt *eksotiskais cilvēks* atainots, uzskatāmi raksturojot viņa nodarbi, etniskās īpatnības. Sākot ar 1889. gadu, parādās vēlme demonstrēt eiropieša un austrumu kultūras pārstāvja “reālo” satikšanos, piemēram, “Eiropiešu viesošanās japāniešu namā” [Austrums, Nr. 12 1889: 1479]. Iespējams, ka interese par eksotisko ir saistāma ne tikai ar cilvēkam piemītošo



6. att. Fellahu sieva.

vēlmi skatīt citādo, bet, fiksējot savādo pasaulē, vieglāk var definēt arī etnisko un nacionālo atšķirību.

Periodiskajos izdevumos nereti sastopams *bērna tēls*. Pārsvarā dominē vai nu sentimentāls atveids, piemēram, attēloti smaidoši bērni, barojot kaķēnu [Rota, Nr. 4 1884: 41], nereti bērnam tiek piedēvēta pieauguša cilvēka rīcība [Austrums, Nr. 7 1897: 381] (7. att.). Bērns bieži atklāts didaktiskās situācijās, piemēram,



7. att. A. Ludviga. Mazā vecmāmiņa.

piekerts zogot ābolus [Austrums, Nr. 5 1898: 356, 357], smēķējot [Austrums, Nr. 10 1897: 781] vai saņemot rīkstes no pieaugušā par kaķa spīdzināšanu [Austrums, Nr. 5 1899: 381].

Analizējot pieaugušā un bērna atveidojumu identitātes aspektā, vērojams, ka bērna tēls līdz 1900. gadam netiek saistīts ne ar identitātes modelēšanu, ne iekļauts vispārējā laikmetīgā kontekstā. Bērna vizualizācijai tiek izmantoti no ārzemju preses pārpublicētie grafiskie darbi, kam ar jaunu ētisku vai estētisku ideālu konstruēšanu nav nekāda sakara. Latvietim bija jāpozicionē sevi kā nobriedušu personību, lai iekļautos plašākā starptautiskā sociumā.

Analizējot šos četrus periodiskos izdevumus, konstatējams fakts, ka to saturu lielā mērā nosaka mijiedarbe; izdevējs ne tikai orientējas uz publiku, bet arī atklāj savu gaumi un iespējas. Vērojams, ka identitāte, šajā gadījumā – vizuālā identitāte, veidojas (arī – tiek veidota) uz izteiktas multikulturālas bāzes. Periodiskie izdevumi popularizē, tirāžē tēlus, kas ļoti pakāpeniski, bet ievērojami maina un nostiprina priekšstatus par latvisko identitāti gan pašu lasītāju, gan arī citu kaimiņtautu acīs. “Identitātes jēdziens ietver divus salīdzināšanas kritērijus: līdzību, kopīgu piederību un atšķirību, kas ir identificēšanas dinamiskie principi” [Jenkins 2008]. Vizuālās identitātes konstruēšanas paņēmienos fiksējamas divējādas koncepcijas: **1) atkārtot, pielīdzināt *latvisko* citzemju pieredzei un izvēlēties tēlus, kas raksturo nacionālo identitāti kā eiropiskas identitātes sastāvdaļu, pretstatā Krievijas impērijai, vai 2) atklāt un definēt *latvisko* kā atšķirīgu, īpašu zīmju kopumu.**

Aplūkojot 19. gs. pēdējo 20 gadu periodiskos izdevumus, vērojams, ka latviskā identitāte veidota, izmantojot abus modeļus. Attēls, pateicoties tirāžai un tehniku attīstībai, kļūst par pieredzes formu, ar kuras palīdzību mākslinieki ietekmē un daļēji arī veido potenciālā lasītāja – skatītāja attieksmi pret cilvēku, kā arī veicina priekšstata veidošanos, kādam latvietim jābūt.

2. Laikmeta mākslinieciskās tendences

19. gs. arī mākslas procesu attīstībā salīdzinājumā ar 18. gs. ir daudz dinamiskāks. Raksturojot mākslas procesu norisi eiropisko stilu kontekstā, Latvijā 19. gs. pirmajā pusē dominē bīdermeieriskais reālisms ar romantisku, dažkārt sentimentālu tēla interpretāciju. Šāda stilistiska koncepcija nereti atkarojas arī 19. gs. otrās puses vizuālajā mākslā. 19. gs. divās pēdējās desmitgadēs vērojama strauja stilu maiņa – no historisma, historizējoša akadēmisma līdz pirmajām jūgendstila vēsmām.

Tieši 19. gs. noslēgums atklāj visraibāko, stilistiski eklektiskāko posmu. Atšķirībā no glezniecības un tēlniecības, kuru attīstība ir vektoriāla, periodiskajos izdevumos publicētie vizuālie materiāli šķiet “visraibākie”; līdzās konkrētajā laikā

radītiem darbiem patstāvīgu vietu iekarojuši iepriekšējos gadu desmitos radītie, bet gadsimta beigu periodiskajos izdevumos pārpublicētie attēli. Tādējādi periodikā vizuālajos tēlos, no vienas puses, redzama “iebalzamēta mākslas pagātne” (uzskatāmi fiksējama tradīcija, kas pārmantota no 18. gadsimta), no otras – “dzīvotspējīga mākslas nākotne” (atklājot ne tikai jaunus tehniskus risinājumus, bet paverot iespēju ieraudzīt, kā mainās mākslinieka redzējums, interpretējot cilvēka, kā arī vides, atklāsni). Tādējādi grafikā fiksējama dažādu tradīciju, ietekmju koeksistence.

Būtībā tikai 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā Latvijas māksla veidojās un attīstījās citu Eiropas nacionālo skolu kontekstā. Pēterburgas Mākslas akadēmijā un ārzemēs izglītību guvušie mākslinieki vēlējās atrast darbu Baltijā, jo lokāla sociālā, ekonomiskā un kultūras situācija kļuva labvēlīga mākslas attīstībai. Māksliniekam, nu jau arī latviešu māksliniekiem, 19. gs. beigās bija jāspēj attīstīt savu māksliniecisko specifiku, respektējot mākslas tirgus prasības, kā arī nacionālo identitāti. Līdz ar to mākslinieks vizuālos tēlos iešifrēja ne tikai savu skatījumu, bet arī kultūras pieredzi, ietekmes, kā arī veidoja dialogu ar sabiedrību.

19. gs. ģeopolitiskā situācija vairoja tieši portreta žanra popularitāti, kura uzdevums – atveidot privilēģēto un mantīgo aprindu pārstāvjus. Portreta izplatība saistāma ar relatīvo un pakāpenisko Latvijas 19. gs. sabiedrības demokratizāciju, ideoloģisko (apgaismības idejas), ekonomisko (kapitālisma uzplaukums), sociālo reformu (zemnieku brīvīšana, cunftu monopolitātes atcelšana), industrializācijas un urbanizācijas faktoru iesaisti. Rezultātā veidojās arvien plašāks portreta patērētāju slānis, un tā prasības māksliniekam bija jāapmierina arvien operatīvāk [Bruģis, Pujāte 2014: 18]. Vairumu portretu veido tieši iespiedgrafikas tehnikās veidoti attēli. Arī periodikā cilvēka atveidojumā ir pārsvarā portrets, kur dominē *oficiālā cilvēka* sistemātiska atveide. Atsaucoties uz E. Kļaviņa atziņu, ka “par apzināti nacionālas mākslas, tajā skaitā portreta, veidošanu līdz pat 19. gs. 80. gadiem vēl netika domāts. Latviešu cilmes censoņi centās iekļauties esošās sabiedriskās un mākslas dzīves formās un nosacījumos” [Bruģis, Pujāte 2014: 47], iezīmējas rakstā analizētā posma būtiskums, proti, šis ir mākslas paradigmu nomaiņas laiks, posms, kad veidojas nacionālā identitāte, kas sagatavo ceļu nacionālās mākslas tapšanai.

Tieši oficiālā cilvēka radīšanā ir saskatāmas mākslas stilu metamorfozes. 19. gs. 80. gados koeksistē akadēmiskās tradīcijas elementu, bīdermeieriskā, reālistiski psiholoģiskā portreta iezīmes. Pašsaprotami, ka latviešu izcelsmes mākslinieks rada tieši *oficiālo* un *komisko cilvēku*, jo šajos tēlos tiek iekodēta nacionālā identitāte. Savukārt *bērna*, *eksotiskais* u. tml. tēli turpina translēt Rietumeiropas 19. gs. 60.–80. gadu tradīciju.

19. gs. Latvijas vizuālajā kultūrā ienāk jauna parādība – fotogrāfiskais portrets, kura viena no pamatfunkcijām – “ar tehniskiem līdzekļiem monokulāri

dokumentēt modeļa vizuālo izskatu relatīvi īsā modeļa eksistences brīdī. Tāpat kā gleznotajā ierindas portretā, savu lomu arī fotogrāfiskajā portretā saglabāja reprezentācijas funkcija, kas tika realizēta, izmantojot svētdienīgu apģērbu, rotaslietas, goda zīmes un citus attiecīgi piemeklētus aksesuārus. Sava loma bija sākotnēji stingri svinīgai un vēlāk sarežģītāk aprēķinātai pozai” [Bruģis, Pujāte 2014: 45]. Līdztekus konvencionālajiem, iepriekšējo mākslas tradīciju nesošajiem portretiem, fotoportrets uzskatāms par savdabīgu moratoriju. Izkrāsotie, retušētie, kā arī tieši uz fotogrāfijas pārzīmētie portreti, no vienas puses, sastindzina portretējamo, no otras puses, – ļauj skatītājam pierast pie jaunas tehnikas ienākšanas vizuālajā telpā. Pirmās oficiālās ziņas par dagerotipiem presē atrodamas jau 1836. gadā [Rigasche Zeitung, Nr. 100 1836 u. c.] un 1840. gadā [Rigasche Stadtblätter, Nr. 20, 24, 28, 29, 31 1840], iedibinot tradīciju atainot moderno tehniku raksturojumu, tajā skaitā arī fotogrāfijas. Periodiskie izdevumi ātri reaģē ne tikai uz informācijas publicēšanas iespējām, bet arī daudzveidīgi izmanto jauno tehniku sniegtās iespējas. Senākā saglabājusies vizuālā liecība par tehnikas izmantojumu datēta ar 1840. gadu, kad iemūžināta *Academia Petrina* ēka [Lancmanis 1996: 66]. Presē ievietotajos attēlos pēc dagerotipijas un fotogrāfijas izgudrošanas var izsekot tehniku attīstībai – pašas fotogrāfijas un tās reproducēšanas iespējām. Jaunā tehnika būtiski ietekmē arī portreta attīstību. Sākotnēji tiek pārpublicēti gravējumi pēc fotogrāfijām, vēlāk iespiesti, arī pārgleznoti, retušēti fotoportreti.

Periodiskajos izdevumos līdz ar reproducēšanas iespējām tikai 19. gs. 80. gados jaunā tehnika redzami sāk konkurēt ar tradicionālo portretu. Pārmaiņas mākslas procesos vistiešāk skar *oficiālā cilvēka* vizualizāciju. Fotoportrets aizgūst konkrētus izteiksmes līdzekļus no tēlotājas mākslas, un tēlotāja māksla – no portreta. Lielākai daļai šo portretu (gan gravētos pēc fotogrāfijām, gan arī pašas fotogrāfijās) fiksēts akadēmiskajai tradīcijai raksturīgais trīsceturtdaļrakurss. Pēc fotogrāfijām radītos portretus raksturo zīmējuma tehniskais perfekums un anatomiska precizitāte (piemēram, “Emīla Zolā portrets” [Mājas Viesa Mēnešraksts, Nr. 2 1898: 148] vai “Ģenerāladjutanta Albedīnska portrets” [Rota, Nr. 10 1884: 97]). Šajos portretos vērojams telpas trūkums, kas sakrīt arī ar vizuālajām izpaušmēm ainavu attīstības koncepcijā. Līdz ar straujo izplatību 19. gs. 90. gados cilvēka tēls organiski iekļaujas reālajā vidē, piemēram, grupas portretā “Rīgas Latviešu biedrības biedri” fotogrāfs respektējis arī interjeru, kas veido fonu (8. att.). Savukārt fotouzņēmumā “Cimzes skolotāju semināra ēka Valkā” [Austrums, Nr. 10 1898: 264] akcentēta ēka, tomēr priekšplānā nozīmīgi ir semināra audzēkņi, kas iekopj daiļdārzu.

Aplūkotajos periodiskajos izdevumos, iespējams, var fiksēt vizuālo elementu izmantojuma izmaiņas, kas liecina, ka 19. gs. 80. gadu oficiālais portrets veidojas atbilstoši Eiropas un Krievijas mākslas tradīcijai (trīsceturtdaļrakurss, telpas



8. att. Rīgas Latviešu biedrības biedri.

neesamība), savukārt 90. gadu portretos aktualizējas interese par telpu, arī nosacīti latviskais publiskais tēls pakāpeniski tiek integrēts telpā un laikā.

Aplūkojamā posma periodikā līdzās *oficiālajam cilvēkam* (mākslas laukā kā atskaņas no 18. gs.) iezīmējas arī etnogrāfiskā zemāko slāņu indivīdu dokumentācija. Glezniecībā laucinieku un zemnieku portreti atkārtu paņēmienus, kas noskatīti galvenokārt vācbaltu un krievu akadēmiskajā tradīcijā, pildot tradicionālās pasūtījuma portreta funkcijas – indivīdu vizuālā dokumentācija un reprezentācija, bet periodiskajos izdevumos tiražētajos attēlos (pārsvarā grafikā) situācija ir atšķirīga. 80. gados fiksējams, ka zemnieka vai zvejnieka atveidojumi sastopami reti. Epizodiskos gadījumos, piemēram, M. Buša kokgrebumā pēc A. Legzdiņa zīmējuma apcerējumam “Mūsu zvejnieki”, ir redzamas disproporcionālas zvejnieku figūras uz nosacīti ieskicēta jūras fona. Atšķirībā no akadēmiskās tradīcijas, kas šāda tipa kompozīcijās akcentēja līdzsvarotību, kā arī tēloto pamatobjektu centrējumu, telpu organizējot atkarībā no centrālās perspektīvas likumiem, šajās kompozīcijās redzama izteikti amatieriska pieeja, kas vedina domāt, ka vēl nav izveidojusies zemākās kārtas pārstāvja atveidojuma tradīcija, kas būtu pašu latviešu mākslinieku radīta. Iespējams, šāda, šķietami nevērīga zīmējuma, kā arī nedaudz naiva un traģiska atveidojuma iemesls ir kautrēšanās no pagātnes, jo *oficiālais cilvēks* pozicionē citas vērtības, tiecoties pielīdzināties veiksmīgajai pasaulei. Šajā

desmitgadē būtībā arī noslēdzas ļoti krasā robeža starp manuāli darināto un fotogrāfisko, t. i., gleznieciskiem līdzekļiem apstrādāto portretu. 90. gadi iezīmējas ar racionālāku fotogrāfijas izmantojumu. Vienlaikus šo procesu attīstībā velkamas paralēles ar nacionālās identitātes nostabilizēšanās procesu. 90. gados mainās arī stilistiskās izpausmes: pakāpeniski notiek atteikšanās no historizējošām tendencēm, konstatējama akadēmisma pārvarēšana, kas visagrāk realizējas glezniecībā. Šos procesus aizsāk Pēterburgas mākslinieku apvienība “Rūķis”. Apvienība ir arī 1896. gada Latviešu etnogrāfiskās izstādes Rīgā iniciators. Zemnieciskā vide un zemnieks pirmoreiz tika parādīta kā vēsturiska un tagadnes vērtība. Tāpat kā iepriekšējos cilvēka un vides vizualizācijas gadījumos, aktualizēta tika pagātne, taču vides salīdzinošais nemainīgums piešķir vērtību arī tagadnei. Ietekmējoties no krievu *peredvižņiku* reālisma, mākslinieki mērķtiecīgi pievēršas realitātei, precīzi fiksējot zemnieku, zemniecisko vidi. Arī laikrakstos parādās vairākas fotogrāfijas, kurās fiksēts latvietis–zemnieks–tradīciju uzturētājs (piemēram, apcerējums “Par dažiem vārdiem rakstu valodā” ilustrēts ar fotogrāfiju “pasaku kulīte”, kuras centrā, priekšautu kā nesamo satvērusi, sēž padzīvojusi zemiece [Austrums, Nr. 2 1899: 145], bet raksts “Izglītības nozīme priekš rūpniecības un tirdzniecības uzplaukšanas” vizualizēts, izmantojot divas fotogrāfijas [Austrums, Nr. 1 1897: 24 un 25], kurās iemūžināta patriarhāla lauku saime, kur, iespējams, mājas saimnieks sēž pie balti klāta galda un, lasot grāmatu, izglīto ieinteresētos jaunākās paaudzes pārstāvjus.

Tehnoloģiskie jaunievedumi (fotogrāfijas attīstība un izplatība, rūpnieciski ražota papīra izmantošana, iespiedtehnika attīstība, krāsainās litogrāfijas popularitāte utt.) pakāpeniski maina periodisko izdevumu vizuālo noformējumu, palielina iespēju reproducēt lielāku attēlu skaitu, apmierinot 19. gs. cilvēka izteikto vēlmi *skatīt bildes*. Līdz ar attēlu skaita pieaugumu 90. gadu beigās pieaug arī latviešu lasītāja/skatītāja pašapziņa. Pateicoties plašākai pieejamībai, periodiskajos izdevumos tīrāzētie vizuālie tēli, iespējams, veicināja grāmatu mākslas attīstību. Periodisko izdevumu un grāmatu vizuālajos risinājumos fiksējama pēctecība un kontinuitāte. “Gadsimtu mijā latviešu grāmatu mākslu jau varēja sākt apzīmēt kā nacionālu. Latviešu mākslinieki ar vizuālo informāciju spēja nodrošināt visu literatūras nozaru izdevumus. Progresu veicināja grāmatas lietotājs, kas kļuva intelektuālāks, turīgāks un līdz ar to prasīgāks” [Kļaviņš, Ābele, Grosa, Villerušs 2014: 589]. Arī periodisko izdevumu vizuālais noformējums mainās, būtiska kļūst vēlme ieraudzīt un atveidot nacionālai koncepcijai atbilstošu, turklāt darīt to modernajam laikmetam atbilstošā mākslinieciskā formā.

Izmantotie avoti

- Apīnis, A. *Latviešu grāmatniecība. No pirmsākumiem līdz 19. gadsimta beigām*. Rīga: Liesma, 1977.
- Apals, G. Izvēles iespējas latviešu kultūrpolitiskajai orientācijai 19. gadsimta kontekstā. *Latvijas Arhīvi*, Nr. 4, 2008.
- Apals, G., Bērziņš, J., Butulis, I. u. c. *Latvija 19. gadsimtā: Vēstures apceres*. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2000.
- Austrums*, 1886–1899.
- Berelis, G. *Latviešu literatūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
- Bruģis, D., Pujāte, I. (sast.) *Portrets Latvijā. 19. gadsimts*. Rīga: Neputns, 2014.
- Jakoba, I., Paula, L. *Latviskā identitāte latviešu skatījumā*. Pieejams: <http://llufb.llu.lv/Raksti/SZF-raksti-2011/SZF-rakstu-krajums-2011-153-157.pdf> (skatīts 18.09.2014.)
- Jenkins, R. *Social Identity*, 3rd ed., London and New York: Routledge, 2008.
- Jewitt, C. and Oyama, R. Visual Meaning: A Social Semiotic Approach. In: *Handbook of Visual Analysis*, 2004.
- Kokare, E. *Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē*. Rīga, 1999.
- Kress, G. and Van Leeuwen, T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, vol. 2. London and New York: Routledge, 2006.
- Kļaviņš, E. *Historisma un reālisma periods. 1840–1890. Grafika*. Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2008, 2009. Pieejams: http://www.makslasvesture.lv/index.php/1840_%E2%80%931890._g._Grafika (skatīts 12.04.2015.)
- Kļaviņš, E. *Vēsturiskais fons 1890–1915*. Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2008, 2009. Pieejams: http://www.makslasvesture.lv/index.php/1840_%E2%80%931890._g._V%C4%93sturiskais_fons (skatīts 18.03.2015.)
- Kļaviņš, E., Ābele, K., Grosa, S., Villerušs, V. *Latvijas mākslas vēsture IV. Neoromantiskā modernisma periods: 1890–1915*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2014.
- Lancmanis, I. Visvecākais, bet ne pirmais. *Māksla*, Nr. 1/2, 1996. 66.–71. lpp.
- Mansbahs, S. *Nacionalitātes vīzija: modernā māksla un Baltijas identitātes. Baltija – jauns skatījums*. Rīga: Atēna, 2002.
- Mājas Viesa Mēnešraksts*, 1895–1898.
- Rigasche Stadtblätter*, Nr. 20, 24, 28, 29, 31, 1840.
- Rigasche Zeitung*, Nr. 100, 1836.

Pagalms, 1881.

Rota, 1884–1886.

Villerušs, V. *Latvijas grāmatu māksla (1780–1840); (1840–1890); (1890–1914)*. – 3 raksti Latvijas Mākslas vēsturei. Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2008, 2009. Pieejams: <http://www.makslasvesture.lv/index.php> (skatīts 20.04.2015.)

Zelče, V. *Latviešu avīžniecība: Laikraksti savā laikmetā un sabiedrībā. 1822–1865*. Rīga: Zinātne, 2009.

Zepa, B., Kļava, E. *Latvija. Pārskats par tautas attīstību, 2010/2011: Nacionālā identitāte. Mobilitāte. Rīcībspēja*. Rīga: LU Sociālo un politisko pētījumu institūts, 2011.

**VISUALISATION OF THE HUMAN BEING IN PERIODICALS
“PAGALMS”, “ROTA”, “AUSTRUMS”, AND “MĀJAS VIESA MĒNEŠRAKSTS”
IN THE 1880s AND 1890s**

Abstract

Examination of the techniques used for depicting human beings in periodicals of the second half of the 19th century demonstrates how Latvian visual identity was formed at a time when the formation of national identity took place.

The article is an attempt to characterise visualisation of the human being in the Latvian magazines “Pagalms” (1881–1882), “Rota” (1884–1887), “Austrums” (1885–1906), and “Mājas Viesa Mēnešraksts” (1895–1905). The development of art dynamics is revealed by characterising the principles of depiction of the human being in connection with the spirit of the time, i.e., national identity. Periodicals were the most accessible medium of the 19th century which formed and in which the concepts of Latvian identity were formed. At the same time the visual material of periodicals provides a general notion not only of the process of identity formation but also helps to reveal how an artist perceives a human being, as well as gives an insight into the use of formal stylistics, art techniques, and the scope of artistic influences.

