

LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJAS KULTŪRAS UN MĀKSLU INSTITŪTS

# KRUSTPUNKTI

KULTŪRAS  
UN MĀKSLAS  
PĒTĪJUMI

ZINĀTNISKO  
RAKSTU  
KRĀJUMS



LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMIJAS  
KULTŪRAS UN MĀKSLU INSTITŪTS

# KRUSTPUNKTI: KULTŪRAS UN MĀKSLAS PĒTĪJUMI

Zinātnisko rakstu krājums  
2022



Latvijas Kultūras akadēmija  
Rīga 2022

UDK 00+304(082)

Ku 354

Visi raksti ir zinātniski recenzēti.

**Atbildīgā redaktore**

*Dr.sc.soc.* **Anda Laķe**

**Sastādītājas**

*Dr.sc.soc.* **Anda Laķe**

*Dr.sc.soc.* **Ilona Kunda**

*Mg.sc.soc.* **Ance Kristāla**

**Redakcijas kolēģija**

*Dr.philol.* **Raimonds Briedis**, Latvijas Kultūras akadēmija

*PhD* **Agnese Hermane**, Latvijas Kultūras akadēmija

*Dr.sc.soc.* **Ilona Kunda**, Latvijas Kultūras akadēmija

*Dr.sc.soc.* **Anda Laķe**, Latvijas Kultūras akadēmija

*PhD* **Rūta Muktupāvela**, Latvijas Kultūras akadēmija

*Dr.art.* **Laila Niedre**, Latvijas Kultūras akadēmija

*Dr.art.* **Stella Pelše**, Latvijas Mākslas akadēmija

*Dr.art.* **Andris Teikmanis**, Latvijas Mākslas akadēmija

*Dr.art.* **Baiba Tjarve**, Latvijas Kultūras akadēmija

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

*Dr.hist., Dr.habil.art.* **Juris Urtāns**, Latvijas Kultūras akadēmija

*Dr.art.* **Ieva Vītola**, Latvijas Kultūras akadēmija

**Mākslinieks**

Rihards Delters

*Krustpunkti: kultūras un mākslas pētījumi* digitālais izdevums pieejams:

[www.culturecrossroads.lv](http://www.culturecrossroads.lv)

ISSN 2500-9923

## SATURS

Ievads.....	9
-------------	---

### Vizuālā kultūra un māksla

<b>Atis Kampars.</b> Akadēmisko paraugu loma vizuālajā kultūrā un to vēsturiskais konteksts .....	13
The Role of Academic Samples in Visual Culture and Their Historical Context	
<b>Ingrīda Peldekse.</b> Ekslibris Latvijā no 20. gadsimta otrās puses līdz 21. gadsimta sākumam un grafiķes Dzidras Ezergailes veikums .....	23
Latvian Bookplate Art from the Middle of the 20 <sup>th</sup> Century to the Early 21 <sup>st</sup> Century – Contribution of Graphic Artist Dzidra Ezergaile	
<b>Zane Grigoroviča.</b> Ceļā uz vizualitātes daudzfunkcionalitāti. 1901. gada Rīga.....	33
Towards the Multifunctionality of Art: Riga of 1901	
<b>Līga Sakse.</b> Par tulpes attēlojumu latviešu glezniecībā 2011–2021 .....	46
On Tulip Representation in Latvian Painting 2011–2021	
<b>Otto Ķenga.</b> Astoņstaru zvaigznes attēlojumi un simbolika 1905.–1920. g. Latvijas valsts veidošanās procesā.....	62
Eight-pointed Star: Images and Meanings During Formation of Latvian State (1905–1920)	

### Kultūras un radošo nozaru darbība

<b>Līna Birzaka-Priekule.</b> Sociālpolitiski aktīva kuratora prakse. Festivāla “Survival kit” piemērs.....	77
Socio-Political Activism in Curatorial Practice. The Case Study of Festival “Survival Kit”	
<b>Dita Pfeifere.</b> Kultūras centru vēsturiskā veidošanās un attīstība Latvijā .....	87
Historical Formation and Development of Cultural Centres in Latvia	
<b>Ilze Kļaviņa.</b> Bērnu auditorijas pieredzes iekļaušana kultūras piedāvājuma izveidē un attīstībā .....	106
Inclusion of the Experience of the Children’s Audience in the Creation and Development of the Cultural Offer	

<b>Laura Brutāne, Ketrisa Petkeviča.</b> Radošums un kino: “Latvijas filmas Latvijas simtgadei” gadījums.....	115
Creativity and the Film Industry: the Case of “Latvian Films for Latvia’s Centenary”	
<b>Ivars Bērziņš.</b> Mūzikas un tās menedžmenta (ne)pietiekama pētniecība.....	126
(In)sufficient research on music and its management	

### Kultūras vēsture un mantojums

<b>Juris Urtāns.</b> Lielie akmeņi Latvijas muižu parkos .....	135
Large Stones in the Manor Parks of Latvia	
<b>Jānis Meinerts.</b> LIDAR un jaunu pilskalnu atklāšana Latvijā.....	149
LIDAR and New Discoveries of Hillforts in Latvia	
<b>Rozīte Katrīna Spīča.</b> Latviešu un vāciešu starpkultūru komunikācijas analīze: Latvijas folkloras izrāžu piemērs .....	160
German and Latvian Cross Cultural Communication Analysis: A Case Study of Latvian Folklore Show	
<b>Ilona Audere.</b> Rīgas Vācu teātra aktieris Aleksandrs Deibners ( <i>Alexander Deubner</i> ) un viņa dzimta.....	170
Actor of the German City Theatre in Riga – Alexander Deubner and his Family	

## AUTORI

- Dr.art.* **Ilona Audere**, Mencendorfa nams
- Dr.phil.* **Ivars Bērziņš**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.art.* **Līna Birzaka-Priekule**, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs
- Bc.art.* **Laura Brutāne**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.art.* **Zane Grigoroviča**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.art.* **Atis Kampars**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.art.* **Ilze Kļaviņa**, Latvijas Kultūra akadēmija
- Mg.art.* **Otto Ķenga**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.hist.* **Jānis Meinerts**, Latvijas Kultūras akadēmija, Nacionālā kultūras mantojuma pārvalde
- Mg.philol., Mg.art.* **Ingrīda Peldekse**, Latvijas Nacionālā bibliotēka
- Bc.art.* **Ketrīsa Petkeviča**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.art.* **Dita Pfeifere**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.art.* **Līga Sakse**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Mg.art.* **Rozīte Katrīna Spīča**, Latvijas Kultūras akadēmija
- Dr.hist., Dr.habil.art.* **Juris Urtāns**, Latvijas Kultūras akadēmija





## IEVADS

### INTRODUCTION

Kā ierasts, gada otrajā pusē pie lasītājiem – pētniekiem, praktiķiem, studentiem un interesentiem – nonāk zinātnisko rakstu krājums “Krustpunkti: kultūras un mākslas pētījumi”.

Šoreiz, 2022. gadā, krājuma saturs ir īpaši bagātīgs un daudzveidīgs. Pirmkārt, to var skaidrot ar pandēmijas atskaņām – iespējams, ka mājāsēdes laiks dažus autorus bija rosinājis ķerties pie kāda sen lolota pētījuma un no tā izrietošā raksta idejas. Otrkārt, šis ir bijis arī vērienīgu pētniecības projektu laiks – Latvijas kultūras un mākslas augstskolu zinātnieki īstenojuši Valsts pētījumu programmu, atsevišķi pētnieku kolektīvi strādājuši pie fundamentālo un lietišķo pētījumu projektiem. Šādi projekti vienmēr sagādā bagātīgu, vēl gadiem ilgi apstrādājamu materiālu zinātniskiem rakstiem. Treškārt, daži no rakstiem var būt arī spontāni un neplānoti attīstījušās pētnieka intereses, intelektuāla piedzīvojuma rezultāts, kamēr vēl daļa rakstu (šis jau ir ceturtkārt) ir kārtējais “*ķieģelītis*” doktorantūras programmu studējošo rūpīgi veidojamā, plašākā darbā.

Bet, lai kādi būtu krājuma rakstu autoru iedvesmas avoti, esam pārliecināti, ka piedāvājamo zinātnisko rakstu iepazīšana gan paplašinās lasītāja erudīciju, gan sniegs aizraujošus ceļojumus pa dažādiem laikmetiem un dažādām mākslas un kultūras izpausmēm.

Krājums iedalīts trīs nodaļās: “Vizuālā kultūra un māksla”, “Kultūras un radošo nozaru darbība”, kā arī “Kultūras vēsture un mantojums”, katrā daļā četri līdz pieci zinātniskie raksti. “

Īsi raksturosim katru daļu, lai Jums, dārgais lasītāj, būtu vieglāk orientēties un izvēlēties, kurai nodaļai ķerties klāt vispirms.