Keywords: *periodicals, identity, visual identity, visualisation of the human being, artistic techniques.*

Bārbala Simsons

VAMPĪRA TĒLS PASAULES UN LATVIEŠU LITERATŪRĀ

Vampīra tēls ir viens no tiem elementiem, kas fantastiskās literatūras žanros, īpaši šausmu žanrā (*horror fiction*), ir figurējuši jau kopš tā pirmsākumiem gotiskā romāna laikmetā un vēl senāk – folkloras tekstu tapšanas laikā. Ar laiku, mainoties literārajām tendencēm, mainījās arī šausmu žanra “baīļu faktors”, taču vampīrs ir veiksmīgi pārdzīvojis šo laikmetu maiņu: tā tēls ir transformēts, papildināts un pat nostabilizēts kultūrikonas statusā.

Vispirms rakstā sniegts īss ieskats vampīra “vēsturē”, klasiskā tēla tapšanas gaitā, lai vēlāk būtu iespējams novērot šā tēla modifikācijas dažādu moderno strāvotāju ietekmē. Pirmo varētu uzdot šādu jautājumu: kāpēc vampīra tēls ir šausmu žanra arsenālā? Vispopulārākā teorija vēsta, ka konkrēta tēla izraisīto baīļu efektu šausmu literatūrā rada sadursme lasītāja apziņā starp nesavienojamiem jēdzieniem, kas rada nepareizības, nesaskaņojamības, nesavietojamības efektu: piemēram, vilkača tēls nojauc robežas starp cilvēku un dzīvnieku, bet vampīra tēlā notiek vēl radikālākā dzīvības/nāves inversija: nedzīvais kļūst dzīvs, un šī dzīvība apdraud citus dzīvus.

Vampīra tēla ceļš līdz kultūras ikonai statusam bija visai garš. Folklorā (galvenokārt slāvu tautu) vampīrs līdz pat 18. gadsimtam figurēja kā gaužām nesimpātisks tēls – atdzīvojies nelaiķis, kurš naktīs pamet kapu, lai sūktu dzīvo asinis. Literatūrā vampīra tēls kļuva aktuāls romantisma laikmetā, un tam ir saskatāmi vairāki iemesli. Būtisks bija fakts, ka 19. gadsimta entuziasti – folkloras vācēji – tautas daiļrades krājumos bija uzgājuši ne vienu vien intriģējošu sižetu, un stāsts par vampīru neapšaubāmi bija viens no aizraujošākajiem. Vampīra figūra arī lieliski iederējās romantisma laikmeta garīgās brīvības atmosfērā, kurā pamazām apsīka burtiska ticība reliģiskajām dogmām, plauka interese par visu pārdabisko un okulto. Visbeidzot, vampīrs – tāds, kādu to sāka pozicionēt romantisma laikmeta rakstnieki, – nevainojami papildināja romantisko varoņu galeriju, kurā izcēlās drūmais, baironiskais nesaprstā dzejnieka – dēmona tēls.

Tieši šādu vampīra tēlu izveidoja 19. gadsimta sākuma Anglijas rakstnieki, sākot jau ar Bairaona laikabiedru Džonu Polidori, kurš savā 1819. gadā publicētajā stāstā

“Vampīrs” radīja jaunu baisma un valdzinoša aristokrāta tēlu – lordu Rutvenu, dēmonisku pavedinātāju, kurš aiz sevis atstāj pieviltu upuru taku. Cits rakstnieks Šeridans Lefanī savā garstāstā “Karmilla” pirmo reizi aktualizēja vampīrsievietes izrādīto uzmanību citai sievietei, pievēršot sabiedrības (šokēto) uzmanību šādas savienības implikācijām.

Vampīra tēls kļuva īpaši populārs Viktorijas laika tā sauktajoo *penny dreadful* (kapeikas šausmeņu) – sērijveida periodikas izdevumos, kuru vidū īpašu vietu ieņēma no 1845. līdz 1847. gadam šajos žurnālos (un pēc tam grāmatā) publicētā, gandrīz 900 lappušu garā sērija par vampīru Vārniju “Vampīrs Vārnijai vai Asins dzīres” (“*Varney the Vampire; or, the Feast of Blood*”). Sers Frensiss Vārnijai tiek “nolādēts ar vampīrismu” pēc tam, kad Olivera Kromvela revolūcijas laikā nodevis puritāņiem kādu rojālistu un nejauši nogalinājis pats savu dēlu; viņš vairākkārt tiek nogalināts un augšāmceļas, un beidzot – pretīgumā pret savu vampīra dabu – metas vulkānā Vezuvā. Šajā sērijā, kas neizcēlās ar lielu literāro meistarību, pirmo reizi parādījās vairākas vampīra tēlu raksturojošas īpatnības, kas joprojām definē vampīrliteratūru šodien: Vārnijam ir ilkņi, kas atstāj upura kaklā divas dūrienu pēdas, viņam ir hipnozes spējas un pārdabisks spēks. Viņa vampīriskā daba aktualizējas brīžos, kad sāk izsīkt viņa “dzīvības enerģija”; starplaikos viņš uzvedas kā parasts cilvēks. Vārnijā arī pirmo reizi parādās “līdzjūtīgā vampīra” pazīmes, vēlme atbrīvoties no sava stāvokļa, ko tas tomēr nespēj izdarīt.

Vārnija tēls būtiski ietekmēja nākamo lielāko vampīrtekstu pasaules literatūrā: iru rakstnieka Brema Stokera romānu “Drakula”, kurš vampīra tēlu stabilizēja pilnībā un kurā drūmā, neizprotami valdzinošā aristokrāta tēlam tika piešķirta virkne īpašību, kas vēlāk vampīra tēla atveidojumā tiks uzskatītas par kanoniskām – spēja kontrolēt dabas spēkus (miglu, negaisu), mirušos, dzīvniekus, spēja mainīt veidolu utt., tāpat arī vājības – nespēja ienākt mājā bez ielūguma, ieraudzīt sevi spogulī, bailes no tekoša ūdens, ķiploka, reliģiskiem simboliem u. c. Turklāt Stokers savu varoni no folkloras senās pasaules pietuvina 19. gadsimta cilvēka ikdienai, no attālinātās vietas (Transilvānijas laukiem, kas izglītotam sava laika anglim asociējās teju vai ar pasaules malu) pārceļ uz sava laika civilizētās pasaules centru – Londonu. Vampīra tēla kanonisko īpašību kopumu nedaudz vēlāk papildināja arī jaunais ikonradošais mehānisms – kinematogrāfs. 1931. gada “Drakulas” ekrānizācijā titullomu ar lielu meistarību nospēlēja Bela Lugoši, kuram baismā grāfa tēls kļuva par mūža lomu, un viņa vizuālais atveids šim tēlam uz ilgu laiku kļuva pa visu vampīru portretējumu “ciltstēvu”. Arī citas filmas papildināja vampīra “arsenālu”, piemēram, 1922. gada filmā “Nosferatu: Šausmu simfonija” pirmo reizi parādās pieņēmums, ka vampīrs sadeg saules staros – arī šī īpašība kļūst par kanonu.

Brems Stokers bija vampīra tēlu kanonizējis, fiksējot tā ārieni un nosakot vampīram raksturīgo īpašību kopumu, tāpēc tālāk literatūrā seko tā sauktais *postdra-*

kulas periods, kurš variē jau noteiktu, ierobežotu izteiksmes līdzekļu komplektu. Žanrs labu laiku ekspluatēja Stokera jaunatklājumus, iekams 20. gadsimta vidus lubu žurnālu stāstiņos tie bija nonivelēti līdz klišejai. Kā raksta Guntis Berelis, šā laika literatūrā “vampīru iebrukums bija tik daudzskaitlīgs, ka tie uzreiz pārgāja viszemākās raudzes triviālās literatūras arsenālā, turklāt Brems Stokers vampīru paražas un īpatnības bija aprakstījis tik plaši un vispusīgi, ka citiem rakstniekiem nācās grūti atrast šajā tēmā ko jaunu. Neviens sevi cienošs šausmu literatūras rakstnieks neķērās klāt vampīriem, atstājot tos diletantiem un amatniekiem” [Berelis 1998].

Jaunu elpu stagnējošajā žanrā iedvesa 1976. gadā publicētais Annas Raisas cikla “Vampīru hronikas” pirmais darbs “Intervija ar vampīru”, kurā līdz tam vienuļajam vampīra tēlam pirmo reizi tika piešķirta sabiedrība – līdztekus cilvēkiem slepeni eksistējoša vampīru kopiena ar saviem likumiem. Pirmo reizi pasaule tika parādīta no vampīra skatpunkta, un pirmo reizi vampīra tēls izraisīja līdzjūtību un pat simpātijas. Raisa pagriez ar kājām gaisā tradicionālā vampīrstāsta sižetisko bāzi – labais varonis *versus* ļaunais vampīrs, par varoni un – attiecīgi – cietēju padarot pašu vampīru un līdz ar to nebaidoties izvirzīt jautājumu par labā un ļaunā kategoriju subjektivismu. “Ar šo gadu tad arī sākās vampīru renesanse,” uzskata Berelis. “Raisa būtībā izkāpa laukā no triviālās literatūras dārziņa: ne vairs asiņu jūru, liķu kalnu un apkārklīstošu miroņu, bet gan iedziļināšanās vampīru psiholoģijā un filozofijā, vampīru vēstures un tradīciju apraksti, ekstravaganti redzamās un neredzamās pasaules modeļi, ekskursijas tālā pagātnē utt. Annas Raisas trumpis ir tas, ka par vampīriem viņa raksta kā par pašsaprotamu realitāti” [Berelis 1998].

Barokāli krāšņa un dekadentas “nāves estētikas” piesātināta ir “Intervijas ar vampīru” galvenā varoņa vampīra Luija grēksūdze. Teksts skaudri atspeguļo tāda cilvēka, kurš pieredzējis pārāk daudz laikmetu maiņu, izmisumu, vainas apziņu, vientulību un neizpratni par dzīvi, kuru viņš nav pats sev izvēlējis. Jau pēc nedaudzām lappusēm lasītājs sāk nojaust, ka Raisas vampīri faktiski ir hiperbolizētas cilvēcisko emociju un attiecību metaforas tik ciešā tuvplānā, ka tās vērot ir pat fiziski neērti. Vampīra “formāts” atļauj rakstniecei plaši iztīrīt arī tādus postmodernismam neaktuālus tematus kā dvēseļu pazudināšana un Dieva atbildība, nebaidoties tikt apsūdzētai arhaiskā domāšanā, jo runā taču vampīrs, neeksistējoša būtne. Taču pat nāvē neslēpjas atbilde uz jautājumu, kāda tad ir maksa par cilvēces šķietami galējo ilgu piepildījumu – spēku, skaistumu un nemirstību.

“Intervija ar vampīru” kļuva vienlaikus par klasiku un stūrakmeni jaunā literārā vampīra tēlam, pārkāpjot labu tiesu no Stokera nospraustajām robežām. Sava laikmeta literatūrai tas bija neparasti drosmīgs darbs, jo atļāvās gan skaļi ierunāties par dzīves, identitātes un mūžības tēmām, gan apcerēt līdz tam tikai viktoriāniskā biklumā skarto vampīriskās seksualitātes tēmu. Kā uzskata literatūrpētniece

Derila Džonsa, “jau no pašiem pirmsākumiem vampīrisms kā literāra figūra ticis izmantots kā vairāk vai mazāk šifrēts seksualitātes un iekāres apzīmējums (veids, kā rakstīt par seksu, nepieminot seksu)” [Jones 2002: 85]. Kaut gan vampīra tēla seksuālais itonējums bija labi redzams jau “Drakulā”, tomēr Raisas romānos tas kļuva nepārprotams un turklāt pārkāpa robežas tikpat efektīvi kā baismā grāfa tēls – ja Stokers dod pusapslēptus mājienu uz Viktorijas laikā nepieņemamām mīlas akta formām, tad Raisa jau atklāti runā arī par viendzimuma mīlestību, sadomazohismu un citām tēmām, kas šokēja 20. gs. 70. gadu sabiedrību, bet vēlāk guva plašu izvērsumu gan Raisas, gan citu autoru darbos. Kā raksta pētniece Linda Bedlija: “Bruņojusies ar Freida, Junga, Kempbela un feminisma teorijām, Raisa konstruēja mītu, kas balstījās uz sajūtu un ķermeņa primāro svarīgumu – ķermeņa, kurš ir atpestīts no laika postījumiem, proti, fantastiskā ķermeņa.” Ar šo darbu “vampīrs kļuva par bīstama seksa, seksuālās atbildības vai bezatbildības, homoseksualitātes un arī paša šausmu žanra spēka metaforu. (..) Vampīru mednieks un vampīrs kļuva arvien līdzīgāki. Šo lomu robežu saplūšana norādīja, ka tās ir tikai maskas sašķeltas personības aspektiem” [Badley 2005: 113].

Atceļot agrākos ierobežojumus un modē nākot dažādām psiholoģijas teorijām, vampīra tēla izmantošanā pavērs daudz jaunu iespēju. Kā grāmatas “Slāpes pēc asinīm: Vampīrliteratūras simt gadi” ievadā raksta tās sastādītājs Leonards Volfs: “Papildus erotiskajai nozīmei, ko ietver apmaiņa ar asinīm, vampīru literatūrai ir arī psiholoģiskas un garīgas nozīmes. 19. gadsimta tekstos (īpaši Stokera romānā) vampīra upuris tiek attēlots kā garīgi aptraipīts, jo vampīrs ir definēts kā sātana būtne. 20. gadsimta literatūrā, īpaši gadsimta otrās puses darbos, vampīra tēla reliģiskais konteksts ir pakāpeniski mazinājies, un vampīrs arvien biežāk tiek uzlūkots kā psiholoģiskās enerģijas, nevis nemirstīgās dvēseles nolaupītājs” [Wolf 1997: 3]. Šajā paplašinātajā kontekstā, kaut gan joprojām tiek izmantoti folkloras un mitoloģijas, kā arī kinematogrāfijas aizguvumi, nozīmi zaudē lielākā daļa agrāko vampīrtekstu atribūtikas, arī reliģijas simbolikas. Ņemot par pamatu tradicionālo pieņēmumu kopumu – bailes no tekoša ūdens, krusta, spoguļiem un ķiplokiem, nakšņošanu zārkā, asins dzeršanu, – rakstnieki patvaļīgi mainīja un variēja šos ticējumus, līdz visbeidzot izkristalizējās tikai viens neapstrīdams faktors – pamata nostāja, ka vampīrs tehniskā nozīmē ir nedzīva vai mirusi būtne, kas uztur savu eksistenci ar citu dzīvu būtņu asins dzeršanu, – bet pārējie faktori kļuva par “mainīgo lielumu”, kas visbiežāk kalpoja par pasmīnēšanas objektu.

20. gadsimta beigū un 21. gadsimta sākuma literatūrā rakstnieki sāk mēģināt izskaidrot un pamatot vampīru esamību racionāli, uzdodot, piemēram, šādu jautājumu: kas radījis vampīra savdabīgās uztura vajadzības un vai ar šīm īpatnībām nevar sadzīvot? Augstāko spēku lāsts kā izskaidrojums vairs nederēja, tāpēc modē nāca vampīrismu izskaidrot ar dažādiem psiholoģiskiem un fizioloģiskiem pama-

tojumiem: sākot no “enerģijas vampīra” jēdziena un beidzot ar vīrusu infekciju kā asinskāres cēloni. Uz vampīrismu, kas jau tāpat bija cieši asociēts ar fizisko, ķermenisko, negarīgo, sāka raudzīties kā uz fizioloģisku, nevis uz garīgu procesu – atšķirībā no vampīrliteratūras pamatlicēju domām, kas šo tēlu viennozīmīgi saistīja ar dvēseles zudumu un mūžīgo nolādējumu. (Ir taču loģiski, ka nevienu nevar nolādēt viņa specifiskās ēdienkartes dēļ.) Šādi rakstnieku darbos parādās centieni vampīru ne tikai izskaidrot, bet arī attaisnot un integrēt sabiedrībā kā vienu no agrāk izstumtajiem “svešajiem”. Vampīriem tiek piedāvāti alternatīvi risinājumi – pārtikt, piemēram, nevis no dzīvu būtnu asinīm, bet no īpašiem sintētiskiem preparātiem utt.

Šīs pārmaiņas vampīra tēlā noteica arī monstra cilvēciskošanas tendenci – autori cenšas veidot psiholoģiski ticamus vampīrus, kurus vada sarežģītāka motivācija nekā tikai un vienīgi izsalkums. Vampīru portreti kļūst psiholoģiski pamatoti un daudzšķautņaini, nereti uzsvērts vampīra kā cilvēciskas būtnes statuss, kas mainīts bez viņa paša piekrišanas – vampīra tēlā izkristalizējas pretstats “savējais/svešais”, dodot iemeslu diskusijai par citādā pieņemšanu sabiedrībā, par dažādu faktoru iespaidu uz cilvēku ar viņa piekrišanu un bez tās, par seksualitātes un nāves – tabuēto jēdzienu “atslepenošanu” un iekļaušanu ikdienas uztverē. Literatūrzinātnei pievēršoties šā tēla analīzei, vampīru tēliem parādījās arī citi simboliski izskaidrojumi: vampīrs kā psiholoģiska aizsargbarjera pret bailēm no savas/tuvinieku nāves, vampīrs kā eksistenciālu instinktu personifikācija, vampīrs kā jungiskās ēnas/sašķeltās personības arhetips utt.

Viens no raksturīgiem vampīra tēla modernizējumiem fantāzijā redzams krievu rakstnieka Sergeja Lukjaņenko piecu romānu ciklā “Nakts sardze”: Maskavas un citu pilsētu vampīriem autora interpretācijā ir konkrētās pilsētas reģistrācijas zīmes, viņus korekti dēvē par “hemoglobīnatarīgajiem”, viņiem izsniegts noteikts cilvēku medību licenču skaits – visi šie ir veidi, kādos vampīru kopienas īpatnības mēģina kontrolēt. Ja mierīga līdzāspastāvēšana vairs nav iespējama, tiek likti lietā “tautas” līdzekļi. Taču – tipiska mūsdienu vampīrteksta iezīme – vēstītājs apstiprina, ka mīti par vampīru bailēm no ķiplokiem, krusta un sudraba ir un paliek vienīgi mīti.

Īpatnējs fenomens, kas aizsākās 20. gs. 90. gadu vidū, ir vampīra tēla kā romantiskā varoņa ienākšana jauniešiem adresētajā literatūrā. Viens no pirmajiem darbiem šajā ziņā bija 1993. gadā publicētais amerikāņu rakstnieces Lorelas Hamiltones “Vampīru hroniku” sērijas pirmais romāns “*Guilty Pleasure*”, kuru bagātināja erotikas un šausmu elementi. Šim romānam sekoja arī Šarlīnes Harisas sērija “*True Blood*”, L. Dž. Smitas “Vampīru dienasgrāmatas” un, protams, Stefanijas Meieres “Krēslas” sāga, kas iekustināja līdzīgu darbu lavīnveida parādīšanos. “Krēslas” fenomena izpētei veltīta rakstu krājuma “Nesot gaismu “Krēslā”” sastādītāja

Žizele Liza Anatola uzsver, ka “Krēslas” un līdzīgi orientētu darbu parādīšanās uzskatāma par t. s. Trešo vilni vampīrliteratūrā. Šajos romānos rakstniece brīvi rīkojas ar visu līdz šim attiecībā uz vampīriem izveidojušos ticējumu un pieņēmumu – gan folkloras, gan kino un literatūras radīto – kopumu, izmantojot stāstam nepieciešamos elementus, taču ar romantisko attiecību ienākšanu tekstā darbu varones “pārkāpj gotisko barjeru starp dabisko cilvēcīgumu un pārdabisko monstrozītāti” [Anatol 2011: 46], jo šajos romānos vairs nepastāv absolūts nošķirums starp vampīra/monstra tēlu un cilvēku: notiek šķietami nesavienojamu kategoriju sapludināšana līdz šim nepieredzētos mērogos.

Kā redzams, vampīra tēlu literāti modificējuši dažādos veidos: no briesmoņa par varoni, no simbola par iekāres objektu. Izpētot šā tēla “ceļu” latviešu literatūrā, iespējams atrast pielietojumu vairākiem šā tēla aspektiem, taču to darbu skaits, kuros vampīra tēlam būtu nozīmīga loma, ir maz.

Vispirms – par vampīra kā briesmoņa tēlu. Ja nesākam apskatu ar Raiņa “velnu nakti piecos cēlienos” – “Spēlēju, dancoju” (jo no kapa augšāmceltā dēmoniskā Kunga tēls vismaz tehniski nenoliedzami ir vampīrs), bet pievērsamies jaunākajai literatūrai, tad jāteic, ka šis tēls latviešu literatūrā sāk parādīties ļoti vēlu, tikai ar 20. gadsimta 90. gadiem, un arī darbu skaits, kuros vampīrs parādās kā nozīmīgs tēls, ir maz. Lai raksturotu vampīra tēla izmantojumu trīs iepriekš aprakstītajos veidos – vampīrs kā briesmonis, vampīrs kā simbols un vampīrs kā romantiska figūra – minēšu trīs no retajiem literārajiem darbiem, kas šo tēlu vispār iekļāvuši savā arsenālā.

Vampīra tēlu kā briesmoni izmanto Guntis Berelis vienā no saviem ar Viestura Reimera pseidonīmu parakstītajiem īsajiem stāstiem – stāstā “Kupraino krogs”. Zīmīgi, ka šajā stāstā vārds “vampīrs” vispār nefigurē, to aizstāj apzīmējums “kuprainais”, ko arī asociē ar nepareizo, atbaidošo, nedabisko. Taču ar valodas līdzekļu palīdzību abi tēli tiek nepārprotami sasaistīti, radot atskārsmi, ka noslēpumainais kādas Rīgas augstceltnes augšstāva bārs, kurā nejauši iemaldās vēstītājs un viņa draugs, ir paredzēts vampīru kopienas lietošanai – viesu kupri acīmredzot slēpj sakļautos spārnus, pasniegtajā dzēriena glāzē viņa vietā šļakst asinis (arī šis vārds netiek skaļi pieminēts), bet vēstītāju par noslēpuma atklāšanu saniknotie bāra apmeklētāji, “garšīgi strebjo”, izsūc sausu. Vampīra tēls šeit ir šausminošs un pilnībā atbilst žanra prasībām.

Viens no pirmajiem šā tēla blīvo asociatīvo slāni jeb aspektu “vampīrs kā simbols” savā darbā “Ar skatienu augšup jeb Vampīru savvērestība” izmanto rakstnieks Andris Puriņš. Taču viņa attēlotie vampīri ir komiskas figūras, kas naktīs laidelējas apkārt kā milzu sikspārņi ar zvērinātu komunistu galvām, bet pa dienu mājā ar zīmīgu nosaukumu “Sarkanās kļavas” perina savvērestības pret Latvijas valstisko neatkarību. Šie vampīru tēli pie labākās gribas neraisa īstas šausmas, lai gan romāna

sākuma epizodes, kuras vēl nav sabojājis klišeju pārbagātais atrisinājums, efektīvi rada spriedzi un atbilst žanra kanoniem. To diemžēl izposta vēlākā autora uzspiestā sasaiste “vampīri – komunisti”, kas rada drīzāk grotesku nekā šausminošu efektu.

Savukārt trešo aspektu – 20. gadsimta nogaies jauniešu literatūras ikonu, vampīra tēlu romantiska milētāja lomā – savā darbā “Nepabeigtais skūpstis” iekļauj jaunā autore Laura Dreīže, atveidojot mūsdienu pasaulē slepeni koeksistējošu cilvēkveida vampīru kopienu, kas savas atšķirīgās fizioloģiskās vajadzības mēģina apmierināt nevis ar dabisko barošanās veidu – asinīm, bet zinātnes atklājumiem – sintētiskā asins aizstājēja tabletēm, bet no vampīru tradicionālā bieda – saules – vairās ar pretiedeguma krēma palīdzību. Cita autora rokās šie fakti iegūtu komisma pieskaņu, taču Dreīže par vampīru kopienu stāsta lietišķi, kā par vispārzināmu faktu. Tomēr vampīra tēls šajā darbā ir drīzāk valdzinošs – romantisks, bīstams, baironisks vīrietis, nevis atdzīvojis mironis. Stāsts par vampīra un meitenes mīlestību izvēršas trillerī, kura pamatā ir detektīvlinija, bet noslēgumā laimīgi atrisinās arī mīlasstāsts – ar svētītā ūdens palīdzību vampīram ir iespēja atgūt cilvēcību. Šajā, tāpat kā citos t. s. *paranormālās romances* žanra darbos, vampīra šausminošo dabu aizēno romantiskais aspekts, bailes no nāves aizvieto bailes no seksuālajām attiecībām, biedējošais pietuvināts seksuāli valdzinošajam līdz pat saplūšanas robežai, bet šausmu efektu, ko vampīra pirmtēlā veido sadursme starp jēdzieniem “dzīvs”/”miris”, šeit aizstāj mazāk izteiktais un eventuāli samierināmais kontrasts “vīrietis”/”sieviete”.

Minētie piemēri liecina, ka visas vampīra tēla atveidojuma tendences, kaut fragmentāri, ir sastopamas arī latviešu literatūras darbos, bet diemžēl šo darbu skaits vēl pagaidām ir pārāk neliels, lai veidotos iespēja izdarīt secinājumus par *tipiski latvisko* vampīru, jo nav vēl atrasti to raksturojoši vaibsti. Latviešu rakstnieki saviem vampīriem neizvirza dilemmu par nemirstības cenu, bet izmanto gatavu klišeju arsenālu, gan reizumis to ar izdomu modificējot, taču nerada jaunu un unikālu redzējumu. Tomēr, tā kā vampīra tēla popularitātes kritums pasaules literatūrā līdz šim arvien bijis īslaicīgs, arī situācija latviešu literatūrā ar laiku, domājams, var mainīties.

Izmantotie avoti

Anatol, G. L. (ed.) *Bringing Light to Twilight. Perspectives on the Pop Culture Phenomenon*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.

Badley, L. *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. Connecticut: Greenwood Press, 1996.

Berelis, G. Anna Raisa. Velns Memnohs. *Grāmatu Apskats*, 07.1998. Pieejams: <https://berelis.wordpress.com/1998/05/31/anna-raisa-velns-memnohs/> (skatīts 25.09.2014.)

Jones, D. *Horror: Thematic History in Fiction and Film*. Hodder Education, 2002.

Wolf, L. (ed.) *Blood Thirst. 100 Years of Vampire Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

THE IMAGE OF THE VAMPIRE IN WORLD AND LATVIAN LITERATURE

Abstract

The theme of the article is evolution of the popular folklore image of the vampire in world literature. From the monster of folk narrative the image of the vampire entered literary culture at the beginning of the 19th century when writers of the age of Romanticism sought material for their work in folk tales. The novel "Dracula" written by the Irish writer Bram Stoker set a large part of attributes for the image of the vampire in readers' consciousness. It became a turning point in the evolution of the vampire. In the following years the vampire was a popular symbol in the 20th century literary experiments; however, it gained a considerable fame with a more rapid spreading of the cinema. Later, until the second half of the 20th century the image of the vampire was degraded to the level of a cheap horror monster. In the 1970s it was revived by the American writer Anne Rice in her series of novels "The Vampire Chronicles". For the time being the latest tendency in the evolution of the vampire is represented by the novels of paranormal romance subgenre intended for young adults. In these novels the vampire has assumed the aura of a romantic character. In comparison with world literature vampire has not won a massive popularity in the novels of Latvian writers; however, some authors have occasionally used this image in their works. The image of the vampire appears in Latvian literature as a classical blood sucking monster, as a political symbol and also as a romantic hero in fantasy and adventure novels for young people. As we can see, the presence of the image of the vampire in Latvian writing reflects the same tendencies that have dominated world literature on a smaller scale. For this reason Latvian literature can be considered to be an interesting testimony of literary connections in the world.

Keywords: *folklore, Gothic, Latvian literature, horror literature, a vampire.*

Anna Auziņa

SIMBOLISKAIS UN SEMIOTISKAIS VIZMAS BELŠEVICAS DZEJAS POĒTIKĀ

Šajā rakstā tiks aplūkota dzejas valoda Vizmas Belševicas 20. gs. 60. un 70. gados publicētajos krājumos “Jūra deg”, “Gadu gredzeni” un “Madarās”, pievērsot uzmanību teksta formālajiem aspektiem un to saistībai ar semantiku, kā arī izmantojot franču feministes Jūlijas Kristevas (*Julia Kristeva*) valodas iedalījumu simboliskajā un semiotiskajā līmenī. Raksta mērķis ir atklāt Belševicas poētikas sievišķās īpatnības.

Var jautāt, vai šodien vairs ir jēga meklēt sieviešu rakstītos tekstos īpašas sievišķas iezīmes. Feminisma literatūras kritiķe Torila Moi (*Toril Moi*) 2008. gadā raksta, ka jautājums par sievieti rakstnieci, kas bija ļoti populārs no 20. gs. 70. gadu vidus līdz 80. gadu vidum, ap 1990. gadu pazuda no feminisma teorijas redzeslauka [Moi 2008]. Atsaucoties uz Rolāna Barta slaveno izteikumu “autors ir miris” un ar to saistīto uzskatu, ka ir lieki meklēt tekstā autoru, jo teksts pēc uzrakstīšanas sāk dzīvot savu savrupu dzīvi, viņa raksta par “intelektuālu šizofrēniju, kad puse no smadzenēm turpina lasīt sieviešu rakstīto, kamēr otra puse turpina domāt, ka autors ir miris un līdz ar to pats vārds “sieviete” teorētiskā kontekstā skan jocīgi” [Moi 2008: 264]. “Parasti literatūrzinātnieces raksts sākas ar atrunu, ka viņai nav nekas pret Bartu vai Fuko vai ka viņa nerunā par istu, dzīvu autori, bet gan par autores figūru literārā tekstā” [Moi 2008: 264]. Tomēr, kā atzīst Torila Moi, arī 21. gadsimta pirmajā desmitgadē ir strādājušas izcilas literatūras pētnieces, kas joprojām nodarbojas ar sieviešu rakstīto, un joprojām pastāv nepieciešamība no jauna apcerēt sievišķo subjektu. Pat ja tekstu iespējams skatīt atsevišķi no autora, bez jebkādas atsaukšanās uz runājošo subjektu, tomēr tieši individualitāte, autora unikālā personība, padara tekstu neatkarīgu. Līdz ar to, kā norāda Moi, “ja sievietes skatījumu spilgti iekrāso viņas dzimte, tas potenciāli ir (vismaz) tikpat interesanti kā bezdzimuma skatījums” [Moi 2008: 268].

Sievietes pieredzes saturisko atspoguļojumu mākslā dažādo feminisma virzienu pārstāves lielākoties skata relatīvi līdzīgi. Tā kā Rietumu kultūrā tradicionāli vispārcilvēciskais ticis vienādots ar vīrišķo, jau tas vien, ka mākslas darbā subjekts ir

sieviešu dzimtē un tiek attēlota specifiska sievietes pieredze, padara to analizējamu no feminisma redzesleņķa.

Ar izteiksmes līdzekļiem un iespējamo sievišķo rakstību ir krietni sarežģītāk. Dažādās feministiskajās teorijās pastāv atšķirīgas izpratnes par valodu, un nav viennozīmīgi atbildams, kas īsti tiek saprasts ar apzīmējumiem “sievišķi” vai “vīrišķi” paņēmienu, tēli, jēdzieni, valodas struktūras; kā arī, vai un cik lielā mērā to īpašības saistāmas ar subjekta dzimti, un vai šim iespējamajam dalījumam, tā apzināšanai, ir nozīme konkrētas pieredzes paušanā, kultūras izpētē un pārmaiņās. Šajā rakstā tiks izmantotas Jūlijas Kristevas teorētiskās nostādnes, kas palīdz saskatīt tekstā simbolisko un semiotisko līmeni un to mijiedarbību, līdz ar Kristevu pieņemot, ka simboliskais satur vīrišķo kodu, savukārt semiotiskais – sievišķo.

Ja ginokritikā¹ gan sievietes pieredzes atspoguļojuma, gan sieviešu rakstnieču izmantoto izteiksmes līdzekļu izpēte lielākoties aprakstoši pievēršas praksei, tad franču feminismā tiek meklētas dziļākas teorētiskas sakarības. Lai gan Jūlija Kristeva izturas piesardzīgi pret pieņēmumu, ka pastāv noteikta sievišķā rakstība [Kristeva 1996], citu franču feminisma pārstāvju Helēnas Siksū (*Helene Cixous*) un Lisas Irigarajas (*Luce Irigaray*) koncepts *écriture féminine* (sievišķā rakstība) galvenokārt nozīmē sieviešu dzimtes marķētu rakstību – kaut gan arī viņas ir atzinušas, ka sievišķumu var atrast arī vīriešu rakstītos tekstos. Siksū un Irigarajas idejas ir tuvas psihoanalīzes skatījumam. Arī Kristeva izmanto psihoanalīzi, lai nodalītu simbolisko un pirmssimbolisko, vai, kā viņa to dēvē, semiotisko valodas sfēru/līmeni.²

Izmantojot Žaka Lakāna teorijas, Kristeva izšķir pirmssimbolisko un simbolisko subjekta attīstības fāzi, kurām atbilst pirmssimboliskais un simboliskais valodas līmenis [Kristeva 1984]. Pirmssimboliskajā jeb semiotiskajā fāzē bērna dziņas ir neartikulētas, pulsējošas, cieši saistītas ar mātišķo ķermeni. Semiotiskais ir apzīmēšanas procesa psihosomatiska modalitāte, iekšējās dziņas un to artikulācijas. Kristeva raksta par pirmssimbolisko jeb semiotisko valodā kā par tādu apzīmēšanas veidu, kas saistīts ar ritmu, nevis ar zīmēm. Viņas izpratnē semiotiskais ir kaut kas viņpus vārdiem un to nozīmes: bioloģisko dziņu, ritma un skaņu avots, kas var pastāvēt vienīgi attiecībās ar simbolisko, caur valodas struktūru, kas piešķir nozīmi. Simboliskais apspiež semiotisko, taču tas izlaužas un iespraucas simboliskajā, radot mākslu, mūziku un dzeju.

Kristeva saista semiotisko ar sievišķo kodu un simbolisko ar vīrišķo kodu. Teksts, kurā dominē semiotiskais, satur sievišķo kodu sava ķermeniskuma dēļ.

¹ Ginokritika – 20. gs. 70. gados ASV radies literatūrkritikas paveids, kas pievēršas sieviešu rakstītai literatūrai [Meškova 2013: 338].

² Svarīgi apzināties, ka Kristevas lietotajam terminam “simboliskais” ir maz kopīga ar simbolismu kā estētisku virzienu, tāpat arī “semiotiskais” Kristevas izpratnē ir diezgan tālu no semiotikas kā zinātnes par zīmēm.

Savukārt tekstā, kurā ievērotas normas un tradīcijas, dominē simboliskais, un tas satur vīrišķo kodu.¹

Saskaņā ar šo teoriju varam atrast sievišķos elementus dzejas tekstos, kur tie izpaužas kā dažādas atkāpes no striktām valodas normām (pretrunas, bezjēdzība, pārrāvumi, pāртеikšanās, deformācijas, sintakses izmaiņas, klusums).

Kristeva uzskata, ka nav iespējams pilnībā nodalīt vīrišķo no sievišķā un simbolisko no semiotiskā, jo tūrā veidā viens bez otra tie valodā nepastāv. Savukārt Siksū un Irigaraja uzstājīgi aicina veidot sievišķo simbolisko.²

Vizmas Belševicas dzeja pirmajā acu uzmetienā šķiet sarakstīta tradicionālās formās. Lai gan pantmērs ne vienmēr ir regulārs – sastopams ir baltais pants un polimetrija jeb dažādu pantmēru kompozīcija, tomēr kopumā doma ir secīga un rakstība atbilst literārās valodas normām. Taču novērojamas arī vairākas atkāpes no strikti organizētām vārsēm. Krājumā “Jūra deg” dzejoļa “Klusums” pēdējā daļā vairākas teksta vienības novietotas ar atkāpi, radot saskaldītu efektu. Vairāki vārdu savienojumi ir fragmentāri izsaučieni, kas liek domāt par spontānu, saraus-tītu runu, kurā frāzes pakārtotas elpas ievilkšanai. Šo iespaidu pastiprina vairākkārt izmantotie daudzpunkti:

(..) *Kaut brīdi atpūties...*

Es zinu, bieži krauj

Tev nastas plecos, neprasot, vai vari.

Un sauc par stipru sievieti.

Cik skumji

Spīd tavos zilos matos balta šķipsna.

¹ Tas nenozīmē, ka tekstam, kurā izpaužas semiotiskais, noteikti jābūt sievietes rakstītam, un otrādi. Kristeva gan atzīst dažus sieviešu izteiksmi vienojošos elementus, taču tie var būt veidojušies līdzīgu kultūras faktoru ietekmē. Turklāt viņa brīdina, ka īpašas sieviešu valodas meklējumi liek domāt par fiksētu seksuālo identitāti. Pēc Kristevas domām, šī identitāte ir mainīga un arvien atdzimst caur zīmju spēles impulsiem. Atšķirības starp abu dzimumu autoru tekstiem gan pastāv, taču tās nav absolūtas, bet drīzāk var runāt par atsevišķu parādību biežumu. Interesanti, ka Kristeva un citas franču feministes visbiežāk semiotisko/sievišķo demonstrē vīriešu rakstītu tekstu piemēros, jo uzskata, ka sieviete simbolisko izmanto kā svešvalodu un tāpēc neļūtas šajā valodā brīvi, līdz ar to strikti pakļaujoties normām.

² Viņas gan skaidri nedefinē, kāds šis sievišķais simboliskais ir vai varētu būt, taču dažkārt brīvā esejas formā demonstrē iespējamo sievišķo rakstību, kuras galvenās iezīmes ir līdzīgas Kristevas definētajām semiotiskā iezīmēm: mainīta sintakse un interpunkcija, plūstoša valoda, atvērtība un nozīmju mainīgums. Šā raksta autorei savukārt šķiet, ka sievišķā simboliskā pieļāvumu varētu drīzāk saistīt ar to sievišķās/vīrišķās valodas pētnieču uzskatiem, kuras saskata atšķirīgu pieeju intonācijā: tā amerikāniete Mērija Elmane (*Mary Ellmann*) par vīrišķu uzskata tādu izteiksmi, kuras mērķis ir varas nostiprināšana, un pārmet attiecīgu autoritāru runas veidu feminisma klasiķei Simonai de Bovuārai [Ellmann 1996].

Tik jaunai nosirmot...

Tik jaunai pagurt, jūra...

Un viņa paslēpj acis manās rokās.

Un dzintars karstām lāsēm rit un rit.

Nu izraudies... būs vieglāk... nedzird jau...

Kāds klusums pāri zemei...

Jūra raud.

[Belševica 1966: 26]

Savukārt simboliskajā līmenī jūras tēls Belševicai šeit un citur saistās ar universālo, arhetipiski sievišķo [Ezergaile 2011: 431–438].

Fragmentāras frāzes, kas it kā imitē dzīvu iekšēju monologu, Belševicai parādās arī krājumā “Madarās”, dzejoli “Vītenproze”, kurā trešajā personā tiek runāts par traģisku novecošanas izjūtu:

Tā kā veca plauksta – arvien plānāks jumts,

Zārks zem zirgusegām istabaugšā tumst.

Vēl jau nenes. Vēl jau dzīva. Vēl jau nav nekā.

Vēl jau domās viņa māju apstaigā.

[Belševica 1976: 24]

Krājumā “Jūra deg” dzejoļa “Paraksti gleznām” 2. daļā “Goija “Saturns aprij savus bērnus”” teksts saskaldīts, izmantojot atkāpes:

(..)

Mans nelaimīgais tēvs ar savu dēlu asinīm uz lūpām,

Ar badu plēsīgo, kas tavas iekšas grauž...

Ko jūti tu, kad mūsu kaulus drūpam

Starp zobiem dzirdi?

Tavi pirksti lauž

Kad mūsu krūtis?

Kailu sirdi kūpam

Kad plaukstā redzi tu?

Vai drūmās acis jauž,

Ka dēliem tevis žēl?

(..)

[Belševica 1966: 81]

Saturiski dzejolis vērsas pret patriarhālu vardarbību, apcerot tās reprezentāciju kultūrā. Māksliniecisko efektu pastiprina konsekventi mainītā, latviešu valodai

ierastā vārdu kārtība teikumos. Jūlija Kristeva, analizējot franču valodā rakstītus tekstus un atsaucoties uz Stefana Malarmē domu, ka sintakses ievērošana traucē dzejniekam sekot savam iekšējam ritmam, problematizē spriedzi starp ritmu un sintaksi [Kristeva 1984: 29–30]. Tā kā latviešu valodā sintakse ir elastīga, šeit nevar apgalvot, ka teikumi būtu gramatiski pavisam aplami, tomēr mainītā vārdu secība rada īpašu ritmu, kas pastiprina dzejoli uzdoto jautājumu emocionālo intensitāti.

Radniecīga tematika risināta dzejoļa “Prometeja kļiedziens” II daļā, kurā, līdzīgi kā iepriekšējos piemēros, emocionālo spriedzi kāpina tekstā lejupejošā pakāpienā izvietotie atsevišķie vārdi un izsaučieni:

(..)
Acis...
Acis...
Ieskatīties?
Nedrīkst!
Augstāk troni!
Glēvo plecu pietiks.
Zelta cements pakļāvīgs un mūžīgs.
Augstāk melu žilbinošo sienu!
Dievs ir dievs.
...Ja nebūtu šo nakšu!
 [Belševica 1966: 106]

Krājumā “Gadu gredzeni”, dzejoli “Vārdi par vārdiem”, šķietami normāli izvietotā un atskaņotā, ar nelielām atkāpēm, taču trohajā, figurē atsevišķi nodalīti vārdi un to savienojumi, kas izjauc teikuma plūdumu un padara dzejoļa skanējumu skarbāku:

Reizi mūžā katram jāšķīļas no olas.
Putniem tas ir zināms. Visiem. Visiem. Vistai pat.
Tas ir zināms putnam. Dzejniekam un vārdam.
Spriedums, pat visaugstākais spriedums – tā ir brīvība,
Ko vairs nevar atņemt. Āra elpas skartajam
Atskatīties nevajag uz savām sienām – dzīvību.
 (..)
 [Belševica 1969: 48]

Savukārt dzejoli “...sastingt” saskaldītā intonācija, fragmentārisms un neregulāri izvietotās frāzes rada abstraktāku, ne tik vijīgi saistītu izteiksmi. Šajā gadījumā

dzejoļa nepareizību pastiprina pieturzīmju un lielo sākumburtu trūkums, kas citur rūpīgi lietoti.

(..)
sastingt
planētu bezmiegs stingst
aizmūžu noliktā skrējienā
pārvērsties
pelēku aklumu vāzt
bezgaisa melnajiem redzokļiem
akmenī
pasaules dzirksteļo
akmenim
pasauļu kurlais miers
nekā
no visa kas pāri skrien
nevajag
bezmiega bezgalam
 (..)
 [Belševica 1966: 84]

Interesants piemērs ir dzejolis “Ugunsziedi” (pieminekļis Jūlijam Dievkociņam, 1906), kurā verlībrs mijas ar balto pantu, vietām parādās atskaņas, bet beigu daļā negaidīti parādās rindkopa dzejprozā:

(..)
Un pēc tam tika rakstīts par melnās sotņas samītiem ziediem, par pakavu sašķiestām pīpenēm un naktsvijolēm. Nē jau. Kad puķes ieraudzīja tos briesmīgos zirgus ar līkiem, plēsīgiem purniem un nošļauptām pakaļām, un tos vēl zvērīgākos purnus uz zirgiem, trauzlām ziedu krūtīm viņas metās aizstāvēt dzimto pļavu. Vai tad viņas nezināja, ka samīs? Ak, to zināja visumazākā, visdumjākā vakar plaukusī neaizmirstelīte. Vienkārši tā bija skaistuma un nekrietnības – mūžīgi mūžos – nesavienojamība.
– Puisīt, tava māte ir piedevusi savu diendienas nošaušanu.
Dusi mierā.
Dusi saldi.
 [Belševica 1976: 75–76]

Arī šeit formas maiņa, iestarpinājumi, izsaukmes vārdi liek izjust tekstu kā dzīvu, spontānu iekšēju monologu – līdzīgi kā gleznotājiem gleznojot *alla prima* jeb uzreiz vienā paņēmienā (dzejolī gan nav iespējams pierādīt rakstīšanas metodi).