Nodaļas “Vizuālā kultūra un māksla” autori ir Atis Kampars, Ingrīda Peldekse, Zane Grigoroviča, Līga Sakse un Otto Ķenga. Nodaļas raksti piedāvā intelektuālus ceļojumus tuvākā un tālākā pagātnē, lai izpētītu dažādu kultūras un mākslas parādību tapšanu, nozīmes un transformāciju.

Lasītājs tiek aicināts vispirms izpētīt akadēmisko paraugu lietošanu mākslas izglītībā, tad izzināt ekslībris attīstību caur atsevišķas mākslinieces darbības prizmu. Seko iedziļināšanās Rīgas 700 gadu svinību norisēs un mākslas daudzfunkcionalitātē, ar mākslas palīdzību pozicionējot Rīgu kā modernu, eiropesku pilsētu. Divi noslēdzošie nodaļas raksti piedāvā tuvināties diviem mikrolīmeņa pētījuma objektiem – tulpes reprezentācijai un astoņstaru zvaigznes nozīmei kā ideju mijiedarbes un simbolisko transformāciju piemēriem.

Nodaļā “Kultūras un radošo nozaru darbība” savus rakstus piedāvā Līna Birzaka-Prickule, Dita Pfeifere, Ilze Kļaviņa, Laura Brutāne, Ketrisa Petkeviča, un Ivars Bērziņš.

Kultūras un radošās nozares jau pēc definīcijas ir ārkārtīgi plašs, daudzslāņains un dinamisks lauks. Tāpēc lasītājs tiek aicināts “nogaršot” pētījumus par ārkārtīgi atšķirīgām jomām.

Nodaļa sākas ar sociāli politiskā aktīvisma prakšu izzināšanu izstāžu kuratoru darbā, turpinās ar starpdisciplināru institūciju – kultūras centru – vēstures un funkciju pārlūkošanu, kam seko izpēte, kā iespējams integrēt bērnu auditorijas pieredzi kultūras produktu veidošanā. Nodaļas noslēgumā lasītājs tiek ievests kino radīšanas un mūzikas izpētes daudzdimensiju pasaulē. Būtiski piebilst, ka šajā noslēguma posmā līdztekus emeritētam profesoram savu darbu ir piedāvājušas talantīgas, bakalaura grādu ieguvušas pētnieces.

Visbeidzot, trešās daļas “Kultūras vēsture un mantojums” rakstus piedāvā Juris Urtāns, Jānis Meinerts, Rozīte Katrīna Spīča un Ilona Audere.

Sākumā lasītājs tiek ievests muižas parku un lielo akmeņu intriģējošajā atmosfērā, tad tiek piedāvāta iespēja tuvplānā iepazīties ar tehnoloģijām un sadarbībām, kas devušas instrumentus, lai iegūtu pēdējo gadu bagātīgo atklājumu klāstu seno pilskalnu jomā. Nodaļas otrā puse veltīta latviešu un vāciešu starpkultūru komunikācijas veicināšanas iespējām, kā arī ceļojumam laikā – kad agrāk pasaulslavena aktiera un viņa dzimtas izpēte devusi ieskatu gan šā aktiera karjerā, gan rīdzinieku un citu eiropiešu ikdienas dzīvē.

Kā esam centušies parādīt, pie lasītāja ceļu uzsākušais zinātnisko rakstu krājums ir daudzbalstīgs, krāsains un iespaidus rosinošs. Ceram, ka katram lasītājam būs kāds atklājums, intelektuāls piedzīvojums vai patīkama atkaltikšanās ar jau ilgstoši interesējošu tēmu.

# VIZUĀLĀ KULTŪRA UN MĀKSLA



**Atis Kampars**

**AKADĒMISKO PARAUGU LOMA VIZUĀLAJĀ KULTŪRĀ  
UN TO VĒSTURISKAIS KONTEKSTS**

**THE ROLE OF ACADEMIC SAMPLES IN VISUAL CULTURE  
AND THEIR HISTORICAL CONTEXT**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.57>

**Abstract**

Academic samples are a specific cultural phenomenon created by art academies since the beginnings of art education in the late 16<sup>th</sup> century. As a fundamental method of teaching and learning it was an integral part of art education until the age of Modernism. Although the culture of academic samples has been strongly criticized for its uniformity and eclecticism, the entire concept of providing the samples of distinguished artworks as a reference source in studying the Fine Arts still seems valid. The practical application of the academic samples is twofold – (1) it ensures the permanence and consistency of the academic training, and (2) focuses the student's attention to the aesthetic experience of the object in question. Academic samples are both physical objects, usually copies of the original artworks, and immaterial conceptions on the overall appearance of objects. The latter aspect is possibly the most disputable one because it may indoctrinate the student's imagination with non-specific images of a single aesthetical trend. Although every period of cultural history provides its own theoretical support to the concept of academic samples, the main potential value of use of sample objects, when they are consciously selected, is that it provides the resource for visual thinking and sharpens one's attentiveness towards the observable object or space.

**Keywords:** *Academic samples, art academies, copies, mannerism.*

**Akadēmiskā parauga** jēdziens un **akadēmisko paraugu** pielietojums mūsdienu mākslā un mākslas izglītības metodikā nav vienkārši vērtējams jautājums, jo, lai gan tiek uzskatīts, ka modernā pasaule, progresējot neatkārtojamas individuālās

izteiksmes virzienā, ir atbrīvojusies no šīs jaunrades brīvību šķietami apgrūtinātās pagātnes nastas, iepriekšējo mākslas stilu paraugi atkal atgriežas – nereti tiešu, nepārprotamu vizuālu citātu veidolā vai atklātā interpretācijā –, lai caur laikmetīgās jaunrades formām spītīgi atgādinātu par savu fizisko un virtuālo esamību.

**Akadēmisko paraugu** kā vizuālu mākslas izteiksmes vēsturisko referenču esamību un to nepieciešamības pakāpi pamato, attaisno vai noliedz laikmeta teorijas, kuras katrā vēsturiskajā situācijā liecina par kolektīvajā apziņā eksistējošo, aktuālo izpratni par lietu vēlamu stāvokli. Mainoties teorētiskā diskursa kontekstam, šķietami mainās arī diskursa objekta saturs, kas šajā gadījumā ir mākslas darbu paraugu kultivēšanas tendences izcelsme un **akadēmisko paraugu** nozīme attēlošanas kultūrā. Šo pārdomu mērķis ir izklāstīt **akadēmisko paraugu kultūras** tēmas vēsturiskos aspektus un paraudzīties uz **akadēmiskajiem paraugiem** no mākslas akadēmiskās metodoloģijas pozīcijām. Šim rakstam nav nolūka attaisnot tā dēvēto klasisko mākslas akadēmiju līdz pat vēl 19. gs. vidum regulāri piekopto iztēles indoktrinēšanu, piespiežot studentus atdarināt mākslas autoritāšu vai meistaruru jaunrades izteiksmes veidu. Piemēram, akadēmijas profesoru zīmējumu kopēšana, saskaņā ar Francijas Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*) 1663. gada noteikumiem, bija obligāta zemākā līmeņa studiju daļa [Pevsner 1940: 92]. Raksta autora izpratnē **akadēmiskie paraugi**, papildus lomai, kādu tie pilda kā akadēmiskā treniņa objekti, ir arī mākslas darba tēlainās un formālās struktūras elementi. Pārdomas par **akadēmisko paraugu** būtības jautājumiem ir pārdomas arī par to, kā mākslas vērtības pārstāvoši artefakti veido estētiskos priekšstatus, piedalās vizuālajā uztverē un – kas ir īpaši nozīmīgi – funkcionē kā aktīva vizuālās domāšanas daļa.

Vizuālajai mākslai nav paralēlas eksistences veida cita medija izteiksmē, kāds ir, piemēram, mūzikai, kuru ir iespējams pilnvērtīgi atskaņot vai mentāli dzirdēt, skatoties nošu rakstā. Mūsdienu neizmērojami plašajā kultūras objektu piedāvājuma vidē nevajadzētu sajaukt oriģinālos mākslas darbus ar to virtuālajiem aizvietotājiem, kuru sasniedzamību nodrošina tā dēvētie **izplatības mediji** – televīzija, internets u. tml. Tas ir nozīmīgs mūsdienu sabiedrības sasniegums un varbūt pat veiksmē, ka vēsturiskos artefaktus iespējams sasniegt neinstitucionālā veidā, brīvi izvēloties intereses objektus. Vienlaikus mākslas darbu virtuālā pieejamība rada sajūtu, ka intereses objekti ne vien atrodas šeit, bet arī ir radīti un eksistē, lai būtu mūsu rīcībā. Nav noslēpums, ka mākslas darbu oriģinālu izteiksmes uztveramība atšķiras no to reprodukciju, tostarp arī pašu kvalitatīvāko reprodukciju uztveramības. Vēl jo vairāk tas attiecas uz digitalizētiem mākslas darbu attēliem, kuru autentiskās kvalitātes nereti ir gandrīz pilnīgi “pazudušas digitālajā tulkotumā”, kurā katru reizi kā tulkotājas piedalās vismaz divas ierīces, turklāt bieži vien ar nesaskaņotu regulāciju un dažādu datu pārraidīšanas jaudu. Šobrīd jautājumam vajadzētu būt nevis par to, vai mākslas darbu

paraugi – gan analogā, gan digitālā formā – ir akadēmiskajai izglītībai vajadzīgi un laikmetīgi vēlamī, bet gan par to, kādus priekšstatus veido tehnoloģiju sagrozītā realitātes aina. Šādā skatījumā mākslas darba atdarināšana, rūpīgi novērojot fiziski reālo objektu, šķiet, gluži nevainīga nodarbošanās.