Interesanta parādība Belševicas dzejā ir dažādu neartikulētu, bieži vien dabā vai vidē sastopamu skaņu sasaistīšana ar cilvēcisku nozīmi. Tā dzejolī “Es svilpoju jūras krastā” tradicionāli atskaņotas četrindes mijas ar trīsindēm, kurās vārds “plaukstu” fonētiski sabalsojas ar uzrunu “draugs – tu – mans”, kas imitē svilpošanu:

*Paver plaukstu, puika brūnais,
paver plaukstu,
draugs – tu – mans...*

*Lai kā jūras olis gludens
Mana sirds tev sauļā krīt.
Kas vēl palicis, ja rudens
Jau pa sirmu miglu slīd?
(..)*

*Savu karsto plaukstu paver,
paver plaukstu,
draugs – tu – mans...*
(..)
[Belševica 1966: 14]

Pantmērs četrindēs – četrpēdu trohajs. Vārdu kārtības maiņa nav uzkrītoša un pielietota, visdrīzāk, regulāra pantmēra labad. Taču trīsindēs trohaju nomaina trīs vienzilbīgi vārdi “draugs – tu – mans”, turklāt virsraksts liek saprast, ka tie izrunājami svilpošanas ritmā. Te ķermeniskā ritma patika ņem virsroku, vienlaikus uzsverot uzrunas personiskumu.

Citā dzejolī pēc desmit gadiem iznākušā krājumā paņēmiens pielietots jau daudz konsekvētāk:

*Mazs putniņš vēsta pasaulei:
tu – nāc – tu – ej
tu – nāc – tu – ej
Un lazdu skaras līdzī dej:
tu – nāc – tu – ej
tu – nāc – tu – ej
Vai putniņš raud, vai putniņš smeļ?
tu – nāc – tu – ej
tu – nāc – tu – ej*

*Nav miera kādai dvēselei:
tu – nāc – tu – ej
tu – nāc – tu – ej
[Belševica 1976: 10]*

Šķiet, tieši šajā dzejolī vislabāk iespējams saskatīt semiotiskā un simboliskā valodas līmeņa mijiedarbību – kā tie saaužas vairākos slāņos. Arī šeit mijas divu veidu ritmi. Jamba rindas pauž saturisko vēstījumu, savukārt iespraudumi “citē” dabas skaņas, kuras atbalsojas arī subjekta dvēselē. Divreiz atkārtots, “tu – nāc – tu – ej” var izskatīties pēc trohaja, vai arī tas var būt nolasāms kā trohajs, domuzīmi/pauzi lasot kā neuzsvērto zilbi. Svarīgi, ka katrs vārds ir uzsvērts un šķiet atkārojams transa stāvoklī, turklāt pirmajā vārdu pāri “tu – nāc” otrais vārds ir garāks, radot fonētisku savienojumu, kam nav obligāti jābūt artikulētam, bet kas iedarbojas tīri skaņas līmenī (kā, piemēram, govju saukšana mājās). Tomēr šajā gadījumā pirmatnējā ritmā tiek atkārtoti simboliskajā līmenī uztverami vārdi, kas tādējādi ne vien demonstrē universālu svārstveida kustību, bet arī nosauc subjekta pārdzīvojumu.

Vienlaikus, skatot vārdu nozīmi, dzejolī klātesošais simboliskais ir drīzāk jau-tājošs, atvērts un skumjš, nekā apgalvojošs un varu nostiprinošs, līdz ar to iespējams runāt ne vien par semiotiskā dominantu, bet arī par sievišķo simbolisko.

Dzejolī “Dziesmiņa lietainā naktī” teksta semiotiskajā līmenī izpaužas lietus ritms:

*Tu guli.
Un starp mums guļ tālums.
Un tālums lietus šaltīs san,
Un lāses skan
un skan,
un skan
Pa asfaltu, pa jumta skārdu.*

*Tu guli.
Un starp mums guļ tālums,
Un mani vārdi naktī skrien,
Pa lietu brien,
Pa peļķēm brien,
Pa tumšiem ceļiem mani vārdi.*

*Un lietus nelīt nevar, nevar,
Kaut arī zin, ka lāsēm plēst
Pret akmens šķīlām trauslās krūtīs.*

*Un vārdi neskriet nevar, nevar,
Kaut arī zin, ka tāles dzēst
Ar klusām lūpām – ai, cik grūti. (..)
[Belševica 1969: 64]*

Dabas skaņas šeit sabalsojas ar cilvēka iekšējām un ir tulkojamas tikai sajūtu valodā, savukārt simboliskajā līmenī runa ir par nespēju verbāli sazināties ar blakus gulētāju. Jūliju Kristevu vairāk par sievietes rakstītā īpatnībām interesē tas, ko sieviete nepasaka. Klusumu, ko citi poststrukturālisti traktē kā subjekta nespēju piekļūt valodas resursiem varas attiecību ietvaros, tostarp feministes – sievietes nespēju uzveikt dominējošo vīrieša balsi un iegūt savējo, Kristeva aplūko savas abjekcijas jeb riebuma teorijas kontekstā Lakāna psihoanalīzes tradīcijā: ja ir traucēta subjekta nošķiršanās no mātišķā un identificēšanās ar trešo, ar tēvu, valoda var “iebrukt”. Šo parādību Sandra Meškova saskata Belševicas “Billē” [Meškova 2009: 133–144]. Tomēr, pēc Kristevas domām, valodai ir potence artikulēt dziņas, jo īpaši poētiskai valodai, kas tādējādi spēj atbrīvot no abjekcijas. Šķiet, ka “Billē” subjekts, ja tā ir pati Vizma, vēlāk spējis šo abjekciju veiksmīgi pārvarēt un savā poētiskajā valodā izcili apvienot semiotisko ar simbolisko.

Dažādu iemeslu dēļ piedzīvoto klusumu Belševica pēcāk daudzkārt apzināti problematizē dzejā. Tā, piemēram, iepriekš jau pieminētajā dzejolī “Vārdi par vārdiem” runa ir par vārdu tiesāšanu. Tiek konstatēta cenzūra, vārda brīvības apspiešana varas attiecību ietvaros, kā arī subjekta atbildības uzņemšanās par pateikto. Gan “Dziesmiņa lietainā naktī”, gan “Vārdi par vārdiem” vārdi, t. i., spēja saprotami komunicēt, ir atdalījusies no subjekta, kas, savukārt, palicis mēms.

Klusumu, noklusējumu Belševica izmanto arī kā poētisku paņēmieni. Tas izmantots vairākos dzejoļos, tostarp dzejoļa “Prometeja kliedziens” IV daļā:

*Spriegi trīc
Uz svirām rokas...
Roka nevar ilgi
Uz sviras gulēt un to nenospīst,
Un tad būs gals...
Tu skaties, skaties!
Kāpj tavas uguns dūmi!
— — — — —
— — — — —
Nu viņš kliedz.*

[Belševica 1966: 111]

Taču visspēcīgāk no visiem Belševicas noklusējumiem iedarbojas tīši inscenētie izlaidumi slavenajā dzejolī “Indriķa Latvieša piezīmes uz Livonijas hronikas malām”:

AR SVĒTCEĻO- TĀJIEM PRIECĀJĀS	----- ----- Es zinu – neatpeldēs. Un, ja atpeldēs, Būs veltas asinis. Būs kļiedziens pāri mūriem.
VISA	Un ugunskapā apklusīsim mēs. Un žokļi sacirstie par pelnu pišļiem sūriem.
LĪBIEŠU DRAUDZE	Kļūs. ----- -----

[Belševica 1969: 91]

Līdzīgi kā daudzpunktes, arī domuzīmju virknes liek domāt par kaut ko svarīgu, kas nav pateikts. Tā kā “Indriķa Latvieša piezīmēs” kopumā ir runa par kolektīvu pakļautas grupas pieredzi, nepateiktais šeit nozīmē vistraumatiskāko šīs pieredzes daļu, tik ievainojošu, ka to nav iespējams akceptēt kā notikušu un atbilstoši formulēt.

20. gs. izskaņā feminisma doma, krustojoties ar postkoloniālismu un marxismu, pievēršas faktam, ka apspiestas etniskas grupas sievietes attiecīgi tiek pakļautas divkārt vai pat trīskārt, atkarībā no sociālās šķiras [Spivaka 2014]. Belševica ir nākamā latviešu dzejniece pēc Aspazijas, kas tik konsekventi runā savas tautas apspiesto sieviešu vārdā. Lai gan “Indriķa Latvieša piezīmēs” dzejas balss pieder vīrietim, Belševica liek viņam pieminēt neērto un bieži noklusēto sieviešu izvarošanas tēmu tautas pakļaušanas kontekstā: “Kā zem melnām ābelēm mana māsa kliegs...”

No aplūkotajiem piemēriem iespējams secināt, ka Vizmas Belševicas dzejas valodā simbolisko valodas līmeni bieži caurauž semiotiskais. Līdz ar to Belševicas dzejai raksturīga sievišķā koda klātbūtne, kas gan bieži vien nav klaji acīmredzama, tomēr pārkāpj ierastās patriarhālās formas struktūras un variē tradīciju. Lai gan līdzīgi izteiksmes līdzekļi var būt novērojami arī autoru vīriešu rakstītā dzejā un pretstats vīrišķs/sievišķs valodā ir drīzāk abstrakts, nevis autora dzimtes marķēts, tomēr Belševicas gadījumā sievišķie paņēmieni – fragmentāra valoda, daudzpunkti,

izlaidumi/klusums – atbilst paustajai sievietes pieredzei vai dumpīgai sociālai idejai un palīdz tām iedarboties spēcīgāk.

Izmantotie avoti

Auziņa, A. *Sievišķā valoda Vizmas Belševicas un Montas Kromas dzejā*. Raksts humanitāro zinātņu žurnālam *Letonica*, manuskripts (pieņemts publicēšanai 2015. gada maijā).

Belševica, V. *Jūra deg*. Rīga: Liesma, 1966.

Belševica, V. *Gadu gredzeni*. Rīga: Liesma, 1969.

Belševica, V. *Madarās*. Rīga: Liesma, 1976.

Cixous, H., Clement, C. *The Newly Born Woman*. Minneapolis, Oxford: University of Minesota Press, 1987 [1975].

Ellmann, M. Thinking About Women. Eagleton, M. (ed.) *Feminist Literary Theory: A Reader*. Blackwell Publishers, 1996 [1986]. Pp. 295–297.

Ezergaile, I. Vizma Belševica: Sieviete un māja. Ezergaile, I. *Raksti*. Rīga: Zinātne, 2011.

Irigaraja, L. Kad mūsu lūpas sarunājas. *Mūsdienu feministiskās teorijas*. 349.–362. lpp.

Irigaray, L. *Sexes and Genealogies*. New York: Columbia University Press, 1993 [1987].

Kristeva, J. Talking about Polylogue. Eagleton, M. (ed.): *A Feminist Literary Theory: A Reader*. Blackwell Publishers, 1996 [1977]. Pp. 301–303.

Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984 [1974].

Kubuliņa, A. *Vizma Belševica*. Rīga: Preses nams, 1997.

Meškova, S. *Subjekts un teksts*. Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saulē”, 2009.

Meškova, S. Feministiskā literatūrteorija un kritika. *Virzienu, žanru un ideju modifikācijas latviešu literatūrā un literatūrkritikā*. Rīga: LU LFMI, 2013.

Moi, T. I am not a woman writer. *Feminist Theory. An International Interdisciplinary Journal*, vol. 9(3), 2008. Pp. 259–271.

Spivaka, G. Č. *Vai pakļautie spēj runāt?* Rīga: Mansards, 2014.

THE SYMBOLIC AND THE SEMIOTIC IN VIZMA BELŠEVICA'S POETICS

Abstract

The article analyses Vizma Belševica's poetic language by using the theoretical position of the French feminist Julia Kristeva who speaks about the pre-symbolic or the semiotic in language as a way of denoting what is related to rhythm, not signs. She believes that the semiotic contains a feminine code because it is related to the maternal body. The semiotic, when it is preserved in a language, causes different variations in the strict language norms, most often in a poetic text. Analysis of a number of examples reveals the specific character of Belševica's poetics, as we follow the interaction of the symbolic and the semiotic in her poems. The semiotic or the pre-symbolic, which contains the feminine code, is not obvious in Belševica's poetry; nevertheless it is present as it transforms the Latvian poetic tradition that used to be explicitly symbolic before. Although similar means can be observed in the poetry written by male authors and the opposition masculine/feminine is rather abstract, not marked by the sex of the author, yet in Belševica's case the feminine means of expression: fragmentary language, dots, omissions/silence correspond to the experience uttered by a woman or a rebellious social idea, and it helps these ideas to gain a stronger influence.

Keywords: *feminist theories, poetry, poetics, Julia Kristeva, Vizma Belševica, a feminine subject, feminine language.*

Elīna Veinberga

METONĪMIJAS UN METAFORAS: DROŠĪBAS JOSTAS UN NUMURZĪMES TĒLI

Ieskats drošības jostas vēsturē

Mūsdienās drošības josta ir neatņemama mašīnas sastāvdaļa. Pats pirmais drošības jostas izgudrotājs nav precīzi nosakāms, bet viena no pirmajām daudzfunkcionālajām drošības jostām izgudrota jau 19. gadsimta beigās. Iedziļinoties drošības jostas vēsturē, var rast ziņas par dažādiem izgudrotājiem, kā arī izpētīt pirmos reģistrētos patentus.

2009. gada presē var konstatēt vairākus rakstus, kuri apgalvo, ka zviedru autoražotājs *Volvo* svin drošības jostas 50 gadu jubileju un ka šobrīd pierasto, katrā automašīnā izmantoto trīspunktu drošības jostu izgudrojis *Volvo* inženieris Nils Ivars Bolins (*Nils Ivar Bohlin*). Taču tiek apgalvots, ka *Volvo* patiesībā neizgudroja ne pašu drošības jostu, ne arī bija pirmie, kas to ievietoja mašīnā, un jostas trīspunktu dizains arī nebija viņu izdomāts [Google Patent Search 2013¹; The Man Who Saved a Million Lives: Nils Bohlin – Inventor of the Seatbelt 2009²]. Drošības jostas vēsture atklāj, ka ceļš pie mūsdienu dizaina bijis pakāpenisks, katram izgudrotājam atklājot dažādus drošības jostas aspektus un tehniskās detaļas.

Izgudrotājs un inženieris sers Džordžs Keilijs (*Sir George Cayley*), kas dzimis Anglijā, Jorkšīrā, 1773. gadā un uzskatāms par vienu no lidošanas celmlaužiem, 19. gadsimta sākumā, lidojot ar planieri, izmantoja nosacītu drošības jostu, tomēr pirmais daudzfunkcionālas drošības jostas patents izsniegts Edvardam Kleghornam (*Edward J. Claghorn*) no Ņujorkas 1885. gada 10. februārī. [sk. Clunk, Click – an Invention that's Saved Lives for 50 Years 2009³ un GPS 2013]⁴. Patentā teikts, ka

¹ Turpmāk tekstā – GPS 2013.

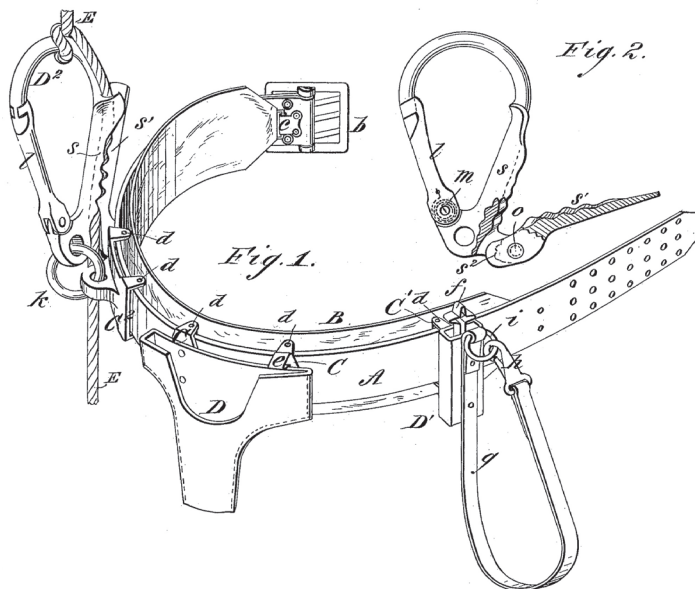
² Turpmāk tekstā – The Man Who 2009.

³ Turpmāk tekstā – Clunk, Click 2009.

⁴ Latvijas Republikas Patentu valdes mājaslapā, sadaļā “Rūpnieciskā īpašuma objektu dokumentācija” teikts, ka dažādu valstu patentu dokumenti ir pieejami vairākās brīvpieejas datubāzēs: *Espacenet*, *Patentscope*, *Google Patent Search*, *DEPATISnet*, *Free Patents Online* u. c. [Latvijas Republikas Patentu valde 2013]. Tika izmantota *Google Patent Search* datubāze visērtākā

josta domāta, lai cilvēku droši noturētu noteiktā vietā. Var uzskatīt, ka mūsdienu automašīnas drošības jostu galvenais uzdevums ir tieši tāds pats.¹

E. Kleghorna drošības josta paredzēta tūristiem, jūrnikiem, krāsotājiem, zemniekiem, ugunsdzēsējiem, telegrāfa darbiniekiem un citiem cilvēkiem, kuru darbs vai citas aktivitātes saistītas ar instrumentu nešanu, kāpjot augšā vai lejā un darbošanos augstumā [GPS 2013]. Jāteic, ka ar mašīnas drošības jostu tai ir visai attāla līdzība. Tā izskatās šādi (sk. 1. attēlu):



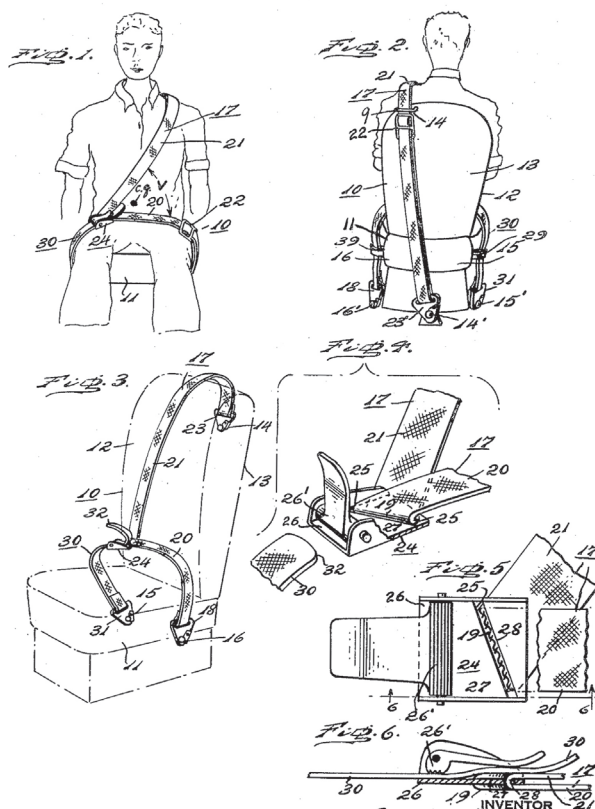
1. att. Kleghorna drošības josta.

Attēls no *Google Patent Search* [Kleghorna drošības josta 2014].

Pirmā trīspunktu drošības josta patentēta 1955. gadā Grisveltam u. c. (*Griswold et al*) [GPS 2013]. Lai gan nav īsti zināms, vai šī josta vēlāk tika izmantota reālos automobiļos, attēlā redzams, ka tā līdzinās jostai, ko pazīstam šodien, tikai – atšķirībā no mūsdienu drošības jostas – tās sprādze atrodas vidū, nevis malā (sk. 2. attēlu):

lietojuma dēļ. *Google Patent Search* datubāzē atrodami patenti ir autentiski; atrastajiem patentiem ir dotas saites vai nu uz *Espacenet* – Eiropas Patentu pārvaldi [European Patent Office 2013], vai ASV Patentu un preču zīmju pārvaldi [sk. The United States Patent and Trademark Office (USPTO) 2013].

¹ Jāpiemin, ka angļu valodā ir divi vārdu savienojumi – *seat belt* un *safety belt*. Abus terminus tulko kā drošības josta, lai gan *seat belt* burtiskais tulkojums būtu sēdekļa josta. Attiecībā uz automašīnu parasti lieto terminu *seat belt*. E. Kleghorna izgudrojuma nosaukums ir *safety belt*; tāds pats nosaukums ir arī N. Bolina drošības jostai.

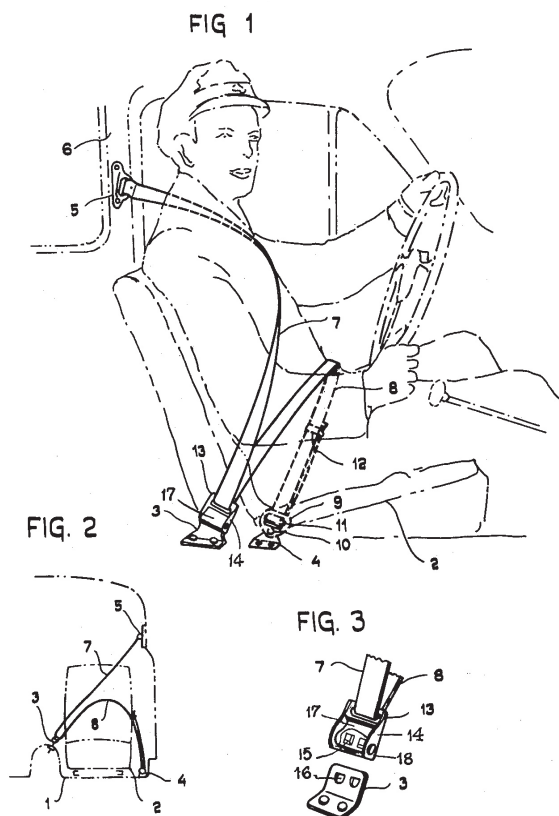


2. att. Grisvelta drošības josta.

Attēls no *Google Patent Search* [Grisvelta drošības josta 2014].

Amerikāņu autoražotājs Nešs (*Nash*) piedāvāja automobiļus ar drošības jostām jau 1949. gadā, bet 1955. gadā daži *Ford* auto modeļi bija aprīkoti ar drošības jostām, bet auto īpašniekam bija izvēle – iegādāties auto ar drošības jostu vai bez tās [The Man Who 2009]. Acīmredzot nebija daudz auto īpašnieku, kuri vēlējās drošības jostas, tāpēc nevar vēl runāt par drošības jostu masveida izplatību.

1958. gadā Roberts Maknamara (*Robert McNamara*) no citas zviedru autoražotāju firmas *SAAB* aprīkoja automašīnu ar divpunktu drošības jostu kā standarta modeli. *Volvo* nopelns bija tas, ka Nils Bolins iesniedza patentu par “Piemērotiem mašīnas iemītnieku ierobežošanas sistēmu pamatiem” (*Basics of Proper Restraint Systems for Car Occupants*). N. Bolins novietoja drošības jostas sprādzi sānos. Viņš izprata cilvēka dabu un atzina, ka cilvēki ir pārāk slinki, lai papūlētos un glābtu paši savu dzīvību. N. Bolins agrāk bija strādājis par *SAAB* lidmašīnu konstruktoru. Viņš strādāja pie kaujas lidmašīnu katapultējamo sēdekļu pilnveidošanas [GPS 2013; The Man Who 2009, Clunk, Click 2009]. Šeit apskatāma N. Bolina patentētā josta (sk. 3. attēlu):



3. att. Nila Bolina drošības josta.
Attēls no *Google Patent Search* [Nila Bolina drošības josta 2013].

N. Bolins stāstīja, ka lidmašīnu piloti bija gatavi darīt jebko, lai avārijas gadījumā būtu drošībā, bet ikdienā cilvēki, kas pārvietojas ar automašīnām, negrib ne mirkli justies neērti [sk. *The Man Who* 2009; *Clunk, Click* 2009]. Šis apgalvojums diemžēl joprojām ir patiess, un dažādi automobiļu drošības pētījumi pierāda, ka ļoti bieži smagas avārijas notiek tieši tad, kad jāveic neliels attālums un cilvēki nepiesprādzējas. Slinkajai cilvēka dabai ir nepieciešami citi ierobežojumi, piemēram, naudas sods par drošības jostas nelietošanu vai nepārtrauktas sociālās kampaņas ar spilgtiem tēliem, lai cilvēkus pārliecinātu sargāt savu dzīvību.

Pēc pirmā drošības jostas patenta izsniegšanas paiet diezgan ilgs laiks – 15 gadi, līdz pirmoreiz vēsturē, 1970. gadā Austrālijā, Viktorijas štatā, pieņem likumu par drošības jostu obligātu lietošanu priekšējā sēdekli. Likumu pieņemšana par drošības jostu lietošanu pamazām notika arī citās valstīs – 1975. gadā Zviedrijā, 1979. gadā Francijā, 1983. gadā Lielbritānijā, 1985. gadā ASV, Ņujorkas štatā

u. tml. [sk. Clunk, Click 2009; The History of Seat Belt Development 2008–2011; GHSA Issues: Occupant Protection 2015; Seatbelt History: How Belting Up Became Law. The Royal Society for the Prevention of Accidents (RoSPA) 2015]. Pirmie likumi parasti tika pieņemti par drošības jostu obligātu lietošanu priekšējā sēdekļī, tātad sākotnēji tika uzskatīts, ka aizmugurējā sēdekļī drošības jostas nav nepieciešamas. 1991. gadā Lielbritānijas valdība pieņēma likumu, ka drošības jostas ir obligāti jālieto aizmugurējā sēdekļī [BBC News: Millions 'not Wearing Seatbelts' 2008]. Tātad bija pagājuši astoņi gadi kopš likuma par drošības jostu obligātu lietošanu priekšējā sēdekļī.

Eiropas Savienībā Direktīva par drošības jostu lietošanu pieņemta tikai 1991. gadā, un sākumā tā attiecās tikai uz transporta līdzekļiem, kas sver līdz 3,5 tonnām, turpretim 2003. gadā jau pieņemta Direktīva par drošības jostu lietošanu visos transporta līdzekļos, kā arī par bērnu sēdeklišu lietošanas normām [sk. EUR-Lex – 31991L0671 – LV 2013].

Drošības jostas tēls reklāmas diskursā

Šobrīd Latvijā autovadītājus soda par drošības jostu nelietošanu un nepiesprādzētu pasažieru pārvadāšanu [Ceļu satiksmes drošības direkcija¹ 2010–2015]. Jāpiesprādzējas ir gan priekšējā, gan aizmugurējā sēdekļī, bērniem jābūt bērnu sēdeklišos vai uz paliktņiem, kas atbilst viņu svaram un augumam. Ir veikti daudzi un dažādi pētījumi par drošības jostām, un ir pierādīts, ka drošības jostas palielina izredzes izdzīvot [CSDD 2010–2015]. Tomēr cilvēki ļoti bieži izvēlas nepiesprādzēties, it īpaši, ja jāveic īss ceļa posms, tāpēc tiek izvērstas plašas sociālās kampaņas, lai pievērstu cilvēku uzmanību šai problēmai un mainītu viņu domāšanu. Reklāmās bieži izmantoti negaidīti tēli un spilgti stilistiskās izteiksmes līdzekļi (sk. 4. attēlu):

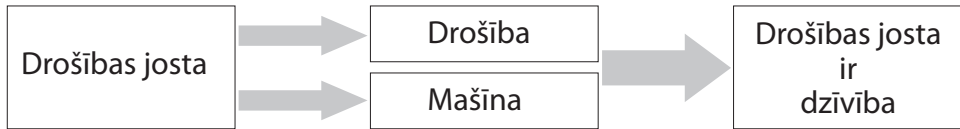


4. att. Dzīvība.

(Raksta autore fotografēta reklāma Rīgā 2009. gada 6. augustā.)

¹ Turpmāk tekstā – CSDD.

Veidojas šāda metonīmiska ķēde¹ (sk. 5. attēlu):



5. att. Ilustrācija DROŠĪBAS JOSTA IR DZĪVĪBA I.
(Raksta autore veidots attēls.)

Metonīmiskā ķēde, mijiedarbojoties vizuālajam tēlam un verbālajam tekstam, rosina **konceptuālo metaforu**² – DROŠĪBAS JOSTA IR DZĪVĪBA.

Nākamajā reklāmā izmantots tas pats **metonīmiskais** drošības jostas tēls, mijiedarbībā ar citiem tēliem (sk. 6. attēlu):



6. att. Drošības josta – mašīna.
Attēls no CSDD [sk. Drošības josta – mašīna 2010].

¹ Metonīmiskās ķēdes iesaista vairāk nekā vienu konceptuālo pārbīdi (*conceptual shift*), kad var būt iesaistīti vairāki konceptuālie domēni (*conceptual domains*), jo viens metonīmiskais elements ved pie cita metonīmiska elementa, kā rezultātā veidojas metonīmiska struktūra [Hilpert 2007].

² Konceptuālā metafora no lingvistiskās metaforas atšķiras ar to, ka metafora nav valodas princips, bet tā vispirms pastāv domāšanā. Kognitīvā lingvistika pirmajā plānā izvirza metaforu kā domāšanas principu. Metaforiska domāšana bieži motivē lingvistisko nozīmju rašanos [Lakoff and Johnson [1980] 2003; Gibbs [1994] 2002; Kövecses 2002; Kalve 2012 u. c.].

Aplūkojot attēlu, tas šķiet visai nelogisks, bet, izlasot verbālo vēstījumu: “Ja Tev šķiet, ka priekšējais krēsls avārijas brīdī aizsargā no trieciena, turi to virs galvas un palūdz, lai Tev uzmet virsū automašīnu”, tas liekas vēl absurdāks. Stilistiski varētu runāt par vizuālo **hiperbolu** jeb stilistisku pārspilējumu, jo liekas neticami, ka cilvēks, būdams pie pilna prāta, varētu rīkoties tā, kā redzams attēlā. Reklāmas vēstījums pauž domu, ka saprātīgi un garīgi veseli cilvēki automašīnā piesprādzējas gan priekšējā, gan aizmugurējā sēdekļi, jo nepiesprādzēties ir tikpat absurdi, kā rīkojas attēlā redzamais puisis.

Nākamais attēls ir tās pašas sociālās kampaņas “Redzi jostu – sprādzējies!”¹ ietvaros (sk. 7. attēlu):

Šajā attēlā puisis ir izlēcis no lidmašīnas ar automašīnas priekšējo sēdekli, un verbālais teksts vēsta: “Ja priekšējais krēsls spētu pasargāt no trieciena, tad izpletlēcēji lēktu ar krēsliem!”

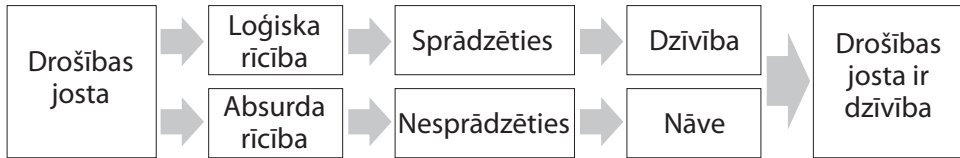


7. att. Drošības josta – izpletnis.
Attēls no CSDD [Drošības josta – izpletnis 2010].

izpletņlēcēji lēktu ar krēsliem.” Šis reklāmas vēstījums pausts, izmantojot metonīmisko tēlu – drošības jostu un vizuālo **hiperbolu**, attēlojot absurdu situāciju. Ir skaidrs, ka šāda neracionāla rīcība nekādā gadījumā neveicina dzīvības saglabāšanu, tieši otrādi – ved drošā nāvē. Iespējams izvirzīt arī **antitēzi** – dzīvība un nāve kā loģiskas vai absurdas rīcības rezultāts.

¹ Kampaņa uzsākta 2008. gadā [CSDD 2010–2015].

Grafiski to var attēlot šādi (sk. 8. attēlu):



8. att. Ilustrācija DROŠĪBAS JOSTA IR DZĪVĪBA 2
(Raksta autore veidots attēls.)

Metonīmiskais tēls – drošības josta, mijiedarbojoties vizuālajam attēlam un verbālajam tekstam, rosina antitēzes: loģiska un absurda rīcība, piesprādzēties vai nepiesprādzēties, kuru rezultāts ir vai nu dzīvība, vai nāve, kas beigās atkal noved pie konceptuālās metaforas – DROŠĪBAS JOSTA IR DZĪVĪBA.

Šī ilustrācija un tās skaidrojums attiecināms arī uz nākamo attēlu (sk. 9. attēlu):



9. att. Drošības josta – vilciens.
Attēls no CSDD [Drošības josta – vilciens 2010].

Jauns tēls šajā attēlā ir vilciens un jautājuma – atbildes forma verbālajā diskursā: “Jautājums: Vai priekšējais krēsls aizsargā aizmugurē sēdošos avārijas brīdī? Atbilde: Jūs esat mēģinājis ar krēslu apturēt vilcienu?” Šādi absurdi jautājumi un vēl absurdākas atbildes bieži raksturīgas anekdotēm. Var runāt arī par vizuālu **satīru**, kas izsmej cilvēku naivumu un absurdu rīcību. Šo reklāmu stilistiskajās izpausmēs saskatāma gan vizuāla metonīmiska tēla ilgtspēja, gan idejas **reiterācija** jeb atkārtojums, kas veido tēla kohezīvo potenciālu.¹ Šāds drošības jostas metonīmiskā tēla lietojums ir diskursīvs – tas parādās daudzu reklāmu verbālajā un vizuālajā diskursā vienas reklāmas kampaņas satvarā. Diskursīvais lietojums parāda metonīmisko tēlu nozīmi domāšanā un konceptualizācijā.

Svarīgi piebilst, ka 2015. gadā drošības jostas tēls vēl joprojām tiek izmantots jaunā CSDD kampaņā “Dzīvības josta”, tātad šis tēls ir ilgtspējīgs un noturīgs (sk. 10. attēlu):



10. att. Dzīvībasjosta.

Attēls no CSDD [Dzīvībasjosta 2015].

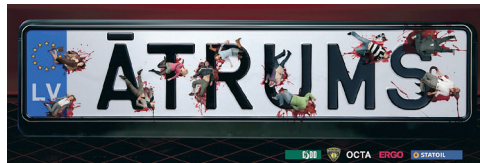
Zīmīgi, ka šajā attēlā vārds “Dzīvībasjosta” ir rakstīts kopā, tātad veidojot jaunu konceptu, kas pilnībā atbilst iepriekšminētajai konceptuālajai metaforai DROŠĪBAS JOSTA IR DZĪVĪBA. Vizuālajā aspektā jārunā par alūziju uz sirdsdarbības monitora signālu, kuru dzīvē var novērot kādas nopietnas operācijas laikā vai tad, kad cilvēks ir nonācis reanimācijā. Verbālajā tekstā tiek uzsvērts, ka ir jāpiesprādzējas automašīnas aizmugurējā sēdekli, jo drošības josta var būt cilvēka vienīgā iespēja saglabāt dzīvību.

Numurzīmes tēls un tā attīstība diskursā

Tagad jāpievēršas numurzīmes tēlam, kura lietojumā var novērot metonīmiska tēla attīstību diskursā un pat transdiskursīvu lietojumu. Numurzīmes tēls galvenokārt

¹ Par kohēzijas lomu tekstā [Halliday and Hasan 1976].

parādās CSDD sociālajā kampaņā “Ātrums. Nāvīgi viltīgs. Esi gudrāks!” (sk. 11. attēlu):



11. att. Ātrums.

Attēls no CSDD [Ātrums 2010].

Metonīmiskais elements šajā reklāmā ir mašīnas numurzīme, kas ir daļa no mašīnas konceptuālā domēna. Reklāmas radītāju iecere ir metaforiska, jo vizuālā un verbālā mijiedarbības rezultātā atklājas **metafora** – “ātrums nogalina”. Pausētais vēstījums varētu skanēt šādi: “Ja brauksi pārāk ātri, mirsi kā muša uz savas numurzīmes!” vai arī: “Ja brauksi pārāk ātri, nogalināsi citus kā mušas uz savas numurzīmes!” Ideja par mušām ir **alūzija**, jo uz numurzīmes ir attēloti miruši cilvēki, nevis mušas, bet tieši tādā veidā bojā iet mušas, kuras atsitas pret auto-mašīnas numurzīmi. “Krist kā mušām” ir frazeoloģiska vienība. Latviešu literārās valodas vārdnīcā atrodams piemērs: “Kā mušas ļaudis krita, jo nikns mēris tos bez žēlastības kāva (Sudrabu Edžus)” [Latviešu literārās valodas vārdnīca 1984: 299]. Šajā gadījumā nīkns kāvējs ir nevis mēris, bet ātrums. Var darināt konceptuālo metaforu ĀTRUMS IR SLEPKAVA.

Šīs reklāmas vizuālais metonīmiskais tēls – numurzīme, piedzīvojis ilgtspējīgu attīstību (sk. 12. attēlu):



12. att. Saeima.

Attēls no Skaties divreiz [Saeima 2010].

Šā attēla vēstījums ir pilnībā atbilstošs mūsu valdības neadekvātajai rīcībai 2009. gada krīzes laikā, un to var izteikt verbāli vai nu: “Saeima ir nāvīgi viltīga” vai “Saeimas politika krīzes laikā ir pašnāvnieciska”, vai arī: “Saeima nogalina cilvēkus kā mušas uz numurzīmes”. Visi varianti ir ticami, jo Saeimas rīcība ir neparedzama (viltīga), bet nepareiza valdības politika krīzes laikā ir politiska pašnāvība, savukārt budžeta samazinājums galvenokārt medicīnai, izglītībai un ģimenēm ar bērniem nogalina tautu ilgtermiņā gan tiešā, gan metaforiskā nozīmē.

Nākamais attēls izmantots Krimuldas vidusskolas žetonu vakara izklaides daļā 2010. gadā (sk. 13. attēlu):

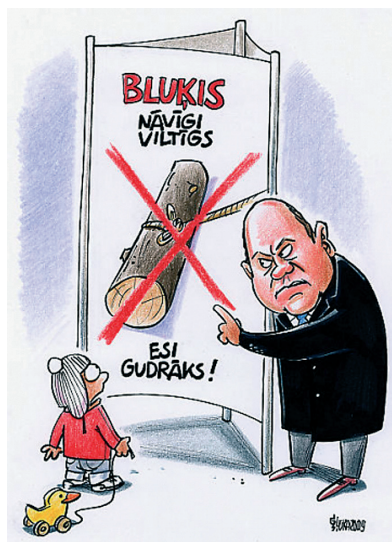


13. att. Sekmes.

(Raksta autores fotogrāfija, kas uzņemta Krimuldas vidusskolas žetonu vakarā 2010. gada 5. martā.)

Šis attēls pierāda vizuālā tēla spēcīgo ietekmi domas konceptualizācijā un tā turpmāko radošo attīstību. Vidusskolēniem, kas gatavojas kārtot centralizētos eksāmenus, sekmes ir būtiski svarīgas viņu turpmākajā dzīvē. Centralizēto eksāmenu rezultāti nosaka jauniešu iespējas iekļūt izvēlētajā augstskolā un ietekmē viņu turpmāko dzīvi un karjeru. Ideja ir stilistiski interesanta, jo nevar teikt, ka “sekmes nogalina”, patiesībā ir tieši otrādi, tātad var runāt par **oksimoronu**, jo sekmes nav savienojamas ar nogalināšanu, sekmes paver jaunas iespējas un bruģē ceļu uz veiksmi. Doma par to, ka “sekmes ir nāvīgi viltīgas” būtu visai atbilstoša, jo, ja jauniešiem neuzmanīsies, sekmes viņu pametīs. Uzraksts *Born to hunt, forced to work*¹ attiecināms uz jauniešu dabu – parasti no laba prāta neviens negrib stundām sēdēt pie galda un mācīties, labāk taču izklaidēties, bet, ja skolēns grib būt sekmīgs, viņam nav izvēles, ir jāmacās.

Ideja par to, ka kaut kas: “ir nāvīgi viltīgs” saglabājusi ilgspēju verbālā izpausmē ar citu vizuālo attēlu (sk. 14. attēlu):



14. att. Blukis.

Attēls no “Latvijas Avīzes”, autors – Gatis Šļūka [Blukis 2009].

¹ LV – Dzimis, lai medītu, spiests strādāt.

Šī Gata Šļūkas karikatūra tapusi laikā pirms Ziemassvētkiem. Tā izmanto metonīmisku alūziju uz latviešu pagānisko tradīciju Ziemassvētku vakarā vilkt bluķi, kā arī ironisku alūziju uz sociālo kampaņu pret atļautā braukšanas ātruma pārsniegšanu. Karikatūrā izmantots arī vizuāls salīdzinājums – mazais zēns velk sev pakal pīlīti uz riteņiem, savukārt plakātā attēlots ar striķi velkams bluķis.

Latviešu folklorā Ziemas saulgriežu vakaru sauc arī par Bluķa vakaru, kad velk bluķi apkārt no mājas uz māju, lai atzīmētu gada darbu nobeigumu un aizbaidītu ļaunos garus. Beigās bluķi sadedzina. Ir arī tradīcija pirms sadedzināšanas izteikt Jaunā gada novēlējumus un sist ar dūri pa bluķi: “Ziemassvētki bija laiks zilēšanai un burvestībām” [Avotiņa, Blūma, Lidaka, Ņefedova un Šmite [2003] 2004: 22].

G. Šļūka karikatūrā attēlojis Rīgas domnieku Jāni Šmitu (LPP/LC¹), kurš 2009. gadā cīnījās pret bluķa vilkšanu kā pagānisku tradīciju [Bailes no bluķa 2009].

Bluķa viltību kā alūziju var saistīt arī ar eposā “Lāčplēsis” minēto faktu, ka raganas, arī Spīdala, lidoja ar bluķiem:

*Sētmalā gulēja likumains bluķis,
Spīdala gāja, sēdās tam virsū,
Burveķļu vārdus murminot, sita
Trīs reiz ar spieķi pa likajo bluķi,
Piepeši gaisā pacēlās bluķis,
Ragana šņākdama aizskrēja gaisā.
[Pumpurs 1988: 161]*

Ja nav zināms karikatūras tapšanas konteksts, tad iespējamā bluķa viltība attiecībā uz Ziemas saulgriežu tradīcijām varētu būt bīstamība, kas rodas, dedzinot uguni, kura mūsdienu izpratnē bieži izpaužas kā svētku uguņošana, kad, neuzmanīgi apejoties ar pirotehniku, var gūt traumas, it sevišķi, ja pirotehnika nonāk bērnu rokās bez vecāku uzraudzības.

Vēl viena interpretācija saistībā ar šo karikatūru, ņemot vērā tās tapšanas laiku, 2009. gadu, kad Latvijā bija nopietna ekonomiska krīze, ir metaforiska – valdība izturas pret tautu kā pret maziem bērniem un izsaka pilnīgi neadekvātus brīdinājumus, jo šobrīd neizskatās, ka mazajam zēnam būtu prātā bluķa vilkšana, bet viņš izaugs un, saskaņā ar senču tradīcijām, varētu pieprasīt valdībai atskaiti par padarītajiem darbiem, tāpēc jau laikus tiek brīdināts to nedarīt.

¹ Tagad jau pašlikvidējusies partija LPP/LC apvienoja Latvijas Pirmo partiju, partiju “Latvijas Ceļš”, “Vidzemes apvienību” un “Mēs savam novadam”. Pirms 2011. gada ārkārtas Saeimas vēlēšanām tā kļuva par Šlesera Reformu partiju LPP/LC, bet 11. Saeimā netika ievēlēta.

Secinājumi

Nobeigumā jāatzīst, ka empīriskā materiāla analīze apstiprina atziņu, kuru uzsver kognitīvie lingvisti, ka arī latviešu valodas materiālā daudzām metaforām ir metonīmisks pamats, un nereti metaforu un metonīmiju nevar pilnībā atdalīt vienu no otras. Metonīmiju reklāmā plaši izmanto mijiedarbībā ar citiem stilistiskajiem izteiksmes līdzekļiem, un tie var funkcionēt šādi:

- diskursīvā lietojumā, proti, viena diskursa satvarā, kad viens vizuālais tēls parādās vairākās reklāmās vienas reklāmas kampaņas ietvaros, vai
- transdiskursīvā lietojumā, kad metonīmiski tēli ir ilgtspējīgi vizuālajā diskursā, un viens tēls parādās dažādu reklāmas kampaņu ietvaros ilgākā laika posmā, un to izmanto arī humora vai satīras nolūkiem.