Mākslas objektu un attēlu sasniedzamība, 16. gs. renesanses jeb činkvečento Itālijā veidojoties mākslas akadēmijām, bija sarežģīta un pat bīstama, jo oriģinālu apskatīšanai dēļ nācās ceļot no vienas pilsētas vai reģiona uz citu. Amatnieku brālības – ģildes vai cunftes, kas bija saglabājušas savu institucionālo ietekmi kopš viduslaikiem, radikālākajos gadījumos liedza importēt mākslas darbus un aizliedza citu zemju māksliniekiem praktizēt ģildes kontrolētajā teritorijā. Attēli grāmatās bija gravīras, kas tipogrāfiju tehnisko iespēju dēļ ierobežoti atspoguļoja oriģinālu estētiskās vērtības, turklāt ilustrācijas nereti bija tik ļoti interpretētas, ka tika atzīta nepieciešamība pārbaudīt to atbilstību [Haskell, Penny 2006: 40]. Šādā situācijā akadēmiju lēmums studēšanai izmantot oriģinālo mākslas darbu kopijas bija tam laikam attaisnojams un racionāls risinājums. Piemēram, Francijas Karaliskās glezniecības un tēlniecības akadēmijas Romas stipendiātu pienākumos ietilpa nozīmīgāko mākslas darbu – tostarp gleznu un skulptūru – kopēšana un darbu nosūtīšana uz Parīzi [Pevsner 1940: 99]. Pevsners [Pevsner 1940: 99] saskata kopēšanas kultūras izveidošanās kopsakarību ar Francijas karaļa Luija XIV ministra Kolbēra (*Jean-Baptiste Colbert*) ieviesto merkantilisma politiku – Francijas piekopto stratēģiju importēt gan mākslas priekšmetus, gan tehnoloģijas, gan arī amata prasmes. Kolbēra izteikums par *visa tā, kas ir skaists Itālijā, iegūšanu Francijā* [Haskell, Penny 2006: 40] labi raksturo tā laika Francijas valstiski organizēto attieksmi pret kultūras vērtībām, kurai līdzās kultūras vērtību importam bija arī gluži praktiska nozīme – Versaļas pils kompleksa dekorēšana.

Mākslas akadēmijas sāka veidoties činkvečento vidus posmā, sabiedrībai aizvien skaidrāk apzinoties nepieciešamību paplašināt un uzlabot mākslinieku un arhitektu izglītības kvalitāti. Šī atziņa evolucionēja līdztekus Antīkās kultūras artefaktu – skulptūru un arhitektūras objektu – apzināšanai, pētīšanai, publiskas demonstrēšanas sākumam un visbeidzot arī to atzīšanai par universāliem kvalitātes etaloniem. Tāpat kā antīkā laika domātāju sacerējumu tulkošana un iespiešana, arī antīko artefaktu kopēšana un pavairošana jau 16. gs. vidū kļūst par pastāvīgu kultūras industrijas daļu, un tāda tā ir vēl arī mūsdienās, neraugoties uz to, ka jaunu kopiju izgatavošanas pieprasījums ir sarucis. **Akadēmisko paraugu** estētiskās ietekmes samazinājumam ir acīm redzami pozitīvas sekas. To apstiprina fakts, ka, sākot ar 19. gs. nogali, mākslas izteiksmes daudzveidība ir kļuvusi nesalīdzināmi lielāka, nekā tā bija iepriekšējā mākslas attīstības periodā. Mākslas izteiksmes plašums ir radījis plašāku teorētisko skatījumu – mākslas procesus skaidrojošo ideju konfrontācijā veidojoties jaunām attieksmēm un priekšstatiem.

Akadēmijas radās un pilnveidojās, iedibinot līdz tam nebijušas mākslas apguves metodes un jaunrades attieksmes. Agrīnajās mākslas akadēmijās izveidojās priekšnosacījumi arī tam, ko mūsdienās saprotam ar sagatavotiem akadēmiskiem priekšlasījumiem un kritiskās diskusijas kultūru. No šā brīža skatījuma nebūtu korekti vainot akadēmijas par ietilgušu konservatīvu attieksmi, jo radikāla mākslas izpratnes paradigmas maiņa no viduslaiku patriarhālā meistara darbnīcas modeļa uz akadēmisko studiju modeli nevarēja notikt uzreiz, līdzīgi kā sabiedrībā pakāpeniski attīstījās un pilnveidojās demokrātisko attiecību priekšstati. Jāuzsver, ka tieši akadēmiju dibināšana un to radītā un uzturētā mākslas teorētisko jautājumu apspriešanas kultūra ļāva pārskatīt izglītības satura ziņā sevi izsmēlušo meistarū un mācekļu attiecību modeli, to aizvietojo ar inteligentu konceptu par studiju saturu un studiju disciplīnu.

Principiāli svarīga loma mākslas izglītības pamata nostādņu izveidošanā bija **vēlinā manierisma** tendencei činkvečento beigu posma mākslā. Tomēr pirmo reizi **manierisma** tendence mākslā parādījās Florencē 16. gs. 20. gados kā jaunas stilistiskās izteiksmes meklējumi, ko skaidroja kā mākslinieku psiholoģisku reakciju uz nemiera laiku iestāšanos sociālajā telpā un reliģiskajā pasaules uztverē. Tas ir ticams pieņēmums, ja atceramies kaut vai reformācijas sākšanos 1517. gadā, Romas izlaušanās 1527. gadā, mēra epidēmijas un aukstuma perioda vai tā sauktā “mazā ledus laikmeta” iestāšanos Eiropā. Mākslas vēsturnieka Horsta Voldemāra Jansona (*Janson, 1971*) skaidrojumā 16. gs. sākuma *manierisms* radās kā *apzināta, antiklasiska* [Janson, Cauman 1971: 205] reakcija uz *stabilo, pārlicināto Augstās Renesanses laika pasaules* [Janson, Cauman 1971: 206] radīto attēlošanas veidu mākslā. Lai gan mākslinieki veido to sabiedrības daļu, kuras darbības rezultātos mēs saskatām laikmeta iedabu, tomēr būtu pārāk vienkāršoti apgalvot, ka radošo personību intereses ir identiskas sociāli politiskajiem notikumiem. Māksliniekiem ir arī savi mērķi un mākslai specifisku interešu loks, piemēram, individuālā stila izveide – cēloņsakarīga parādība, kas rodas, jaunradē iesaistītajiem indivīdiem akumulējot un pārveidojot iepriekšējo kultūru sasniegumus. Tāpēc nākamā stila pazīmju potenciāls parādās vēl iepriekšējā stila izteiksmes ietvaros, un viena no estētiskās izteiksmes pārmaiņu rosinātājiem činkvečento sākumā bija arī mākslinieku iekšējā motivācija eksperimentēt ar neparastiem izteiksmes veidiem estētiski un tehnoloģiski stabilā kultūrvīdē. Činkvečento sākuma posmā attēlošanas tehnikas bija apzinātas, aprakstītas un izkoptas, kas radīja apstākļus tam, ka mākslinieku interese novirzījās no tehniskajiem risinājumiem uz izteiksmes kāpināšanu un daudzveidības meklējumiem. Arī pakāpeniskā mākslinieka neatkarības palielināšanās no gildes diktētajiem noteikumiem sekmēja izteiksmes brīvības pieaugumu.

Otrais, **vēlinā manierisma** virziens, attiecas uz činkvečento beigu posmu Itālijā, kad mākslā sāk dominēt apzināti eklektiska attieksme. Pirmās manieristu ģenerācijas pārstāvju, piemēram, Rosso Fiorentīno, Parmidžanīno, Pontormo, eksperimenti



ar kompozīcijas asimetriskumu, dinamiskumu un telpiskās attēlošanas veidiem prognozēja un ievadīja dinamisko baroka izteiksmi, bet otrā – **vēlīnā manierisma** mākslinieku paaudze bija aizņemta ar Dižrenesanses mākslas sasniegumu kanonizēšanu un mākslas empīrisku un intelektuālo sasniegumu pārvēršanu par studiju metodiku. Mošes Baraša ieskatā *vēlīnais manierisms ir kultūras fenomens, kuru nosaka nostabilizēti mākslas modeļi un normas, nevis dabas un zinātņu studēšana* [Barasch 1985: 205]. Novēršanās no dabas kā jaunrades pamata resursa studēšanas tomēr ir raksturīga abām manierisma tendencēm, un Pefsners *vēlīnā manierisma* stilistiskās izpausmes raksturo kā *manieristu shematiskumu* pretēji *brīvajam baroka mākslas plūdumam* [Pevsner 1940: 93]. Šis laikmeta ideju konteksts pilnībā saskan ar mākslas akadēmiju izvirzīto ideju par *renesanses meistarību darbu inteliģentu imitāciju* [Blunt 1962: 137] kā mākslas studiju metodikas pamatdoktrīnu.