Metonīmija diskursā nereti saplūst ar citiem stilistiskajiem paņēmieniem, visbiežāk ar metaforām un alūzijām. Mijiedarbojoties verbālajai un vizuālajai reprezentācijai, var rasties jaunas, negaidītas frazeoloģiskās vienības interpretācijas. Empīriskā materiāla analīze atklāj metonīmijas svarīgo lomu cilvēku domāšanā un pieredzes konceptualizācijā, parādot, kā metonīmiskais izteiksmes veids atspoguļo figuratīvās domas attīstību un ilgtspēju gan verbālajā, gan vizuālajā diskursā.

Izmantotie avoti

- Avotiņa, A., Blūma, D., Līdaka, A., Ņefedova, I. un Šmite, E. *Latvijas kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, [2003] 2004.
- Ātrums, 2010. Pieejams: <http://csdd.lv/?pageID=1257935356> (skatīts 12.01.2010.)
- Bailes no bluķa, 2009. Pieejams: <http://citadiena.ir.lv/2009/12/13/bailes-no-bluka/> (skatīts 20.12.2009.)
- Barcelona, A. Introduction. The Cognitive Theory of Metaphor and Metonymy. In: Barcelona, A. (ed.) *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003. Pp. 1–28.
- BBC News: *Millions 'not Wearing Seatbelts'*. Thursday, 31 January 2008. Available: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/7218914.stm (viewed 16.08.2010.)
- Bluķis, 2009. Pieejams: www.la.lv (skatīts 20.12.2009.)
- Clunk, Click – *an Invention that's Saved Lives for 50 Years*. Published on 24.08.2009. Available: <http://www.yorkshirepost.co.uk/news/features/clunk-click-an-invention-that-s-saved-lives-for-50-years-1-2296965> (viewed 04.06.2013.)
- Ceļu satiksmes drošības direkcija (CSDD), 2010–2015. Pieejams: <http://www.csdd.lv/> (skatīts 01.08.2010. un 28.06.2015.)

- Drošības josta – izpletņis*, 2010. Pieejams: <http://www.csdd.lv/?pageID=1221648349> (skatīts 20.01.2010.)
- Drošības josta – mašīna*, 2010. Pieejams: <http://www.csdd.lv/?pageID=1221648349> (skatīts 20.01.2010.)
- Drošības josta – vilciens*, 2010. Pieejams: <http://www.csdd.lv/?pageID=1221648349> (skatīts 20.01.2010.)
- Dzīvībasjosta*, 2015. Pieejams: http://www.csdd.lv/lat/noderiga_informacija/preses_relizes/?doc=2943 (skatīts 28.06.2015.)
- EUR-Lex – 31991L0671 – LV*, 2013. Pieejams: <http://eur-ES Direktivalex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:31991L0671:LV:NOT> (skatīts 17.06.2013)
- European Patent Office (EPO)*, 2013. Available: <http://www.epo.org/index.html> (viewed 17.06.2013.)
- Gibbs, R. W. Jr. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, [1994] 2002.
- GHSA Issues: Occupant Protection*, 2015. Governors Highway Safety Association. Available: <http://www.ghsa.org/html/issues/occprotection/index.html> (viewed 28.06.2015.)
- Google Patent Search*, 2013. Available: <https://www.google.com/?tbnm=pts> (viewed 16.06.2013.)
- Grisvelta drošības josta*, 2014. Pieejams: https://www.google.com/patentsUS2710649?dq=Griswold+et+al+belt&hl=lv&sa=X&ei=uDCQVY_1BoehsAHpxbjABA&ved=0CFIQ6wEwBg (skatīts 17.08.2014.)
- Halliday, M. A. K. and Hasan, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.
- Hilpert, Martin. Chained Metonymies in Lexicon and Grammar: A Cross-linguistic Perspective on Body Part Terms. In: Radden, G., Köpcke, K. M., Berg, T. and Siemund, P. (eds.) *Aspects of Meaning Construction*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007. Pp. 77–98.
- Kalve, A. *Konceptuālās metaforas fenomēns*. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 2012.
- Kleghorna drošības josta*, 2014. Pieejams: <https://www.google.com/patents/US312085?dq=Edward+J.+Claghorn&hl=lv&sa=X&ei=QiWQVdPpIibPygO8gJToCA&ved=0CBsQ6AEwAA> (skatīts 17.08.2014.)
- Kövecses, Z. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.
- Krasovska, E. *Metonīmija un figuratīvā domāšana: Kognitīvās stilistikas pieeja*. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija. 2013.

- Lakoff, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press, [1980] 2003.
- Latviešu literārās valodas vārdnīca*. 5. sējums. Rīga: Zinātne, 1984.
- Latvijas Republikas Patentu valde*, 2013. Pieejams: <http://www.lrpv.gov.lv/> (skatīts 05.06.2013.)
- Nila Bolina drošības josta*, 2013. Pieejams: <https://www.google.com/patents/US3043625?pg=PA1&dq=nils+ivar+bohlin&hl=lv&sa=X&ei=Mis-Uc7NLqSm4ATjgoGwCg&ved=0CFMQ6AEwBQ#v=onepage&q=nils%20ivar%20bohlin&f=false> (skatīts 16.06.2013.)
- Pumpurs. *Lāčplēsis*. Rīga: Zinātne, 1988.
- Saeima*, 2010. Pieejams: <http://www.skaties2x.lv/> (skatīts 12.01.2010.)
- Seatbelt History: How Belting Up Became Law*. The Royal Society for the Prevention of Accidents (RoSPA). Registered Charity No. 207823, 2015. Available: <http://www.rospa.com/about/history/seatbelt-history.aspx> (viewed 28.06.2015.)
- Semino, E. *Metaphor in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- The History of Seat Belt Development*. 2008–2011. STN Media Group. Available: <http://www.stnonline.com/resources/seat-belts/the-history-of-seat-belt-development> (viewed 16.06.2013.)
- The Man Who Saved a Million Lives: Nils Bohlin – Inventor of the Seatbelt*. Wednesday 19 August, 2009. Available: <http://www.independent.co.uk/life-style/motoring/features/the-man-who-saved-a-million-lives-nils-bohlin--inventor-of-the-seat-belt-1773844.html> (viewed 04.06.2013.)
- The United States Patent and Trademark Office (USPTO)*. 2013. Available: <http://www.uspto.gov/index.jsp> (viewed 05.06.2013.)

METONYMIES AND METAPHORS: IMAGES OF THE SEAT BELT AND NUMBER PLATE

Abstract

Cognitive linguists argue that many metaphors have a metonymic basis, and frequently it is not easy to tell them apart [see Gibbs [1994] 2002: 449–451, Barcelona 2003: 8–12, Semino 2008: 20]. The aim of this article is to examine this claim on the material of advertisements in Latvian. The paper gives an insight into the history of seat belt development and analyses particular instances in advertising and other visual material, and their stylistic **development in discourse**. Development means not only interaction of the image with the text (visual and verbal) and its interpretation in one

context, but also cases of use when the image exceeds the borders of one advertisement and is employed in several advertisements either in the same (discoursal use), or another advertising campaign (interdiscoursal use). My aim is to establish whether metonymic images are sustainable and whether they can be used for other purposes by employing allusion to the original advertisements. When analysing the material of social campaigns, it is important to reveal the development of figurative thought in verbal and visual discourse in order to reveal the role of metonymy in thinking and conceptualisation of human experience.¹

Keywords: *metonymy, metaphor, car safety, cognitive linguistics, the discourse of advertising, allusion.*

¹ The main research findings of the article are based on my PhD thesis [see Krasovska 2013].

Laila Niedre

KULTŪRAS ATŠĶIRĪBAS ZINĀTNISKAS LITERATŪRAS TEKSTVEIDĒ

“Latvijas (nosacīti Latvijas) zinātnieku sabiedrība vismaz kopš 19. gs. beigām ir bijusi multikulturāla un daudznacionāla,” tā lekcijā “Zinātne un zinātnieks Latvijas vēsturē” saka akadēmiķis Jānis Stradiņš [Stradiņš 2012: 18]. Šā raksta mērķis ir ieskicēt, vai un kā zinātniskos tekstos atspoguļojas kultūrspecifika. Tādēļ sākumā sniegts jēdziena “zinātnes valoda” skaidrojums, kas balstīts valodnieces Intas Freimanis atziņās. 20. gadsimta otrajā pusē zinātnes valodu kultūratšķirīgo komponentu pētījumiem pievērsās vairāki rietumu valodnieki. Būtisku impulsu turpmākajiem pētījumiem 1987. gadā sniedza Maikla Klaina publikācija [Clyne 1987] par atšķirībām angļu un vācu zinātnes valodā. M. Klaina secinājumos formulētie zinātnisku tekstu tekstveides elementi jautājumu formā tika iekļauti Latvijas topošo zinātnieku aptaujā, kas 2009. un 2011. gadā tika veikta vairākās Latvijas augstskolās, lai pētītu valodu lietojumu zinātnes komunikācijā Latvijā. Iegūtās atbildes atspoguļo topošo zinātnieku priekšstatu par to, kā būtu jāveido rakstveida teksti zinātnes valodā. Tas, protams, nenozīmē, ka reālie teksti veidoti, izmantojot konkrētos tekstveides paņēmienus, kas atbilst tai vai citai tradīcijai.

Latviešu valodniece Inta Freimane savā plašajā pētījumā par valodas kultūru atzīmē, ka terminu ‘valoda’ nacionālās literārās valodas stratifikācijā lieto vairākās nozīmēs: “Par valodu sauc gan nacionālo valodu, gan tās funkcionālo paveidu – literāro valodu, gan arī pašas literārās valodas funkcionālos paveidus (zinātnes valodu, publicistikas valodu u. tml.). Termins ‘valoda’ tiek lietots tāpēc, ka tas ir tradicionāls un ka nav izstrādāti un pieņemti īpaši termini minēto paveidu nosaukšanai” [Freimane 1993: 30]. Šie funkcionālie paveidi no sarunvalodas atšķiras ar speciālu adresātu un balstās uz rakstu formu. Zinātnes valoda balstās uz tās teorētiski speciālo funkciju, tā nav funkcionāls stils, to veido attiecīgajai saziņas sfērai tipisks diferenciāls valodas līdzekļu komplekts, tai raksturīga precizitāte, ko nosaka noteiktas un dažādi modificētas automatizācijas¹ [Freimane 1993: 33]. Aprakstot

¹ Valodas līdzekļu automatizācija ir ļoti parasts valodas līdzekļu lietojums, – pašai valodiskajai izteiksmei netiek pievērsta uzmanība. Šo terminu I. Freimane pārņēmusi no B. Havrāneka, kurš savukārt to aizguvis no psiholoģijas [Freimane 1993: 38].

zinātnes valodu Inta Freimane galveno vērību pievērš leksikas slānim, respektīvi, terminoloģijai, jo zinātniskajā pētniecībā, izziņas procesa augstākajā pakāpē, nepieciešama valodas līdzekļu terminoloģizācija [Freimane 1993: 37]. Arī Jānis Rozenbergs īpašu nozīmi pievērš terminiem jeb terminoloģismiem: “Terminoloģismi ir īpatnējs leksikas slānis. No emocionāli ekspresīvā viedokļa savā funkcijā tie ir neitrāli vārdi. Termina funkcijā ir vārdi, kas apzīmē kādu noteiktu zinātnes jēdzienu un attiecīgajā zinātnēs nozarē šo jēdzienu saglabā. Ar terminu nosauktā jēdziena saturu izsaka definīcija” [Rozenbergs 1995: 159].

Daudz retāk latviešu pētnieki pievēršas tieši zinātnes valodas sintaktiskajam un tekstuālajam līmenim. Raksturojot Stendera “Augstas gudrības grāmatas”¹ (1774) stilu, K. Karulis norāda, ka “acīmredzot Stenders apzināti veidoja latviešu rakstu valodu atšķirīgu no runātās valodas. Šajā ziņā par paraugu viņam varēja noderēt ne vien tā laika vācu valoda, bet arī franču un citas Eiropas valodas, kurās rakstu valoda stipri atšķīrās no runātās valodas – daļēji ar citu valodu elementiem vai ar konstrukcijām, kas bija veidotas pēc citu valodu parauga” [Karulis 1988a: 541–542]. Tātad tekstuālajā līmenī latviešu zinātnes valodas priekštece ziniskā valoda [Ozols 1967] tika apzināti veidota kā jauns tīklojums, kas integrēja dažādu kultūru zinātņu valodas elementus. Runājot par latviešu valodas sintaksi jaunlatviešu posmā, tiek uzsvērts, ka sevišķi grūti bija atbrīvoties no vāciskajām, latviešu valodas struktūrai svešajām sintaktiskajām konstrukcijām, piemēram, no norādāmā vietniekvārda *tas* artikula funkcijā, no vāciskas frazeoloģijas, kas rodas, burtiski tulkotot atsevišķus vārdus [Ozols 1967b: 449–450].

Zinātnes atziņas rakstveidā Eiropā izplatītas dažādās valodās. Antīkajā pasaulē grieķu valodu kā zinātnes² komunikācijas līdzekli nomainīja latīņu valoda. Tā pirmajā gadsimtā p. m. ē. sarakstīto Lukrēcija darbu “*De rerum natura*” Tomass Baiers uzskata par latīņu valodas kā zinātnes valodas sākumu [Baier 2011: 22], kas aizsāka latīņu valodas kā Eiropas zinātnes *lingua franca*³ posmu zinātnes komunikācijas vēsturē. Taču, sākot ar 16. gadsimtu, pamazām latīņu valoda zaudēja savu nozīmi un attīstījās nacionālās zinātnes valodas [sal. Edel 2010]. Izmaiņas valodu lietojumā zinātnieku saziņai raisīja interesi par zinātnes valodu kā izpētes priekšmetu arī salīdzinošā aspektā.

Ja zinātniski teksti ir objektīvi, eksakti spriedumi par pasauli, kuros nav vērtējoša komponenta, tad varētu pieņemt, ka šie teksti ir kultūrneitrāli. Ar šādu pieņē-

¹ Stendera darbs kā zinātnes valodas priekšteces – ziniskās valodas paraugs [Ozols 1965].

² Jēdziena plašākajā nozīmē.

³ *Lingua franca* – sākotnēji itāļu valodas dialektu, citu romāņu valodu un arābu valodas elementu sajaukums valodā, ko komunikācijā izmantoja tirgotāji Vidusjūras reģionā [Chew 2009: 3]. Pētījumos par Eiropas zinātnes valodām kopš 20. gadsimta beigām runā un raksta par angļu valodu kā zinātnes *lingua franca* [Mauranen, Ranta 2009].

mumu savu pētījumu aizsāk Peters Auers un Haralds Baslers [Auer, Baßler 2007: 17]. Kā tas raksturīgi vācu zinātniskajiem tekstiem, pieņēmums ir provokatīvs, un, balstoties dažādu autoru sastatāmajos pētījumos, ģermanisti pierāda, ka valodas normas dažādās zinātnes disciplīnās un dažādās zinātnes kultūrās atšķiras [Auer, Baßler 2007: 28].

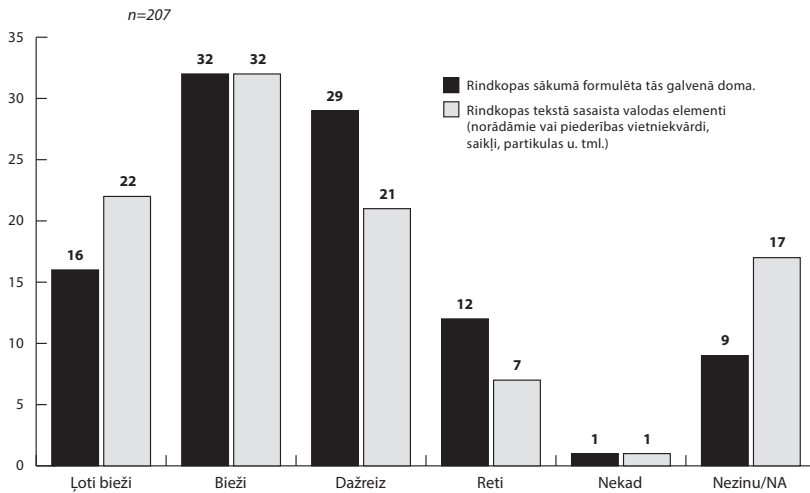
Viens no pirmajiem sastatāmās valodniecības pētījumiem par zinātnes valodām ir Maikla Klaina veiktā angļu un vācu autoru tekstu (lingvistika un socioloģija) salīdzinošā analīze, aplūkojot tādus tekstu aspektus kā linearitāte, simetrija, hierarhija un secīgums [Clyne 1987]. 21. gadsimta sākumā parādās publikācijas par korpuslingvistikas pētījumiem, salīdzinot zinātnisku tekstu korpusus dažādās valodās. Tā, piemēram, Betina Vismane [Wiesmann 2002] un Kristians Fandrihs [Fandrych 2002] pētījuši tekstu leksiskos aspektus¹, Matias Hucs [Hutz 2007] – recenziju makrostruktūru angļu un vācu valodās, Inesa Buša-Lauere [Busch-Lauer 2007] – angļu un vācu medicīnas un lingvistikas tekstu struktūru. Ļoti plašs ir 2009. gadā publicētais Vinfrīda Tilmāna [Thielmann 2009] pētījums par angļu un vācu zinātnisku tekstu ievadiem, vārdšķirņu funkcionalitāti un saikļu “because” un “weil” lietojumu tajos. Šo pētījumu secinājumus var apkopot, citējot Kirsten Adamciku: “Standartizētu tekstu gadījumā tekstveides principi ir neatņemama attiecīgās kultūras pārstāvju valodas kompetences sastāvdaļa” [Adamzik 2004].

Lai noskaidrotu Latvijas topošo zinātnieku priekšstatus par dažādu valodu lietojumu zinātnes komunikācijai Latvijā, kā arī par zinātniska teksta veidošanas principiem valodā, 2009. un 2011. gadā tika veikta maģistra un doktora studiju programmās studējošo aptauja Daugavpils universitātē (DU), Latvijas Kultūras akadēmijā (LKA), Latvijas Universitātē (LU) un Rīgas Tehniskajā universitātē (RTU), kuras rezultātā iegūtas 209 aizpildītas anketas. Jautājums par tekstveidi formulēts šādi: “Vai, rakstot zinātniskus rakstus vai studiju pārbaudījumu darbus, ievērojat sekojošus teksta veidošanas principus?”, atbilžu variantos piedāvājot M. Klaina definētos angļu un vācu tekstiem atšķirīgos principus:

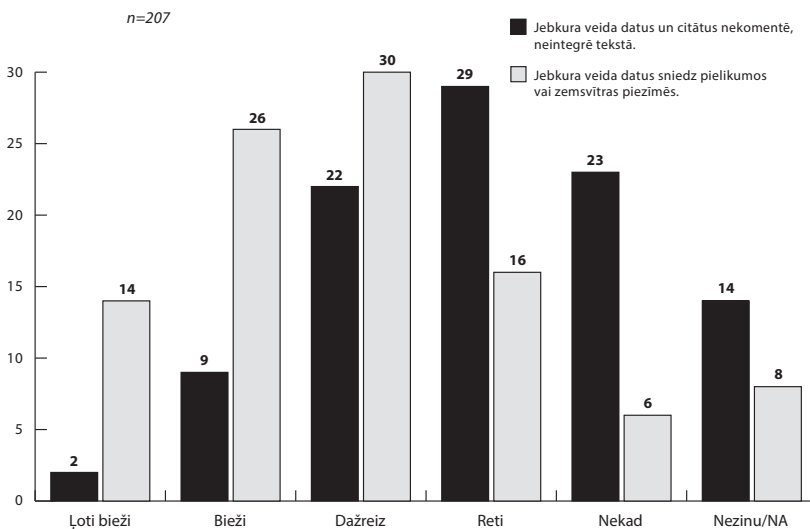
- termini tiek definēti, tos pirmo reizi lietojot tekstā (angļu);
- rindkopas sākumā formulēta tās galvenā doma (angļu);
- rindkopas tekstā sasaista valodas elementi (norādāmie vai piederības vietniekvārdi, saikļi, partikulas u. tml.) (vācu);
- jebkura veida datus un citātus nekommentē, neintegrē tekstā (vācu);
- jebkura veida datus sniedz pielikumos vai zemsvītras piezīmēs (vācu);
- argumentācija tiek pārtraukta, ļaujot lasītājam izdarīt secinājumus (vācu) [Clyne 1987].

¹ B. Vismane salīdzina darbības vārdu “*saber*”, “*conocer*” (spāņu valoda) un “*wissen*”, “*erkennen*” (vācu valoda) lietojumu; K. Fandrihs – runas verbus angļu un vācu valodā.

Atbildes, protams, raksturo tikai respondentu priekšstatus par to, kā jāveido zinātniski teksti. Vai reālajā darbībā tiek ievēroti šie principi, varētu secināt, tikai analizējot attiecīgos tekstveides elementus respondentu radītos tekstos. Atbilžu variantu grafiskie kopsavilkumi parāda, ka Latvijas topošie zinātnieki cenšas apvienot anglofonajai tradīcijai raksturīgo galvenās domas formulējumu rindkopas sākumā ar vācu tradīcijai raksturīgo teksta sasaisti ar dažādiem leksiskiem elementiem. Sk. 1. att.



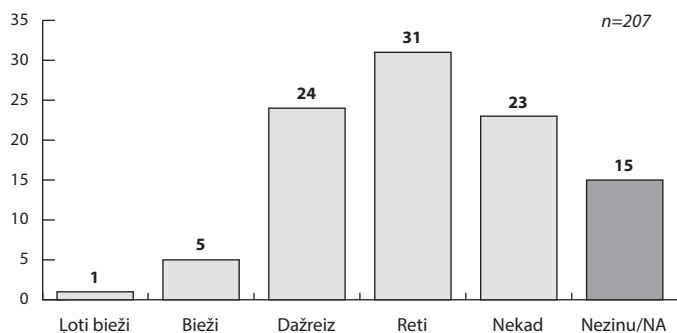
1. attēls.



2. attēls.

Datu atspoguļojumam tekstā atbilžu variantos tika piedāvāti M. Klaina pētījumā tikai vācu autoriem raksturīgie tekstveides paņēmieni, resp., datu un citātu izvietojums pielikumos un zemsvītras piezīmēs, tos neintegrējot tekstā. Respondenti atbalsta pielikumu un zemsvītras piezīmju lietojumu, bet neatzīst, ka dati un citāti netiktu integrēti tekstā. Sk. 2. att.

Vācu kultūrai tik raksturīgā argumentācijas pārtraukšana, lai ļautu lasītājam darba gaitā pašam secināt un domāt līdzi, Latvijas jauniešiem zinātniekiem šķitusi nevēlama. Sk. 3. att.



3. attēls.

Par būtisku vācu zinātnisko tekstu iezīmi, pretstatā angļu zinātniskajiem tekstiem, M. Klains uzskata vācu zinātnes valodas bezpersoniskumu. “Runā nevis viņš (vācu profesors), bet gan zinātnie no viņa”¹ [Clyne 1987: 238]. Aptaujā netika iekļauts jautājums par pirmās personas vietniekvārda lietojumu zinātniskos tekstos, tādēļ, balstoties uz aptaujas rezultātiem, nevar spriest par latviešu jauno zinātnieku tieksmi veidot bezpersoniskus vai personiskus tekstus. Taču šajā aspektā ir interesanti Indras Karapetjanas 2007. gadā publiskotie pētījuma rezultāti. Savā promocijas darbā Karapetjana ir analizējusi LU Humanitāro zinātņu Filoloģijas (angļu filoloģijas) bakalaura studiju programmas studentu angļu valodā sarakstītos noslēguma darbus, lai izpētītu to lingvofunkcionālos aspektus [Karapetjana 2007: 5]. Pētāmo valodas materiālu kopumu (korpusu) veido 50 bakalaura darbi (2 250 000 vārdi). Konstatēts, ka Latvijas studentu angļu valodā sarakstītu “bakalaura darbu kā zinātniskā stilā rakstītu darbu raksturo šādas teksta lingvistiskās iezīmes:

(..) d) bakalaura darbā pētījuma veicējs parasti nav personificēts. (..) Lai saglabātu zināmu distanci starp sevi un bakalaura darbā izklāstītajiem faktiem, darba autors izmanto ciešamo kārtu bez precizējuma par darītāju”, turklāt trešās personas vietniekvārdu kā atsauci uz darba autoru (bieži zaudēta dzimtes kategorija) un

¹ Autores tulkojums no vācu valodas. Oriģinālā: “Nicht er (der deutsche Professor) spricht, sondern die Wissenschaft aus ihm.” Šo izteikumu M. Klains sniedz vācu valodā.

nominālfrāzi *the author* [Karapetjana 2007: 33]. Tas liecina, ka Latvijas studenti angļu valodā izmanto sastatāmajos pētījumos vācu zinātnes valodai tipisko bezpersoniskumu, kas ir pretstatā anglofonajai kultūrai [Clyne 1987; Sanderson 2008: 160]. Jaunākie pētījumi gan liecina, ka tieši šajā aspektā vācu zinātnes valoda strauji mainās un pat vietniekvārda “es” lietojums vairs nav tabu [Groebner 2012], “jaunākajos zinātniskajos tekstos (vācu valodā – aut. piezīme) aizvien biežāk atrodam autora “es”, autora, kas pamato savu nostāju un ieņem konkrētu pozīciju”¹ [Esselborn-Krumbiegel 2012: 59]. Latviešu zinātniskajā stilā saglabājas norma izvairīties no pirmās personas lietojuma, kā to, piemēram, 2015. gadā Latvijas Kultūras akadēmijā maģistra grāda pretendentei savā mutvārdu recenzijā norādīja *Dr.art.* Līga Ulberte².

Citu zinātnisku tekstu aspektu, proti, zinātniska raksta struktūru, pētījusi Diāna Laiveniece. Par savu mērķi Laiveniece izvirzījusi zinātnisko rakstu struktūrēšanas tradīcijas izpēti mūsdienu humanitāro zinātņu tekstos (latviešu valodā – autores piebilde) [Laiveniece 2012: 13].

Balstoties uz Veisberga, Dubovas, Leitānes un Leles-Rozenbergas pētījumiem, sniegts īss ieskats latviešu zinātnes valodas stila attīstībā. Andrejs Veisbergs uzsver, ka vēsturiski latviešu zinātniskais stils ir veidojies galvenokārt uz vācu valodas bāzes, taču ir bijusi arī krievu valodas ietekme [Veisbergs 2003: 25]. Pēdējā attīstības posmā vērojama angļu valodas ietekme un, saskaņā ar Veisberga atziņām, “latvieši ir ātri piemērojušies jaunajām, pat ne īsti noformulētajām normām. Tā kā angļu stils ir brīvāks, vienkāršāks, tad latviešu valodā pakāpeniski zūd no vācu valodas mantotie smagie, garie teikumi, garlaicīgums” [Veisbergs 2003: 26]. Šo pārorientāciju uz citas valodas zinātnes valodas teksta veidošanas principiem Veisbergs sauc par akulturāciju. Taču Veisbergs atzīmē arī atšķirības, ko nosaka attiecīgā zinātnes joma un tēma, piemēram, atšķirības starp humanitārajām un eksaktajām zinātnēm.

Laiveniece arī apkopo angļu un vācu zinātnes stiliem raksturīgās atšķirīgās iezīmes, kas izvērstāk aplūkotas iepriekš (angļu lineārisms pretstatā vācu digresīvajam stilam, angļu zinātniskā stila orientēšanās uz faktiem, kā arī – uz lasītāju). Autora atbildību par teksta izpratni Laiveniece izvirza par prasību mūsdienu zinātniskajiem rakstiem latviešu valodā. “Saprotams, ka darbu ar vienotu kompozīciju un skaidru, uzskatāmi nošķirtu struktūru lasīt, uztvert un izprast ir daudz vieglāk nekā vienlaidu prozas tekstu bez izcēlumiem un dalījuma” [Laiveniece 2012: 16]. Taču pēc 130 humanitāro zinātņu rakstu (publicēti laikā no 2008. līdz 2011. gadam) analīzes nācies secināt, ka apmēram 54% humanitāro zinātņu rakstu

¹ Autores tulkojums no vācu valodas: (*In neueren Wissenschaftstexten finden wir zunehmend das “Ich” des Autors, der Position bezieht und seinen Standpunkt begründet.*)

² Maģistra darbu aizstāvēšanā 09.05.2015. Latvijas Kultūras akadēmijā.

nav struktūras – tie ir vienlaidu teksti, kas aizņem pat 10 līdz 12 lappuses. “Tikai 38% gadījumu var runāt par raksta struktūru – pilnīgu vai daļēju” [Laiveniece 2012: 22].

Terminoloģiju, kas ir neatņemama zinātnes valodas iezīme, savos darbos analizē A. Veisbergs, uzsverot, ka latviešu zinātnes valodai tipiskas garākas morfoloģiskās un leksiskās konstrukcija. No vienas puses, mūsdienu latviešu zinātnes valodai angļu valodas ietekmē raksturīga tendence zaudēt smagos, garos, latviešu runātajai valodai netipiskos teikumus, taču terminu līmenī tiek veidotas garas leksiskas konstrukcijas – pretstatā angļu zinātnes valodas tradīcijai (*green mailing* – akciju uzpirkšana no pašas kompānijas puses, lai novērstu kompānijas pārņemšanu; no Veisberga piemēriem) [Veisbergs 2003: 26].

Nenoliedzami varam runāt par dažāda līmeņa kultūras atšķirībām zinātniskos tekstos. Sniegtais pārskats galvenokārt par Latvijā un Vācijā veiktajiem pētījumiem ieskicē šādas konvencijas, taču parāda arī to, ka zinātnes valodas ir dinamiskas, to straujo maiņu veicina mijiedarbība vai konkurence ar citām zinātnes valodām.

Paraugoties uz latviešu zinātnes valodas tīklojuma izmaiņām, jāatzīmē, ka intensīvi notiek atsevišķu elementu maiņa, taču nevar viennozīmīgi apgalvot, ka vācu un krievu zinātnes valodu tradīciju būtu nomainījusi angļu zinātnes valodas tradīcijas pārnese uz latviešu valodu. Gan jauno Latvijas zinātnieku veiktā aptauja, gan Laivenieces un Veisberga pētījumi un zinātnes valodas prakse liecina, ka daži elementi (piemēram, bezpersoniskums) saglabājas, taču strauji tiek pārņemti citi elementi (piemēram, lineāra argumentācija), patiesībā uz kādu laiku veidojot jaunu, no Eiropas zinātnes komunikācijā dominējošās angļu zinātnes valodas atšķirīgu zinātnes valodas kultūru Latvijā.

Izmantotie avoti

- Adamzik, K. *Sprache: Wege zum Verstehen*. Tübingen und Basel: a. Francke Verlag, 2004.
- Auer P. und Baßler, H. *Der Stil der Wissenschaft. Reden und Schreiben in der Wissenschaft*. P. Auer, H. Baßler (Hrsg.). Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2007. S. 9–29.
- Baier, T. Die Entstehung der lateinischen Wissenschaftssprache aus der hellenistischen griechischen Literatur. *Wissen schaffen – Wissen kommunizieren. Wissenschaftssprachen in Geschichte und Gegenwart*. Wieland, E., Glück, H., Pretschner, S. (Hrsg.). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011. S. 19–33.
- Busch-Lauer, I. Kulturspezifik in englischen und deutschen Originaltexten – Medizin und Linguistik im Vergleich. *Zur Kulturspezifik von Textsorten*. Fix, U., Habscheid, S., Klein, J. (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007. S. 51–67.

- Clyne, M. Cultural differences in the organization of academic texts. *Journal of Pragmatics*, vol. 11, 1987. Pp. 211–247.
- Edel, K. O. *Die Macht der Sprache in der Wissenschaft*. Paderborn: IFB Verlag Deutsche Sprache, 2010.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga. *Richtig wissenschaftlich schreiben*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2012.
- Fandrych, Ch. Kontraste bei der Versprachlichung von Sprechhandlungen in der englischen und deutschen Wissenschaftssprache. *Mehrsprachige Wissenschaft – europäische Perspektiven. Eine Konferenz im europäischen Jahr der Sprachen*. Ehlich, K. (Hrsg.), 2002. Verfügbare: <http://www.euro-sprachenjahr.de/Fandrych.pdf> (gesehen 12.01.2013.)
- Freimane, I. *Valodas kultūra teorētiskā skatījumā*. Rīga: Zvaigzne, 1993.
- Groebner, V. *Wissenschaftssprache. Eine Gebrauchsanweisung*. Konstanz: Konstanz University Press, 2012.
- Hutz, M. “Insgesamt muss ich leider zu einem ungünstigen Urteil kommen.” Zur Kulturspezifik wissenschaftlicher Rezensionen im Deutschen und Englischen. Vergleich. *Zur Kulturspezifik von Textsorten*. Fix, U., Habscheid, S., Klein J. (Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007. S. 109–130.
- Karapetjana, I. *Bakalaura darbu valoda kā lingvofunkcionālās kompetences attīstības rezultāts*. Promocijas darba kopsavilkums filoloģijas doktora grāda iegūšanai valodniecības zinātņu nozares lietišķās valodniecības apakšnozarē. Rīga, 2007.
- Karulis, K. G. F. Stendera valoda un rakstība. Stenders, Gothards Frīdrihs. *Augstas gudrības grāmata no pasaules un dabas*. Rīga: Liesma, 1988. 537.–556. lpp.
- Laiveniece, D. Zinātniska raksta struktūra; mūsdienu humanitāro zinātņu teksti. *Starptautiskās jauno lingvistu konferences VIA SCIENTARIUM rakstu krājums*, Nr. 1. Ventspils, Liepāja, 2012. 13.–26. lpp.
- Ozols, A. Latviešu nacionālās literārās valodas attīstības pirmie gadu desmiti. Ozols, A. *Raksti valodniecībā*. Rīga: Zinātne, 1967. 444.–451. lpp.
- Ozols, Arturs. *Veclatviešu rakstu valoda*. Rīga: Liesma, 1965.
- Rozenbergs, Jānis. *Latviešu valodas stilistika*. Rīga: Zvaigzne, 1995.
- Sanderson, Tamsin. *Corpus. Culture. Discourse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2008.
- Stradiņš, Jānis. Zinātne un zinātnieks Latvijas vēsturē. Stradiņš, Jānis. *Zinātnes un augstskolu sākotne Latvijā*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 2012. 15.–38. lpp.
- Thielmann, W. *Deutsche und englische Wissenschaftssprache im Vergleich: Hinführen – Verknüpfen – Benennen*. Heidelberg: Synchron, 2009.

Veisbergs, A. Zinātniskais stils dažādās kultūrās, to ietekme uz latviešu stilu. *Konferences "Zinātnes valoda" materiāli*. Rīga: Rasa, 2003. 22.–27. lpp.

Wiesmann, B. Wissen und erkennen, *saber y conocer* – Überlegungen zur Kulturspezifität der alltäglichen Wissenschaftssprache an den Beispielen Deutsch und Spanisch. *Mehrsprachige Wissenschaft – europäische Perspektiven. Eine Konferenz im europäischen Jahr der Sprachen*. Ehlich, K. (Hrsg.), 2002. Verflügelbar: <http://www.euro-sprachenjahr.de/Wiesmann.pdf> (gesehen 12.01.2013.)

CULTURAL DIFFERENCES IN TEXT FORMATION IN RESEARCH PAPERS/ORGANISATION

Abstract

Research texts have been explored by linguists from various aspects for a long time: however, in 1987 Michael Clyne's publication on cultural differences in English and German research texts urged linguists to turn to search for common and distinct features in research texts written in different languages. Thus, a number of pieces of contrastive research have been written over the recent 25 years not only on texts written in English and German, but also in Spanish, Italian etc. Research texts in Latvian have been less investigated from the contrastive aspect. However, Prof. Andrejs Veisbergs, for instance, regularly publishes his observations on changes in Latvian research texts at the turn of the 20th and the 21st centuries. This article gives a survey of the results of the above research: it also offers an insight into the concepts on the principles of research text formation developed by young researchers in Latvia. This is highlighted by MA and PhD students from 2009 till 2015. The results of this survey reveal that young researchers in Latvia have not shaped clear research text formation principles that are characteristic of a specific culture.

Keywords: *text formation, research language, cultural differences.*

Simona Sofija Valke

VĒSTURISKAS PERSONAS INTERPRETĒJUMS: MORISS MĀTERLINKS LATVIEŠU LITERĀRAJĀ TEKSTĀ

“Te ir kaut kas no Meterlinka¹,” konstatē literatūras kritiķis Vizulis [Vizulis, 1900: 1] par “Jaunās Ražas” trešajā laidienā publicētu Zeltmata (1868–1961) skici ar intriģējošu nosaukumu *Mat...* [Zeltmatis, 1899: 183–191]. Runa ir par šaha spēles terminoloģiju un tās analogijām ar dzīvi, kurā var uzvarēt vai arī zaudēt. Vizulis iezīmē Zeltmata darbā paralēles ar beļģu autora radošo domu, ar Morisa Māterlinka (*Maurice Maeterlinck*, 1862–1949) nozīmīgo konceptu – klusumu. 1899. gadā, kad viedoklis tiek izteikts, Māterlinka darbi vēl nav pieejami latviešu valodā, pirmais nāk klajā tikai 1900. gadā, zīmīgi, jau minētā Zeltmata tulkojumā.

19. gadsimta beigu Zeltmata darbos *Mat...*, *Mīlestības infuzorijas*, *Fraulein Miece*² būtiska loma literāro personāžu attiecību attīstībā ir Māterlinka klusuma–klusēšanas³ konceptam, kuru beļģu autors iztīrīja eseju krājuma “Pazemīgo dārgumi” (“*Le trésor des humbles*”, 1896) pirmajā esejā “*Silence*”. Tajā Māterlinks apcer dvēseles dzīvi, Zeltmata literārie varoņi veic šīs teorētiskās esejas ilustrāciju. Klusuma dāvanas Zeltmata varoņiem dodas rokā tikai pēc ilgiem patiesas tuvības meklējumiem. “Klusā laimība”, “klusie brīži” rada patiesu dvēseļu saplūsmes telpu: “Liekas, ka istabā paliktu aizvien klusāki, visa apkārtne it kā izzūd, un viņu gara acīm atveras vēl nepazītas, nenojaustas sfēras. Un tur viņu jūtas, viņu dvēseles saplūst kopā, vienojas, apskaujas...” [Zeltmatis, 1897: 285].

19. un 20. gadsimta mijas latviešu literatūrkritikā “klusums” ir visbiežāk minētais no beļģu literāra konceptiem, un gluži pamatoti, jo ieņem nozīmīgu vietu gan Māterlinka teorētiskajā domā, gan simbolisma lugās⁴. Sākotnēji Māterlinka

¹ 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē latviešu valodā tiek izmantoti četri beļģu literāra uzvārda rakstības varianti: Meterlinks, Mēterlinks, Materlinks, Māterlinks.

² “*Fraulein Miece*” ir atsaucē arī uz zviedru autora Augusta Strinberga lugu “*Jūlijas jaunkundze*”, kas nāca klajā 1888. gadā.

³ Franču valodā *silence* apzīmē gan klusumu, gan klusēšanu.

⁴ Māterlinka simbolisma periodā ietilpst astoņas lugas: “*Princese Malēna*” (“*Princesse Maleine*”, 1889), “*Neaicinātā*” (“*L’Intruse*”, 1890), “*Aklie*” (“*Les Aveugles*”, 1890), “*Septiņas*

vārds latviešu interpretācijā tiek saistīts ar misticismu, simbolismu, dekadenci un neoromantismu, un, tikai laikam ritot, 20. gadsimta 30. gados izkristalizējas atbilstošs viņa daiļrades vērtējums, tā tiek piesaistīta simbolismam. Viņa recepcijas Latvijā sākumposmā literārās kvalitātes vērtējumi ir visai piesardzīgi, Māterlinka novatorisms tiek vērtēts kā svešāds un “ērmots”¹, taču jaunu literāru ceļu meklējumos 20. gadsimta sākumā noris straujš ārvalstu literatūras asimilācijas process, un literāro darbu izvērtējums tiek veikts ne vien literatūrkritiskos rakstos, bet tā klātbūtne lasāma arī latviešu literārajā tekstā, viedoklis par Māterlinka darbiem ir literāra darba telpas sastāvdaļa. Abi izvērtējumu veidi nav sastatāmi, jo pēdējais atspoguļo literāra tēla vai naratora, tātad fiktīvu² (lai gan tas “nes” autora vēstījumu) pasaules skatījumu, turklāt vairākumā gadījumu ir netiešs un kalpo kā literārās gaumes un filozofisko uzskatu raksturojums. Daiļdarba informatīvais vēstījums, kas nesakrīt ar literāro vēstījumu, atsaucas uz ārpusteksta realitāti, uz tās segmentiem, ko izraudzījies autors. Šā raksta mērķis ir pētīt Māterlinka – literāta tēlu latviešu literārajā tekstā, analizēt viņa devuma izceltos aspektus un to interpretāciju.

Māterlinka “domubiedru” pulkā līdzās Zeltmatim vēl minams cits viņa tulko-tājs – Augusts Baltpurviņš ar 1905. gadā publicēto stāstu “Austra”. Neuzskaitīsim visus Māterlinka intertekstuālistus, nosauksim vien dažas pazīstamas literārās personības: Andrejs Upīts (“Zelts”, 1914), Haralds Eldgasts (“Zvaigžņotās naktis”, 1905), Fallijs (“Putniņš”, 1903), Viktors Egītis (“Skolotāja Kalēja piedzīvojumi”, 1914; “Savādā draudzība”, 1928), Antons Austrīņš (“Garā jūdze”, 1926–1934), Jānis Kārstenis (“Salna”, 1915), Kārlis Krūza (“Viens: veltījums Akurateram”, 1907), Jānis Veselis (“Saules kapsēta”, 1921), Pāvils Rozītis (“Daina. Lirisku momentu vieglas kontūras”, 1913), Edvards Vulfs (“Jānis Robs”, 1921; “Vellas nāve”, 1937), Pāvils Gruzna (“Jaunā Strāva”, 1946) u. c.

Māterlinka ietekmes latviešu literatūrā, vadoties pēc Žērāra Ženeta (*Gérard Genette*, 1930) transtekstualitātes sadalījuma, varam uzskaitīt šādos segmentos: stilistiskie aizguvumi (arhitektualitāte), Māterlinka interteksts, tajā skaitā Māterlinka konceptu interpretācija. Pēdējā grupā pievērsīsimies vienai no Ženeta definētās

princeses” (*Les sept princesses*, 1891), “Peleass un Melizande” (*Pelléas et Mélisande*, 1892), “Aladina un Palomīds” (*Alladine et Palomides*, 1894), “Tur, iekšā” (*Intérieur*, 1894), “Tentažila nāve” (*La mort de Tintagiles*, 1894). “Aglavene un Selizete” (*Aglavaine et Sélysette*, 1896) ir Māterlinka pārejas posma luga, kurā literāts attālinās no simbolisma estētikas.

¹ “Kas nau viņam radniecisks, tas atdursies pret Meterlinka uzkrītošām ērnotām savādībām, pret māksloto misticismu un pārmērīgo daudzumu lieko krikumu un atradīs viņa ražojumus par slimīgiem un smieklīgiem.” Rainis. Francijas jaunākā literatūra II. *Mājas Viesis*, Nr. 50 (09.12.1898.), 2. lpp. Citēts pēc: Rainis. Kopoti raksti. 18. sējums. Rīga: Zinātne, 1983. 217. lpp.

² Adjektīvs “fiktīvs” šeit lietots ar nozīmi “neatbilstošs realitātei, kas raksturo apzinātu imagināru konstrukciju”.

intertekstualitātes [Genette 1982: 8–11] izpausmēm – citātiem. Runa būs ne tikai par Māterlinka teksta citātiem, bet arī par paša literāta vārda pieminējumu, un par to – vislielākā mērā. Lai novilkto skaidras pētāmā lauka robežas, precizēsim, ka netiks pētīti implicīti aluzīvi interteksti, bet gan eksplīcīti Māterlinka un viņa lugu un eseju pieminējumi, kas beļģu literātu pozicionē kā literātu (nevis sabiedrisku personību vai dzimtenes patriotu Pirmā pasaules kara laikā, vai arī dabas pētnieku) citā literārā darbā.