Šī vēsturiskā atkāpe par **manierisma** izcelsmes iemesliem un jēdziena attiecināmību ir nepieciešama, lai: 1) skaidrotu **manierisma** kopsakarības ar akadēmiskā attēlošanas kultūru un 2) lai novērstu iespējamo pārpratumu **manierisma** termina attiecinājumā. Pirmais činkvečento sākuma *manierisma* termina skaidrojums attiecas uz laiku, kad mākslā aktīvi darbojas izcilie Dižrenesanses mākslinieki, piemēram, Mikelandželo, Ticiāns, Koredžo, arī aizsaulē nesen devušies Leonardo da Vinči (†1519) un Rafaēls (†1520), bet otrs, **vēlīnā manierisma** termins attiecas uz činkvečento beigu posmu, kad renesanses mākslas neapstrīdamās autoritātes jau bija kļuvušas par ikoniskiem tēliem no nesenās pagātnes. Nav grūti iztēloties tā laika jaunās paaudzes mākslinieku sajūtas, kuri veidoja savas profesionālās karjeras renesanses dižo, bet jau mūžībā aizgājušo mākslinieku slavas neizgaisušajā ēnā. Iespēja tikt salīdzinātam ar neapstrīdamām mākslas autoritātēm laikā, kad vēl dzīvi bija tie, kas paši bija pieredzējuši ikonisko mākslas darbu tapšanu vai pat pazinuši meistarus, varētu būt visai nomācoša.

Pagājušo laiku un vēl nesena pagātnē praktizējušo mākslinieku radīto mākslas darbu atdarināšanu rosināja doma par mākslas sasniegumu saglabāšanas nepieciešamību [Barasch 1985: 205]. Šāds skatījums veidoja činkvečento beigu posma mākslai raksturīgo eklektismu – ideju, ka izcilus mākslas darbus ir iespējams radīt, apvienojot citu iezīmīgu mākslas darbu tēlainos elementus un stilistiskās izteiksmes veidus. Šo kopumā mehānisko attieksmi pret jaunrades būtību var aplūkot kontekstā ar Ervīna Panovska formulēto domu par mākslas darbu kā *laikmeta pamata attieksmes* izteicēju [Panofsky 1955: 14]. Šādā skatījumā apgalvojums par činkvečento beigu posma mākslas eklektiskumu iegūst noteiktu teorētisku ietvaru, jo attieksme pret mākslu ir arī refleksija uz aktuālā laika iezīmēm. Jāpiebilst, ka laikmeta stilistisko attieksmi var pārstāvēt gan oriģinālais mākslas darbs, gan tā kopija. Abos gadījumos var rekonstruēt to stila pazīmju kopumu, kas vispārīnāti izriet no formālās izteiksmes raksturīgākajām īpašībām un veido **laikmeta attieksmi** pārstāvošu, tipisku stila pazīmju

kopumu. Plašāk palūkojoties uz kopēšanas būtību, var konstatēt, ka jebkura nosta-  
bilizēta mākslas stila rašanās ir saistāma ar noteikta veida atbilstību formāliem un  
tēlainiem priekšstatiem un attēlojuma prototipiem. **Akadēmisko paraugu** kā atdari-  
nāšanas un kopēšanas objektu nozīmīgums kultūru mijiedarbē nebūtu apstrīdams arī  
senākajos laikos, ko apliecina kaut vai daudzās antīkās Romas laikā marmorā kopētās  
grieķu bronzas statujas. Kopijas, kas veido daudzskaitlīgo **akadēmisko paraugu** ko-  
pumu, ir loģiska stila izplatības parādība.

Arī **akadēmisko paraugu** fiziskais stāvoklis un to vēsturiskā vērtība ietekmē  
mūsu attieksmi pret paraugiem kā uzmanības un vērtēšanas cienīgiem objektiem.  
Īpaši tas attiecas uz parauga precizitāti, senatnīgumu vai autentiskumu. Vispārāzīta  
doma par mākslas darbiem kā atdarināšanas objektiem vai **akadēmiskajiem parau-  
giem** rodas 16. gs. otrajā pusē, kad mākslas akadēmijas meklē iespējas nodrošināt stu-  
dētus ar kvalitatīviem metodiskajiem materiāliem un iespēju pastāvīgi un patstāvīgi  
studēt mākslas vērtības. Par **akadēmiskajiem paraugiem** akadēmijās sākotnēji kļūst  
mākslas darbu oriģināli – pārdomāti izraudzīti un emocionālā ziņā precīzi aranžēti  
attēlošanas objekti, taču, palielinoties mākslas akadēmiju skaitam 17. un 18. gs., ma-  
nuālo treniņu un estētiskās izpratnes veidošanu mākslas studiju metodikā nodroši-  
nāja oriģinālu kopijas. **Akadēmisko paraugu** kā metodisko mācību līdzekļu loma  
ir saglabājusies arī mūsdienās, bet nereti bez sākotnējā virsuzdevuma izkopt auten-  
tiski estētiskās sajūtas.

Ne visas kopijas ir vienāda veida. Ir gan tieši, mehāniski tēlniecisko objektu –  
galvenokārt, skulptūru vai arhitektūras objektu – atlējumi ģipsī, kas garantēja gan  
augstu atveidojuma precizitāti, gan arī stila izteiksmes imitācijas – mākslas darbu  
attēlojumi, kuri veikti, ilgstoši novērojot un atdarinot oriģinālus. Otrajā gadījumā  
attēlojuma precizitāte ir relatīva, jo to ietekmē optiskajā novērošanā gandrīz vai ne-  
izbēgamās novirzes no oriģinālās formas. Attēlotāju profesionālās prasmes un discip-  
linētība gan nebūtu jāapšaubā, jo par darba kvalitāti šie amata speciālisti atbildēja ar  
savu reputāciju un karjeru. Amata brālības – cunftes vai ģildes – vēl 16., 17. un pat  
18. gadsimtā stingri kontrolēja savu kolēģu veikumu, rūpīgi uzraudzīja darba tirgus  
nišu un nepieļāva kompromisus kvalitātē.

Mākslas studijas nav iedomājamas bez attēliem un objektiem, kuri ar sajūtām  
tieši uztveramā veidā pārstāv kultūras sasniegumus. Studēšana činkvecento, 17. gs.  
un apgaismības laika akadēmijās nebūtu ne metodiski iespējama, ne saturiski iedo-  
mājama bez atzītu mākslas darbu paraugu kanona kā *darbu kopuma, kuram ir piedē-  
vēta neapstrīdama kvalitāte* īpašas *kultūras ietvarā* [Perry, Cunningham 1999: 12].  
**Akadēmiskie paraugi** bija gan estētiskās attieksmes mācīšanas līdzeklis, gan ma-  
nuālā treniņa līdzeklis un studentu patstāvīgo vizuālās izpētes studiju objekts. Savu-  
kārt mūsdienu racionāli strukturētajā un kritiski orientētajā augstākās izglītības vidē  
**akadēmisko paraugu** izmantošana nereti ir akadēmiskās rutīnas sekas. Mākslas

studentiem apgūstot mākslas pamatus, nav mazsvarīga arī mākslas darba kā estētiskās ieušanās objekta nozīme vai tāda kā virtuālā saskarsme ar mākslas darba radītāja personību. Ieušanās cita mākslinieka vizuālajā domāšanā un praktiskajā rīcībā, atdarinot formālās izteiksmes veidus un līdzekļus, ļauj iegūt vairāk informācijas un iemantot personiskāku izpratni, nekā to varētu sniegt dokumentāli vēstures apraksti vai stila formālā analīze. Ieušanās faktora noliegšana būtu tikpat pretrunīga kā filozofijas studentu kritizēšana par seno laiku domātāju tekstu lasīšanu.

Kopiju kā **akadēmisko paraugu** estētiskais nozīmīgums tiek nepamatoti degradēts, stigmatizējot tās kā otršķirīgus, zemākas vērtības artefaktus. Džeks Meilands piedāvā artefakta *estētisko vērtību* noteikt šķirti no tā *totalās vērtības* [Meiland 1983: 378], kuru papildus estētiskajiem apsvērumiem ietekmē arī priekšstati par konkrētā artefakta **oriģinalitāti**. **Oriģinalitātes** jēdziens savukārt ir skatāms kopsakarībā ar artefakta vēsturiskuma pakāpi, jaunatklājuma pirmreizīgumu, radošā indivīda uzdrīkstēšanās novērtējumu konkrētajā vēstures posmā, nemaz nepieminot oriģinālā mākslas darba komerciālo vērtību. **Oriģinalitātes** faktiskais trūkums kopijai tomēr nav principiāls šķērslis estētiskās ieinteresētības vai estētiskā pārdzīvojuma sajušanai, kas rodas, nonākot garīgā saskarsmē ar augstas kvalitātes kopijām. Pretējā gadījumā kultūru pārstāvošajai, erudītajai sabiedrībai vajadzētu nicinoši novērsties no Antīkās Romas laikā darinātajām grieķu statuju kopijām un radikāli pārskatīt publiskajai apskatei domātās mākslas muzeju kolekcijas.