Romānam, un bieži vien citiem prozas darbiem, lasītāju loku piesaista atsauces uz realitāti, kaut arī iluzoras (referenciāla ilūzija) un visai nelielas. Šeit jānošķir **lasīšana** un **interpretācija** pētniecības nolūkos. Literārs darbs tiek lasīts savam priekam, lai gūtu estētisku un emocionālu baudu, rosinātu iztēli, izdzīvotu nepieredzēto u. c. Pētniecības vērts tas ir citu iemeslu dēļ, proti, literārā darbā, pat ja tas, laikam ejot, ir zaudējis labu tiesu no sava valdzinājuma, var atrast specifisku pasaules un tās norišu skatījumu, pārdomas par dzīvi, valodu un eksistējošo. Tāpēc tas ir pētniecības vērts, cits vairāk, cits ne tik daudz, kritērijs būtu grūti definējamā mākslinieciskā vērtība, kuru, bez jau pieminētā, veido daiļdarba forma. Taču šoreiz pievērsīsimies personāžu analīzei; vēsturiskas personas gadījumā saikne starp personu un personāžu, ko piedāvā literārs teksts, ir nepārprotama. Franču pētnieks Filips Amons (*Philippe Hamon*, 1940) atzīst, ka vēsturiskiem personāžiem vienlaikus jātiek **atpazītiem**, t. i., korelācijā ar realitāti, un **sapraستيem**, t. i., ar īpašu ekonomijas funkcijas starpniecību, ko tie pilda katrā daiļdarbā [Hamon 1972: 95]. Personāža atsauces vienmēr meklējamas ārpus teksta, un tās norāda uz ievērojamu informācijas daudzumu, kas paplašina lasītāja informatīvo lauku. Realitātes un literatūras saikne ir ambivalenta. Nereti literāri teksti veido atsevišķu kultūrtelpu kolektīvo iztēli. 20. gadsimta sākumā par Latviju runājam kā par kultūrtelpu, kurā literatūrai ir veicinoša loma kultūrnācības pilnveidē. Māterlinks šajā laika posmā ir viens no latviešu kultūrtelpas kolektīvās iztēles komponentiem. Līdztekus citiem, protams. Ja Māterlinks, viņa koncepti un tēli ir klātesoši latviešu tekstos, tas liecina par beļģu literāta literārā devuma potenciālu un nozīmību Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē. Bet kāpēc Māterlinks?

20. gadsimta sākuma latviešu prozas varoņi šad tad lasa Māterlinku, šad tad to citē vai glabā viņa ģimenes. Māterlinku sastopam ne tikai romānā, bet arī stāstā un žanriski visai neskaidrajā tēlojumā, fantāzijā un ar oriģinālām perifrāzēm definētas formas daiļdarbos – “Psiholoģiska skice”, “Lirisku momentu viegļas kontūras”. Māterlinka pieminējumi latviešu prozas segmentā, atzīsim, ir visai epizodiski. Tomēr prozas vienību skaits, kurās citēts Māterlinka vārds vai atstāstītas viņa darbu rindas, ir teju vai divdesmit daiļdarbi, tādēļ nevaram atstāt bez ievēribas šo beļģu literāta intertekstu. Kāda loma beļģu simbolistam, viņa dramatiskajiem varoņiem un esejām ierādīta latviešu prozā?

Franču 19. un 20. gadsimta literatūras pētnieks Albērs Tibodē (*Albert Thibaudet*, 1874–1936) ieskicē “demarkācijas līniju” starp realitāti un literatūru: “Īsts romānu rakstnieks rada savus personāžus ar bezgaldaudz viņa iespējamās dzīves virzieniem, neīsts romānu rakstnieks rada savus personāžus ar savas reālās dzīves vienīgo līniju. Īsts romāns ir kā iespējamā autobiogrāfija, (..) romāna gars mums liek izdzīvot iespējamo, tas neliek izdzīvot reālo” [Thibaudet 1925: 6]. Iespējamo pasaulu radišana paver ceļu cilvēka projekcijai citās dimensijās. Iztele sniedz iespēju radīt situācijas un literārajiem personāžiem tās atrisināt.

Vairāku pasaules redzējumu klātbūtne daiļdarbā, to konfrontācija stimulē domas kristalizāciju, un, pat ja teksts didaktiski nesniedz vienu vienīgu atbildi, tomēr tas ievirza lasītāju noteiktā pārdomu gultnē. Latviešu tekstos laikmetu raksturojošais Māterlinka interteksts atbilst latviešu literātu radošajai telpai un vienlaikus to saista ar frankofonu literāro telpu, pat plašāku Eiropas literatūras telpu, kurā Māterlinks 20. gadsimta sākumā ir ievērojams autors. Māterlinka daiļrades iepazīšana nāk pie latviešu recipienta pa dažādiem ceļiem – lugu uzvedumu noskatīšanās, mutiskas atsauksmes par tām, literatūrkritisku rakstu lasīšana un visbeidzot – visbūtiskākais – paša autora darbu lasīšana. Mūs šeit interesē īpašs lasītāja tips – literārais personāžs (un arī personāžs – vēstījuma instance). Vairākumā latviešu daiļdarbu, kuros Māterlinks ir minēts, nav atspoguļots pats lasīšanas process, bet Māterlinka daiļdarbi kā jau izlasītas vienības, kas ir pieminēšanas, diskusija vai citēšanas vērtas, jo saskan, vai, gluži pretēji, nesaskan ar literārā varoņa uzskatiem. Un tādēļ ir interesanti pētīt, kā Māterlinka darbu zināšana un (iz)lasīšana raksturo literāru personāžu un ietekmē literārā personāža evolūciju. Māterlinka tekstā ietvertu jēgu aktualizē personāžs – lasītājs, kas nepretendē uz reāla lasītāja atainojumu. Kā fikcijas sastāvdaļa tas sniedz informāciju par reālo, precizēsīm – vēstītāja skatījumā – un konstruē savu jēgu, balstoties uz izlasīto tekstu. Empīriskais lasītājs, savukārt, lasot daiļdarbu, kurā darbojas Māterlinka lasītājs, ir pakļauts šim pašam jēgas konstruēšanas procesam.

Māterlinka vārds lasāms divos realitātei pietuvinātos daiļdarbos, proti, autobiogrāfiskos (precīzāk, autofiktīvos) tekstos, kuros gan rodamas visai tālas atkāpes no reālās situācijas, taču tajos ietvertais atmiņu stāstījums atspoguļo laikmeta sociālo kontekstu, notikumus un arī iekšējās dzīves norises. Runa ir par Pāvila Gruznas romānu “Jaunā Strāva” un Fallija stāstu “Putniņš”, dažādiem darbiem stilistiskā ziņā, taču, neraugoties uz faktoloģiskajām nobīdēm un personvārdu izmaiņām, tie reproducē plašu laikmeta ainu, zināmas sociālas grupas skatījumu uz laikmeta norisēm, to interpretāciju. Gruznas romāns top 1946. gadā, tātad ar laika nobīdi. Ne jau informācija ir novecojusi, bet skatījums ir mainījies, arī Fallija skatījums ir retrospektīvs, kā tas raksturīgs visām atmiņu grāmatām un no atmiņām veidotiem mākslinieciskiem tekstiem.

Gruznas romānā Māterlinks minēts literāro diskusiju sakarā un iesaistīts citu pasaules jaunās literatūras pārstāvju klāstā. Latviešu jaunie literāti savu centienu raksturojumam nosauc rindu pasaules autoru, minot tautības, tādējādi iesaistot dinamisko latviešu literatūru pasaules literatūras kontekstā, ar kuru velk radošās paralēles.

*Lai apjēgtu jauno strāvu, Viktors pārgāja uz paraugiem no citām mākslām un citām literatūrām. Un te viens pēc otra parādīja gan angļu Vailds ar savu “Doriana Greja portreji”, gan Bostonas Edgars Po ar savu šausmu “Malstremu”, gan flāmu **Moriss Māterlinks** ar “Māsu Beatriči” un “Zilo putnu”, gan Rodenbahs ar “Briges klusiem ūdeņiem”, ir franču Bodlērs un Malarmē, ir norvēģu Knuts Hamsuns ar “Panu” un “Badu”, ir vācu Gerhards Hauptmanis ar “Hanneli” un “Nogrimušo zvanu” un beidzot – norvēģu Heinriks Ibsens ar savu “Pēru Gintu” un “Brandu”.*

Tā bija pietiekoša prominēto eiropiešu rakstnieku sērija, lai rastos daudz maz jēgas par jaunās strāvas simboliku. Šo sēriju noslēdza daudz maz mums tuva slāvu māksla, no tiem kā galvenais pārstāvis poļu rakstnieks un redaktors Krakovā, tā saucamais Jaunās Polijas līderis Staņislavs Pšibiševskis, kas pēkšņi izcēlās visā literārā pasaulē ar kategoriskas brīvības prasību dzejai un literatūrai, uzstādot kā vadošo ideju visai mākslai Malarmē oriģinālozungu: “Māksla – mākslai”¹ [Gruzna 1992: 283–283].

Latviešu literāti nav pozicionēti kā sekotāji, bet gan pasaules literatūras piemēri sniegti kā aprakstošs lauks jaunās latviešu literatūras tendencēm, kuras vēl pilnībā nav izkristalizējušās un ir nodomu stadijā. Nosauktie autori nav vien uzskaitījums, bet katrs pārstāv veselu literāro pasauli, un līdz ar to vārdu pieminēšanu tiek realizēts teksta ekonomijas princips, turklāt daiļdarbu nosaukumi aktualizē specifiskas literārās šķautnes. Teksta “nepilnība”, teksts nevar **visu** pateikt vai aprakstīt, aicina vērsties pie realitātes un “pabeigt” tekstu pieredzes telpā, precizēsim, ka šī pieredze būs piesaistīta noteiktai kultūrtelpai. Māterlinks ilustrēts ar diviem dramatiskajiem darbiem – “Māsu Beatriči” un “Zilo putnu”, tātad ne vairs saviem simbolisma perioda darbiem², bet ar simboliskajām lugām. Gruznas izvēlei, varam minēt, bijis

¹ Atbilstība realitātei literārā tekstā nav nepieciešama, tomēr atgādināsim, ka pirmais ievērojamākais no “Māksla – mākslai” (*L'art pour l'art*) idejas popularizētājiem ir Parnasa iedvesmotājs Teofils Gotjē (*Theophile Gautier*, 1811–1872). Viņš savu viedokli kaismīgi un pārliecinoši izklāsta romāna “De Mopēna jaunkundze” (*Mademoiselle de Maupin*, 1835) priekšvārdā. Simbolisma aizsācējs Stefans Malarmē (*Stéphane Mallarmé*, 1842–1898) jaunībā pieslienās Parnasa idejām, dzejā tiecas panākt formas pilnību, izvairās no nožēlojamās realitātes un meklē mākslas ideālo un absolūto pasauli.

² Sk. ceturto atsauci 286. un 287. lpp.

gluži reāls pamats – abi darbi ir tulkoti latviešu valodā un ir arī visvairāk spēlētie uz latviešu skatuvēm. “Māsa Beatrise” izpelnās lielu publikas atsaucību un kritiķu labvēlību Birutas Skujenieces režijā. Māksliniece pati arī spēlē māsu Beatrisi un vēlāko gadu uzvedumā – Dievmāti. “Zilajam putnam” arī ir priekšvēsture: Konstantīna Staņislavska veiksmīgā uzveduma (1908) atbalsis nonāk līdz Rīgai, un tūdaļ pat pēc Maskavas Dailes teātra (*Московский Художественный академический театр, МХАТ*) inscenējuma Augusts Baltpurviņš no krievu valodas lugu iztulko latviski. Uz skatuves dēļiem tā nonāk Eduarda Smiļģa un Jāņa Munča režijā, atbilstoši 1920. un 1933. gadā. Citātā minētie literātu vārdi ir to daiļrades simboli, jaunas literārās izteiksmes simboli. Taču, ņemot vērā laika nobīdi, ar kādu sarakstīts romāns, pieļaujam, ka aprakstītajam laika posmam sekojošie notikumi tiek integrēti literārajā tekstā kā laikmetam piederīgi.

Fallija “Putniņā” Māterlinka vārds izspēlēts literārā koķetērijā – jaunu ģimnāzistu sarunā. VI nodaļā Harders, fiziski nepievilcīgs, netīrs un nopīpējies, bet literāri apdāvināts, diskutē ar Putniņu, kura prototips ir pats Fallijs, par literatūru. Jautāts, ko lasa, atbild ar ironisku antifrāzi:

“Marku Tvenu, Edgaru Po... Un Edgars Po ir arī vīrs!” viņš uzcirta. “Ne tāds kā tavs Materlinks. Tavs Materlinks ir tikai bāba! Un Verlens jau nu gluži bāba! Un tavi dekadenti, simbolisti, mistiķi un dēmonisti – visi bābas! Mīkstčaulīši, jēra dvēselītes! Ne acu galā neieredzu!” viņš atmata ar roku un aizgriezās, lai savus smieklus nerādītu [Fallijs 1942: 262].

Literatūras cienītāja mutē autoritāšu, kuras vēl ne visiem Latvijā ir autoritātes, nozākāšana izklausās pēc joka. Izspēlētā antitēze nebalsta pieklusinātu ironiju, bet gan pamatīgu joku, to Fallijs akcentē ar izteiksmīgo personāža žestu un aplāpētajiem smiekliem. Simulētais naidis uz “bābām, mīkstčaulīšiem un jēra dvēselītēm”, kas konotē nevarību, nespēju, ļaušanos apstākļiem un bailīgumu, ir mājiens uz sociālisma apoloģētiem literatūrā.

Māterlinka recepciju ģimnāzistu vidē ataino arī Edvarda Vulfa “Jānis Robs”. Šeit piesaukti pāris atšķirīgi aspekti – Māterlinks kā garīgā bāka saistīts ar klusuma un dvēseles konceptu: “Tē ir mans Meterlinks, te ir mani klusie, “sirds šķīstie” skolotāji” [Vulfs 1937: 188]. Un Māterlinks kā modes lietas – pesimisma – reprezentants: “Millija tagad sajuta, ka šis zēns tiešām ir tāds, kā viņš runā, ka viņš ne par matu neizliekas un viss nespēlē pie jauniem cilvēkiem tik moderno pesimisma, neskaidras traģikas un pusjūtu, pustoņu spēlīti à la Meterlink...” [Vulfs 1937: 175].

Upīša romānā “Zelts” literatūras uzskaitījums, literāro interešu pamešana novārtā iezīmē pāreju uz citu pasaules uzskatu, kas orientēts uz materiālās pasaules likumiem, tajā literatūrai vairs nav vietas, un vienlaikus iezīmē mīlestības attiecību

turpmāko attīstību, kas nebūs saistīta ar citētajā literatūrā lasāmo dziļo dvēseles izziņu, bet gan ar attiecību konvertēšanu naudā:

Poruka un Virzas dzejoļi... Eldgasta "Zvaigžņotas naktis" un "Vižņi"... Mirbo "Istabmeitas dienas grāmata"... Pšibiševska un Meterlinka raksti krievu universālbibliotēkas dzeltenajos sējumiņos... Tagad ne lasīt gribējās, ne skatīties. Apnicis. Atslēdzis atvilktņi un aiz gara laika rakņājas tajā. Mildas vēstulītes... [Upīts 1998: 184].

Romāna varonis Roberts Sveilis pārskata savu studenta grāmatplauktu, iemīļotu autoru grāmatiņas, un viņa uzmanību piesaista cita rakstu forma, personāža, "papīra būtne" Mildas, vēstulītes. Mildas pārstāvētā materiālā, taustāmā un ju-tekliskā pasaule šķiet interesantāka, saistošāka par literāro. Notiek Zolā romāna varoņu cienīga degradācija.

Citu līniju iezīmē sievietes un tās attiecību raksturojums. Antona Austrīņa "Garajā jūdžē" galvenais varonis Aizbetnieks sarunājas ar paziņu Deisonu par jaunkundzēm, viena no tām "ļoti interesanta vēl ir Elfrīda Ošiņ, vairāk Meterlinka stilā" [Austrīņš 1925: 97]. Īpašības vārda "interesanta" konkretizējums, kas lasītājam liek palauzīt galvu, vai runa tiešām ir par Māterlinka bālajiem, caurspīdīgajiem tēliem. Apliecinājums izskan vēlāk: "...paliekat sveiki, mazā Selizeta!" [Austrīņš 1925: 629]. Pāvila Roziša darbā "Daina. Lirisku momentu viegla kontūras" naivā meitene Daina, kaut arī ģimnāziju beigusi, jūtas vēl maza un bezpalīdzīga: "Apkārtne likās salta un mēma. Tik dabu mīlēja. Daili arī. Hamsunu dievināja. Meterlinku ne mazāk" [Rozītis 1913].

Māterlinka lasītāja identitāte tiek būvēta, "sadarbojoties" tekstam un empīriskajam lasītājam. Personāža konstruēšanas procesā, kas notiek lasīšanas laikā, ekstratekstuālais aspekts balstās uz realitātē gūto pieredzi, bet intertekstuālais, uz tekstā gūto pieredzi. Jāpiekrīt Andrē Fosiona (*André Fossion*, 1944) apgalvojumam, ka "teksta jēga atdzīvojas, kad lasītājs, lasot liek parādīties nozīmēm vai, citiem vārdiem, liek dzimt jaunam tekstam" [Fossion 1980: 34].

Jaunā kontekstā, latviešu literatūras informatīvajā telpā, Māterlinks top par vienu no tekstrades komponentiem. Māterlinka daiļrades aktualizācijas process ir saistīts ar konkrētu tēlu un konceptu aktualizāciju. Šajā gadījumā ar noteiktu literāru jomu, jauno mākslu, kas cenšas 20. gadsimta pirmajā desmitgadē iekarot savu vietu latviešu literatūras telpā. Viņa vārds latviešu prozā izskan kā laikmeta jaunās literatūras ilustratīvs piemērs. Rakstnieku plejāde, tostarp Māterlinks, ir

¹ Selizete ir Māterlinka lugas "Aglavene un Selizete" personāžs, jauna, maiga būtne, sieviete-bērns.

zināšanu pasaules apzīmējums, kas saistīta ar individuālo izglītošanos, kas pavada institucionālo studiju posmu un iesniedzas aiz tā, tādējādi jaunā literatūra, tās pārzināšana raksturo noteiktu sociālu tipu – izglītots cilvēks vai tāds, kas pretendē uz šo statusu. Zīmīgi, ka Māterlinka darbu un to ideju vērtētāji galvenokārt ir vīriešu kārtas personāži. Personāži – sievietes, lai gan arī šeit tiek piesaukta literārā gaume, raksturotas kā vizuāli–emocionālie, prerafaelītu jaunavām līdzīgie, Māterlinka sieviešu tēli. Tos ieskicē svešādība, emocionāls sasprigtums un trauklums. Sasaiste veidojas nevis kā personāža – vīrieša gadījumā, ar novatoru literāro radišanu un spēju to novērtēt, tātad ar Māterlinka paša literāta aktivitāti, bet gan ar metonīmiju *Māterlinks* kā literāro darbu, to raksturiezīmju un tēlu apzīmējumu.¹ Māterlinka sieviešu tēli paver interesantu pētniecības lauku arī latviešu dzejā.

Izmantotie avoti

- Austriņš, A. Garā jūdze. *Ritums*, Nr. 2 (01.02.1925.). 83.–99. lpp.; *Ritums*, Nr. 9 (01.09.1925.). 627.–644. lpp.
- Fallijs. Putniņš. *Dzejdarbu izlase*. Rīga: Latvju grāmata, 1942. 253.–317. lpp.
- Fossion, A. *Lire les écritures: théorie et pratique de la lecture structurale*. Bruxelles: Lumen Vitae, 1980. P. 34.
- Genette, G. *Palimpsestes*. Paris: Le Seuil, 1982.
- Gruzna, P. *Jaunā strāva*. Rīga: Zinātne, 1992.
- Hamon, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, N°6, 1972. *Littérature*, Mai, 1972. Pp. 86–110. Disponible: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957
- Ķezberis, E. Mazā dāma ar pūpolzaru. *Latvijas Kareivis*, Nr. 86 (18.104.1937.). 4. lpp.
- Rainis. Francijas jaunākā literatūra II. *Mājas Viesis*, Nr. 50 (09.12.1898.). 2. lpp. Citēts pēc: Rainis. *Kopotī raksti*. 18. sējums. Rīga: Zinātne, 1983.
- Rozītis, P. Daina. Lirisku momentu vieglas kontūras. *Spogulis*, Nr. 8, (14.09.1913.).
- Thibaudet, A. *Le Liseur des romans*. Paris: G. Crès, 1925.
- Upīts, A. *Zelts*. Rīga: Atēna, 1998.
- Vizulis. Grāmatu galds. *Latviešu Avīzes*, Nr.7, (16.02.1900.). 1. lpp.
- Vulfs, E., Robs, J. *Kopotī raksti*. Pirmais sējums. Rīga: Grāmatu Draugs, 1937.

¹ Izņēmums šeit būs Haralda Eldgasta romāna “Zvaigžņotās naktis” galvenā varoņa Jovana Mermaņa paralēles ar Māterlinka lugas “Monna Vanna” personāžu Princivalli.

Zeltmatis. Fraulein Miece. Psiholoģiska skice. *Mājas Viesa Mēnešraksts*, Nr. 4, (01.04.1897.)

Zeltmatis. Mat... Skice. *Jaunā Raža III*, 1899. 183.–191. lpp.

**AN INTERPRETATION OF A HISTORICAL PERSON:
MAURICE MAETERLINCK IN THE LATVIAN LITERARY TEXT**

Abstract

At the beginning of the 20th century, as the popularity of Maurice Maeterlinck grew, more and more often the names of the Belgian symbolist, his characters, quotations and paraphrases of his texts occurred in the Latvian fiction. A character in Latvian literature, a reader and connoisseur of Maeterlinck indirectly reflects the taste of people interested in literature at the time and through the prism of reception aesthetics provides an insight into the specific features of reading the popular writer. Thus Maeterlinck's intertext reveals the most essential Belgian concepts and aspects of metaphysical thought to Latvian writers. It can be read both in the works of art of Maeterlinck's translators – Zeltmatis (Ernests Kārklīņš) and Augusts Baltpurviņš and in the works of other Latvian writers at the beginning of the 20th century: Viktors Eglītis, Edvards Vulfs, Fallijs and Antons Austrīņš. In the case of the male character the bond is created with Maeterlinck's own literary activities and his innovations, whereas the female characters are depicted as alien: heroines of Maeterlinck's plays resemble Pre-Raphaelite damsels.

Keywords: *Maeterlinck, Latvian literature, character.*