Ikvienu manuāli darināta kopija fiziskā materiāla apstrādes laikā iegūst relatīvu unikalitāti pat tajos gadījumos, kad tā izpaužas vizuālajai uztverei gandrīz nesasniedzamajos objekta virsmas apstrādes smalkumos, piemēram, ģipša formu atliešanas meistaram slīpējot ķīļformu atstātās šuvju vietas. Jāpiebilst, ka tehnoloģiska reproducēšana, kā, piemēram, trīsdimensiju skenēšana un izdrukāšana šeit netiek aplūkota. Interpretētā artefakta formālās vērtības var pārsniegt oriģinālā artefakta vērtības. Saprātīga oriģinālā objekta formas korekcija tika kultivēta arī senāk, piemēram, 17. gs. Francijas karaļa galmā un karaliskajā akadēmijā kopēšanas laikā radītas atkāpes no oriģināla, ja tās uzlaboja objekta izskatu, tika uzskatītas pat par vēlamām [Haskell, Penny 2006: 39]. Kopēšanas laikā veikta un apzināta oriģinālā artefakta estētisko vērtību rekonstrukcija vai korekcija nesamazina kopijas atpazīstamību, funkciju un estētisko ietekmi akadēmiskās attēlošanas kultūrā. Visbeidzot – mākslā izglītotiem, erudītiem indivīdiem piemīt intuitīva spēja atšķirt labākus mākslas darbus no kvalitātes ziņā pieticīgākiem darinājumiem, un jāpiekrīt Meilandam, ka *nevienam nerūp ļoti slikta mākslas darba oriģinalitāte. Tā oriģinalitātei ir nozīme tikai tad, kad tas ir ļoti labs* [Meiland 1983: 378]. Interpretētu mākslas paraugu un oriģinālo artefaktu antagonismam nevajadzētu satraukt postmodernisma kultūrvidi uzturošo sabiedrību, jo šķiet, ka vizuālās mākslas mantojuma uzveltās atbildības nastas nogurdinātās radošās aprindas sajustu tikai atvieglotumu, ja eklektiska un kaleidoskopiska vēsturisko

artefaktu detaļu izmantošana jaunradē tiktu vispārēji atzīta par labāko iespējamo kultūras attieksmi pēcindustriālajā pasaulē. Pretēji tam, akadēmiskajai kultūrai jāsaglabā noturīgi vērtību priekšstati un vērtību fiziskās references – oriģinālie artefakti un to atdarinājumi.

Domājot par t. s. klasiskajām mākslas akadēmijām, nenovēršami nāk prātā vienkāršoti priekšstati par administratīvi kontrolētu un hierarhiskā disciplīnā būvētu mākslas augstskolas vidi, kur studentiem bija obligāta formas tērpu nēsāšana un ierobežota pārvietošanās brīvība, kā tas, piemēram, bija 19. gs. sākuma imperiālajā Sanktpēterburgas mākslas akadēmijā, kur vecāko kursu studenti akadēmijas telpas drīkstēja atstāt tikai svētdienās un brīvdienās, bet vasarā bija jābūt *aizņemtiem ar programmām* vai jāklausa mākslas teorijas lekcijas [Молева, Белятин 1963: 254]. Pakļaušanās profesūras prasībām bija tā laikā norma, tomēr nereti tikai ārēji izrādīta, jo formāla kārtības ievērošana ne vienmēr nozīmēja arī garīgu pakļaušanos.

Arī priekšstats par vienveidīgajām prasībām klasiskajās mākslas akadēmijās tomēr šķiet pārspīlēts, mazāk pievēršot vērību tam, ka jau kopš 17. gs. vidus notika kritiska autoritāšu ietekmes uz studējošajiem novērtēšana. To pierāda fakts, ka zīmēšanas nodarbībām Francijas Karaliskajā glezniecības un tēlniecības akadēmijā bija noteikta ikmēneša *profesoru rotācijas* prasība, lai *izkļiedētu kāda mākslinieka individuālā stila ietekmi uz studentiem* [Efland 1990: 37]. Te jāpiebilst, ka zīmēšanas nodarbības agrīnajās mākslas akadēmijās tika uzskatītas par mākslas apmācības pamata metodi, savukārt gleznošanu un tēlniecību studējošie apguva sava meistara, akadēmijas profesora vadītajā darbnīcā [Pevsner 1940: 92].

Maldinošs ir arī priekšstats par akadēmisko izglītību kā kaut ko nepraktisku, saturiski atrautu no realitātes un pretstatu darba tirgum. Vairumā gadījumu akadēmijas ir sagatavojušas augsti kvalificētus speciālistus tieši tajās mākslas jomās, kurās bija pastāvīgs pasūtījums. Tāpat akadēmijas spēja adekvāti pielāgoties aktuālajām mākslas pieprasījuma prasībām un arī pašas veidoja racionālas kritēriju sistēmas, par ko skaidri liecina 17. gs. beigās Francijas mākslas akadēmijas izstrādātais mākslas darbu tēmu iedalījums žanros. Akadēmiju atsvešināšanās no laikmeta tendencēm izpaudās 19. gs. otrajā pusē, radikālo industriālo un sociālo pārmaiņu laikā, kad daļa klasisko mākslas akadēmiju nespēja laikus reaģēt uz jaunajiem industriālās pasaules izvirzītajiem uzdevumiem. Šajā laikā mākslas izglītība sāk fragmentarizēties un sazaroties, veidojot industrijas interesēm pielāgotu izglītības saturu, kas 20. gs. sākumā kļūst par dizaina izglītību. Tomēr jāatzīst, ka mūsdienu mākslas augstskolas ir pārmantojušas vienu no sistēmiskajām klasisko akadēmiju darbības iezīmēm – kritisko diskusiju kultūru un praktiskās pieredzes pārveidošanu teorētiskās atziņās.

Skeptiski vērtējot **akadēmisko paraugu** izmantošanu mūsdienu mākslas augstskolu studiju procesā, jāatceras, ka tieši caur paraugiem – eksotisko kultūru artefaktiem – 19. un 20. gs. mijā Eiropas mākslā parādījās jaunas izteiksmes veidi. Veiksmīga

eksotisko tēlu sintēze un telpas izteiksmes interpretācija radīja mākslas tendences, kuras iezīmē mākslas kopainu visa 20. gs. laikā. Ikviens mākslas vēstures kolektīvajā atmiņā saglabāts mākslas darbs vismaz vēsturiskā un stilistiskā skatījumā arī ir paraugs. Mākslas darbs vai tā kopija kā vēstures fakts apliecina, ka agrāko laiku kultūras sasniegumi nav tikai eksaltēti un mitoloģizēti nostāsti, bet ir fiziski pierādāmi notikumi, kas ir aktuālajā laikā vizuāli sasniedzami, sajūtami un kritiski novērtējami arī cita laikmeta ideju kontekstā.

Mākslas darbu kā **akadēmisko paraugu** izmantošana attēlošanas prasmju apguvē uzkrāj un stabilizē noteikta veida pieredzi, kura var būt gan ar pozitīvu, gan dažkārt arī ar negatīvu nozīmi. Kritiski vērtējamas **akadēmisko paraugu kultūras** blakusparādības ir, pirmkārt, paliekoša vai pat dominējoša ietekme uz tēlaino domāšanu un, otrkārt, redzamās pasaules novērošanas un izzināšanas aizstāšana ar jau pastāvošu attēlu atdarināšanu. Praktiskajā darbībā sakņotai vizuālās mākslas pētniecībai – mākslas autentisko procesu izzināšanai – mākslas darbu paraugu vai attēlu kanons ir tikpat nepieciešams kā datu krājums jebkurai citai zinātnei, kas attīstās, aiz sevis atstājot sakārtotu zināšanu vidi. Instinktīva izvairīšanās no datu reģistrēšanas un apkopošanas, aizbildinoties ar pētījumu nozares īpašo stāvokli, ir konstatēta mūsdienu vizuālās kultūras pētniecības problēma, kas samazina pētnieku iespējas demonstrēt pētījumu rezultātus un apspriest atklājumus ar kolēģiem no citām zinātņu nozarēm [Deacon 2008: 93]. Savukārt vizuālajai domāšanai ir nepieciešams apzināti iegūtu, internalizētu un mentāli pārstrādātu vizuālo priekšstatu, normu, tēlu un stila izteiksmes prototipu krājums, kas saasina un fokusē vizuālās pasaules uztveri, iedrošinot individu spējas rīkoties patstāvīgi, sistēmiski un vienlaikus arī neordināri.

### ***Izmantotie avoti***

- Barasch, M. (1985). *Theories of Art, 1: From Plato to Winckelmann*. New York, London: Routledge.
- Blunt, A. (1962). *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. New York: Oxford University Press Inc.
- Deacon, D. (2008). Why Counting Counts. In: M. Pickering (ed.). *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Efland, A. D. (1990). *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York, London: Teachers College Press, Columbia University.
- Haskell, F., Penny, N. (2006). *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculptures 1500–1900*. New Haven; London: Yale University Press.

- Janson, H. W., Cauman, S. (1971). *A Basic History of Art*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J.; Harry N. Abrams, Inc. New York.
- Meiland, J. W. (1983). Originals, Copies, and Aesthetic Value. In: P. Lamarque, S. H. Olsen (eds). (2008) *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*. Malden, MA, USA; Oxford, UK; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing Ltd.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press (Phoenix edition 1982).
- Perry, G., Cunningham, C. (eds). (1999). *Academies, Museums and Canons of Art*. Yale University Press; The Open University.
- Pevsner, N. (1940). *Academies of Art Past and Present*. New York: Cambridge at the University Press.
- Молева, Н., Белютин Э. (1963). *Русская художественная школа первой половины XIX века*. М.: Искусство.

**Ingrīda Peldekse**

**EKSLIBRIS LATVIJĀ NO 20. GADSIMTA OTRĀS PUSES  
LĪDZ 21. GADSIMTA SĀKUMAM UN GRAFIĶES DZIDRAS EZERGAILES  
VEIKUMS**

**LATVIAN BOOKPLATE ART FROM THE MIDDLE OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY  
TO THE EARLY 21<sup>st</sup> CENTURY – CONTRIBUTION OF GRAPHIC ARTIST  
DZIDRA EZERGAILE**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.55>

**Abstract**

Book ownership determinant – *ex libris* – has undergone considerable transformations in Latvia – from flourishment during the second half of the 20<sup>th</sup> century to decline in the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Artistic legacy of Dzidra Ezergaile (1926–2013), which includes not only graphic works but also several thousands of bookplates created in the course of a half century, leads to a better understanding of this process.

Enormous interest in creating bookplates by professional printmakers in the course of a half century Latvia was secured by several factors. Alongside the broad audience among collectors, regular exhibitions of bookplates were organized by national *Ex libris* Society contributing to popularity of bookplates in Latvia.

Not without encouragement of the teacher of the Art Academy of Latvia and a bookplate collector of global reputation Pēteris Upītis (1899–1989) many of the most talented artists of their day produced high-quality bookplates, among them Dzidra Ezergaile, Dainis Rožkalns (1928–2018) and Zigurds Zuze (1929–2003).

Nowadays with increasing interest in ownership signs the bookplate regains its role in expressing visual identity of the owner of a book. *Ex libris* created by Dzidra Ezergaile provide numerous examples of vital transformations in the production of bookplates.

**Keywords:** *Latvia, bookplates, ex libris.*

**Meklējot atbildi uz jautājumu, kādi faktori ir ietekmējuši grāmatas īpašuma zīmes, ekslibra jeb grāmatzīmes uzplaukumu** Latvijā 20. gadsimta otrajā pusē un kas novedis pie izsūkuma 21. gadsimta sākumā, ir izvērtējams vairāku apstākļu kopums, un svarīgākais no tiem – pieprasījums pēc šādas īpašuma zīmes. Grāmatas vērtība 20. gadsimta sākumā sabiedrībā radīja pieprasījumu pēc ekslibra jeb grāmatzīmes, tādējādi rosinot profesionālus grafiķus pievērsties šim miniatūrgrafikas veidam. 20. gadsimta pirmajā pusē Latvijā uzplaukusī ekslibru darināšanas tradīcija turpinājās arī pēc Otrā pasaules kara, kad valsts tika inkorporēta Padomju Sociālistisko Republiku Savienības (PSRS) sastāvā. Līdzās kolekcionēšanas tradīcijai tam raksturīga arī izstāžu rīkošanas kustība visā PSRS, tādējādi nodrošinot māksliniecisku ideju apriti. Latvijā nozīmīga loma bija Brīvprātīgās grāmatu draugu biedrības Ekslibristu sekcijas darbībai, kas regulāri rīkoja izstādes visā republikā. Lai izprastu grāmatzīmes jeb ekslibra transformācijas šo gadu gaitā, vienlīdz svarīgi apzināties procesus, kas noveda pie ekslibristu darbības apsūkuma 21. gadsimta sākumā.

Tam noder grafikas vecmeistares Dzidras Ezergailes (1926–2013) radošā mantojuma izpēte, kas ietver teju vai piecdesmit gadu garumā darinātus vairākus tūkstošus māksliniecisku grāmatzīmju. Šā uzdevuma veikšanai noderīgi avoti ir Ezergailes vēstules un esejas, kurās pausti uzskati par ekslibra funkciju, kā arī izklāstīta radošā pieeja dažādu tehniku izmantošanā. Latvijas ekslibristu kopainā šis grafiķes devums ir meklējumu pārpilns un apliecina mākslinieces pārliecību, ka ekslibris nav zaudējis nozīmi.

**Dzidra Ezergaile** dzimusi 1926. gada 11. aprīlī Rīgā. Tēva Jāņa Ezergaiļa dzimtas sākumi ir Balvu novadā, bet mātes Emīlijas dzimtas saknes – Saldus novada Blīdenē. Pēc Rīgas 2. vidusskolas beigšanas viņa sāka studijas Latvijas Valsts Universitātes Arhitektūras fakultātē. Pēc četrus gadus studijām, 1951. gadā, šī fakultāte tika pievienota Inženierzinātņu fakultātei, tāpēc Dzidra Ezergaile akadēmisko izglītību turpināja Latvijas Mākslas akadēmijas (tolaik – Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijas (VMA)) Grafikas nodaļā un absolvēja to 1956. gadā. Viņa strādāja par žurnāla “Padomju Latvijas Sieviete” māksliniecisko redaktori (1956–1976) un kopš 1956. gada piedalījās izstādēs. Darbi atrodas daudzu muzeju kolekcijās un privātkolekcijās. Latvijā (bij. Latvijas PSR) Dzidra Ezergaile kļuva par Mākslinieku savienības biedri 1962. gadā, kā arī bija grafiķes Neles Zirņītes vadītās Oforta ģildes goda locekle no 2010. gada līdz mūža beigām. Bijusi precējusies ar literātu Vidaru Baltu (arī Aleksandrs Balts, dzimis Aleksandrs Miškins, 1911–1994). Mirusi 2013. gada 6. jūlijā, apbedīta Alūksnes Lielajos kapos.

**Mūsdienās, pieaugot interesei par īpašumzīmēm** plašā nozīmē un ņemot vērā 20. gadsimtā izkoptās tradīcijas, paliek atvērts jautājums, vai nākotnē tas būs attiecināms arī uz grāmatzīmi jeb ekslibri kā grāmatas īpašnieka vizuālās identitātes nesēju. Neatbildēts paliek jautājums, vai pieprasījumam atbildīs piedāvājums.



Šā pārskata uzmanības centrā ir grāmatzīmes jeb ekslibra kā īpašuma zīmes transformācijas Ezergailes daiļradē – no grafikas iespiedtehnikas pielietojuma līdz tušas zīmējumam un jauktas tehnikas izmantojumam, integrējot savu grafikas darbu novilkumus ekslibros.

**Latīniskais vārdu salikums *ex libris*** (tulk. no latīņu val.– no grāmatas) vistiešākajā veidā saistāms ar grāmatu un tās popularitātes pieaugumu Rietumeiropā kopš 20. gadsimta sākuma. Martins Hopkinson (Martin Hopkinson) Britu muzeja izdevumā “*Ex libris: The Art of Bookplates*” piedāvā šādu grāmatzīmes definīciju: *Grāmatzīme ir profesionālu un amatiermākslinieku iespiedtechnikā, zīmējuma tehnikā vai akvareltechnikā darināta zīme, kas ielīmējama grāmatas priekšējā vāka iekšpusē ar norādi uz tās īpašnieku* [Hopkinson 2011: 5]. Grāmatzīmes senākās saknes meklējamas 15. gadsimta vidū, līdz ar grāmatu iespiedšanas tehnoloģijas atklāja Johana Gūtenberga (Johannes Gutenberg) no Maincas (1394–1468) darbību. Grāmatu īpašnieki pasūtīja māksliniekiem pirmos īpašuma apliecinājumus tam – grāmatzīmes (turpmāk līdztekus lietoti apzīmējumi **grāmatzīme** un **ekslibris** kā identiski sinonīmi); par senākajām uzskatāmas ap 1470. gadu tapušas grāmatzīmes [North 1996: 372]. Funkcionalitātes ziņā tās bija pielīdzināmas citām piederību apliecinošām zīmēm, piemēram, ģerbonim, un īpaši bagātie sabiedrības locekļi vēlējās redzēt savos ekslibros tā elementus [Hopkinson 2011: cover]. Grāmatā “Dzimtu ģerboņi mūsdienu Latvijā” Imants Lancmanis apstiprina ģerboņa un ekslibra kā īpašumzīmes saistību: *19.–20. gadsimtu mijā Eiropā uzplaukusī aizraušanās ar ekslibru radīšanu izplatījās arī Latvijā. Šajā mazajā grāmatas piederības zīmē, blakus iespējai attēlot īpašnieka nodarbošanos vai intereses, labprāt iekļāva arī heraldiskus motīvus, ko nespēja pārtraukt jūgendstila laika mīlestība uz simboliem un ornamentālismu* [Lancmanis 2020: 19]. Grāmatzīmi ar ģerboni vieno arī tas, ka grāmatzīmes sākotnēji bija prestiža un statusa zīme sabiedrībā, bet 20. gadsimtā ļoti lielā mērā pieauga to cilvēku skaits, kuri varēja atļauties pasūtīt grāmatzīmi un atrada tai izmantojumu [Hopkinson 2011: 5].

**Par latviešu mākslinieciskās grāmatzīmes vēstures aizsākumu** tiek uzskatīta Riharda Zariņa (1869–1939) 1897. gadā darinātā grāmatzīme viņa nākamajai dzīvesbiedrei Evai Sundbladei [*Ex libris: Latviešu grāmatzīmes simtgade* 1999: 2]. Ieskatu Latvijas ekslibristu darbībā sniedz grafiķe un ekslibriste Jeļena Antimonova (1945–2002), kas sagatavoja izdevumu “*Ex libris: Latviešu grāmatzīmes simtgade*”: *XX gs. pirmās puses latviešu ekslibra mākslinieku darbos parādījās jauno māksliniecisko stilu ietekmes: racionālais konstruktīvisms (N. Strunke), elegantais Art Deco manierisms (S. Vidbergs), ironiski vēstošais (I. Zeberinš) vai patosa pilnais (V. Krūmiņš). Turpmāk aizvien lielāku nozīmi ieguva arī kokgrebuma tehnika (N. Puzirevskis, J. Plēpis). Īstu uzplaukumu kokgrebums sasniedza Pētera Upīša daiļradē, kurš, būdams profesora R. Zariņa skolnieks, mantojis dziļu interesi par ekslibri, kas arī kļuva par viņa daiļrades pamatu* [*Ex libris: Latviešu grāmatzīmes simtgade* 1999: 2].

Šajā publikācijā līdzās iepriekšējai Latvijas grafiķu paaudzei, minēti ekslibristi, kuru darbība attiecināma uz PSRS laikiem un mūsdienām: Aleksejs Jupatovs (1911–1975), Oto Mednis (1925–1976), Viesturs Grants (1926–2013), Dzidra Ezergaile, Dainis Rožkalns (1928–2018), Zigurds Zuze (1929–2003), Izabella Varžapetova (1931–2000), Inārs Helmūts (1934), Valija Brence (1941–2009), Lolita Zikmane (1941), Ritma Lagzdiņa (1945), Anita Jansone-Zirnīte (1945), Jeļena Antimonova (1945–2002), Indulis Oto (1947–2006), Andrejs Māris Eizāns (1952), Rūta Jepifanova-Švalbe (1952), Juris Petraškevičs (1953), Pēteris Justovičs (1958–2016), Elita Viliama (1954), Dmitrijs Zinovjevs (1960), Marina Maksutova (1961), Natālija Čerņecova (1969).

Latviju PSRS ekslibristu izstādēs ir pārstāvējuši arī citi grafiķi: Ļeņingradā<sup>1</sup> – Lea Aronova (1903–1987), Dzintars Bendža (1929–1966), Kārlis Celmiņš (1894–1973), Aleksandrs Čaupovs (1929–1992), Rūdolfs Heimrāts (1926–1992), Aleksandrs Junkers (1899–1976), Aleksejs Jupatovs (1911–1975), Oto Mednis (1925–1976), Harijs Purviņš (1920–2006), Pēteris-Ringolds Smagiņš (1901–1970); Viļņas biennālēs<sup>2</sup> – Natālija Čerņecka (1959), Jānis Liepiņš (1930–1991), Rūta Opmane (1938), Imants Ozoliņš (1930–2018), Rihards Skrubis (1928–1995), Elza Stalidzāne (1933–2022). Piepulcinot šos vārdus iepriekš minētajiem, veidojas kopaina, kas liecina par ļoti plašu Latvijas grafiķu iesaisti ekslibristu kustībā.

**No PSRS kultūrpolitikas viedokļa grāmatzīmei** jeb ekslibrim kopš 20. gadsimta 60. gadiem izrādījās labvēlīgs attīstības posms. Padomju Savienībā ekslibru popularizēšanas mērķis bija piesaistīt pēc iespējas vairāk profesionālu grafiķu pievērsties ekslibru radīšanai un ietvert šajā miniatūrgrafikas formā citu saturu – uzsvāru pārceļot no grāmatas piederības zīmes uz sabiedriski aktuālu tēmu popularizēšanu [Что такое экслибрис? 1968: 6]. Līdzās Pēterim Upītim par aktīvākajiem šīs kustības dalībniekiem uzskatāmi Dzidra Ezergaile, Dainis Rožkalns un Zigurds Zuze.

PSRS rīkotajās izstādēs Latvijas ekslibristu pārstāvniecība bija visnotaļ pamanāma un pavēra iespējas saziņai ar šā miniatūrgrafikas veida profesionāļiem starptautiskā mērogā. Kā rakstīja mākslas zinātniece Genoveva Tidomane, Pēterim Upītim un citiem Latvijas grāmatzīmju kolekcionāriem izveidojās kontakti ar domubiedriem visā PSRS – it īpaši Maskavā, Ļeņingradā, Tallinā, Tartu, Viļņā un Kijivā [Tidomane 1975: 114].

Līdzās izstāžu rīkošanai visā PSRS attīstījās ekslibru kolekcionēšanas tradīcija. *“Grāmatzīmes mazie izmēri, pavairošanas varēšana,” teica Pēteris Upītis, “dod plašas iespējas apmainīties ar šiem mazizmēra grafikas darbiem. Man tas ir ļoti svarīgi arī*

<sup>1</sup> 7 izstāžu cikls Ļeņingradā (laikposms 1958 (par 1956–1957)–1963).

<sup>2</sup> Baltijas ekslibristu biennāles; 7 izstādes – Viļņas biennāle, Lietuvas PSR (laikposms 1977–1989).

*kā grafiķim profesionālim un Mākslas akadēmijas pedagogam. Apmainoties grāmatzīmēm ar dažādu tautu māksliniekiem un citiem kultūras pārstāvjiem, esmu lielā mērā lietas kursā par grafikas stāvokli visā Eiropā, arī plašākā pasaule”* [Zeile 1981: 77]. Priekšstatu par kolekcionēšanas mērogiem var gūt Pētera Upīša sarunā 1988. gadā ar gleznotāju un grafiķi Ainu Karlsoni (1935–2012). Nosūtot apmēram 200 Jaungada apsveikumu, grafiķis un kolekcionārs Upītis apmaiņai pievienoto grāmatzīmju skaitu laika gaitā samazināja no trim līdz vienai vienībai, jo iespiedtehnikas izmantošana saistījās ar zināmiem ierobežojumiem [Karlson 1988].

Latvijā nozīmīgu loma bija Brīvprātīgās grāmatu draugu biedrības (BGDB) Ekslibristu sekcijas darbībai, regulāri rīkojot izstādes Latvijā. BGDB Ekslibristu sekcija tika nodibināta 1976. gadā, lai rīkotu grāmatzīmju izstādes, kas iepriekš notika neregulāri kopš pirmās izstādes 1962. gadā, kurā piedalījās 26 grafiķi ar 262 darbiem [Centrālais ekslibristu klubs 1986]. Dzidra Ezergaile atmiņās rakstīja: *Bija laiks, kad vajadzēja pašiem libristiem iekārtot izstādes, kas notika Arnolda Salenieka vadībā, viņš bija mūsu libristu krājējs, vēsturnieks un aprakstītājs. Nodibinājās sava libristu nodaļa pie Grāmatu draugu biedrības – savs klubs. Arī tur iekļuva kādā amatā, vienīgā mana aktivitāte bija izstāžu rīkošanā – noformēšanā* [Ezergaile 1991].

**Ekslibru izstādes** veicināja gan šā miniatūrgrafikas veida izkopšanu un kolekcionēšanas tradīcijas, tomēr par grāmatzīmes funkcionālo nozīmi neļāva aizmirst ilggadīgais šo izstāžu organizētājs mākslas vēsturnieks Arnolds Salenieks (1924–2015). Par grāmatzīmes kā īpašumzīmes pielietojumu viņš rakstīja 1973. gadā, 3. grāmatzīmju izstādei veltītajā apskatā: *Izstāde rāda mūsu mākslinieku labākos sasniegumus pēdējos piecos gados. [...] Bet 3. grāmatzīmju izstāde raisa pārdomas par dažām mūsu ex libris specifikas problēmām. Māksliniekiem vairāk uzmanības jāpievērš grāmatzīmes piemērotībai ielīmēšanai grāmatā, ex libris, atšķirībā no ilustrācijas un citiem miniatūrgrafikas veidiem kā PF [Per Felice], jāpadomā par in memoriam piemērotību grāmatzīmēs, jubilejas grāmatas nozīmi. Vairāk vērības jāveltī arī burtu rakstības saskaņai ar zīmējumu, tā nepārprotamai nolasāmībai, burtu stila izturētībai. Un, beidzot, mākslinieki nedrīkst novērtēt par zemu ex libris tehniskā izpildījuma kultūru* [Salenieks 1973:174]. Grāmatzīmes bija populāras, pateicoties lielām grāmatu tirāžām un plašām sabiedrības aprindām pieejamai grāmatu cenu politikai. Daudzās mājsaimniecībās Latvijā veidojās personīgās bibliotēkas, un grāmatzīme ļāva padarīt izdevumu, kura eksemplāri piederēja daudziem tūkstošiem, personiskāku, savā ziņā unikālu. Izdoto grāmatu statistikas dati liecina par augšupejošu tendenci 20. gadsimta otrajā pusē, jo uz katriem 1000 iedzīvotājiem Latvijas PSR 1958. gadā izdeva 6020 grāmatu, 1965. gadā – 6119, 1968. gadā – 6472, 1971. gadā – 6506; arī turpmākajos gados šis rādītājs pārsniedza sešus tūkstošus [Rīga sociālisma laikmetā 1917–1975 1980: 455]. Par īpašu lasītāju atsaucību liecināja daiļliteratūras izdevumu tirāžas; Rūdolfa Blaumaņa stāsts “Velniņi” ar Pāvila Šēnhofa ilustrācijām 1975. gadā tika

izdots 80 000 eksemplāru lielā metienā, Zentas Ērgles stāsts “Ato un brīnumpērle” – 100 000 eksemplāru lielā metienā. Tāpat lielu popularitāti izpelnījās dzeja – tajā pašā gadā Andreja Pumpura eposs “Lāčplēsis” tika izdots 40 000 eksemplāros un Imanta Ziedoņa dzejoļu krājums “Caurvējš” – 33 000 eksemplāros.

Sakarā ar grāmatzīmes lietojumu Ezergaile savā 2004. gada janvārī rakstītajā esejā “Dzīves brīnumi: par *ex libri* jeb grāmatzīmi” secināja: *Īpašuma zīme grāmatai vēl pastāv. Tai ir sava vieta grāmatā uz iekšvāka augšējā stūra. Grāmatā tādas var būt vairākas, ja tā ceļo no rokas rokā. Var tai vieta būt uz pēdējā vāka. Es cenšos zīmīti iezīmēt. Tad grāmatas vērtība aug, ja tādas ir vairākas. Šodienas grāmatu dārdzībā tādai zīmītei ir liela nozīme, ka aizdota grāmata tomēr atgriezīsies atpakaļ. To izbaudīju pati* [Ezergaile 2004].

**Latvijas ekslibristu kopainā grafiķes Dzidras Ezergailes devums** ir skaitliski nozīmīgs un tapis vairāk nekā piecdesmit gadu garumā. Savulaik apguvusi visas grafikas tehnikas, viņa nerimstoši eksperimentēja, izveidojot sev vien raksturīgu vizuālo rokrakstu, kas izpaudās ne tikai stājgrafikas darbos, bet arī ekslibros. Ieva Vilmane portretintervijā laikrakstā “Saldus Zeme” 80 gadu jubileju nosvinējušo grafiķi 2006. gadā raksturoja šādi: *Viņas vārdam mākslas pasaulē ir izpalikusi skaļa popularitāte un jūsmīgas kritikas, taču pati intuitīvi jutusi, vai uzzīmētais ir vērtība. “Vienmēr esmu darījusi, ko gribējusi, arī cenzūras laikā,” lepojas māksliniece* [Vilmane 2006: 4].

Ezergaile aizvien radoši strādāja stājgrafikā un darināja ekslibrus. Savulaik Komerceskolā trīs gadu garumā apgūtās prasmes, mācoties glītrakstišanu un stenogrāfiju [Dzidras Ezergailes darbu izstāde, bez dat.], izrādījās nozīmīgas arī grafiķes darbā: *Skolotājs sacīja – lai sasniegtu labus rezultātus, esot katru dienu trīs minūtes jātrenējas. (..) Tā man bija pieredze visai dzīvei, ko nozīmē treniņš. Tas ir tāpat, kā katru dienu vingrināties, spēlējot klavieres vai zīmējot. Vēlāk Mākslas akadēmijā Eduards Kalniņš mums teica: “Gleznojiet katru dienu, kaut aizvērtām acīm...”* [Timmermane 1996: 1]. Šie vārdi vienlīdz lielā mērā attiecināmi uz ekslibru darināšanu. Ezergaile esejā par ekslibri uzsvēra būtisko grāmatas īpašnieka vizuālajā identitātē – ekslibrim jābūt lakoniskam kā ģerbonim, un to grafiķe uzskatīja par visgrūtāko uzdevumu [Ezergaile 2004]. Savas astoņdesmitās jubilejas intervijā Ezergaile secināja, ka ļoti labi pazīstamiem cilvēkiem viņa mēdza darināt vairākus simtus grāmatzīmju; ekslibris – tā bija viņas vislielākā aizraušanās visa mūža garumā [Vilmane 2006: 4]. Ezergailes ekslibru kolekcionārs Andrejs Māris Eizāns 2012. gadā lēsa, ka ekslibru skaits mērāms vairākos tūkstošos: *Lai gan nav pārliecības, ka kādreiz izdosies izveidot pilnu Dz. Ezergailes radīto grāmatzīmju sarakstu, tomēr šobrīd varu teikt, ka to skaits jau tuvojas trim tūkstošiem, bet māksliniece turpina radīt – nenogurstoši, neraugoties uz gadiem un sadzīvīskām ķibelēm* [Eizāns 2012: 60]. Par Ezergailes ekslibristes mērogiem Aina Karlsonē izteicās šādi: *Mēģināšu nokopēt 3 eks., divi būs tikai melnbalti attēli, bet trešajā ielīmēšu visas krāsaino EKL [ekslibru] kopijas. Tak vismaz es Jums,*

*Dzidra, būšu darījusi iespējamo, kad vienu no kopijām nosūtīšu Jums, pateicībā un cieņā par zīmēm, veltītām man 10 gados! Tagad mēģinu iedomāties, cik bagāts varētu būt izdevums no VISĀM Jūsu zīmētajām grāmatzīmēm! Ja būtu kāds, kam tās ir, un kurš tās varētu salikt!* [Karlsone 2000].

Gan vēstulēs draugiem, gan autobiogrāfiskos savas daiļrades pārskatos, kas rok-rakstā atrodami, piemēram, Andreja Māra Eizāna īpašumā, Ezergaile mūža nogalē raksturoja aizvien klātesošo nepieciešamību izteikties ekslibra līdzekļiem. Zūdot iespējai izmantot grafikas iespaidtehniku, viņa risinājumu rada tušas zīmējuma tehnikā darinātiem ekslibriem. Tā kā Ezergaile pati sevi dēvēja par cilvēku, kuram *patika zīmēt ar tušu* [Ezergaile], nereti viņas ekslibri tapuši tušas zīmējuma tehnikā konkrētas grāmatas iekšvākā. Tomēr visbiežāk Ezergaile lika lietā gadu gaitā sakrāto savu stāj-grafikas darbu fragmentus, veidojot tiem apdares tušas zīmējuma tehnikā ar ekslibra adresāta vārdu; tādējādi tapa jauni mākslas darbi – ekslibri vienā eksemplārā. 77 gadu vecumā viņa rakstīja: *Tagad pēdējos gados top librīši tušas zīmējumā uz krāsainām vai kodinājumā novilkām lapiņām* [Ezergaile 2003]. Izmantojot jauktu tehniku (meco-tinta un tuša, akvarelis un tuša, tāss un tuša), tika radīti vairāki simti ekslibru. Vēstulē ekslibru kolecionāram Guntim Višņevskim viņa rakstīja: *Grāmatzīmi viņai [Vijai Kļaviņai] jau uzcepu pēc vecās receptes: darbu uz darba (novilkums + zīm.). Arī man pašai vajadzēja sev kaut ko iezīmēt jaunajā grāmatā. Tad no [Jāņa] Liepiņa jāņugunīm neapdarīts palika ofortā ugunskurs. Tam es piekabināju Jūsu vārdu* [Ezergaile 2005].

Tāpat, izmantojot biroja fotokopēšanas tehnikas iespējas, Ezergaile veidoja kolāžas ne tikai no savu grafiku novilkumu fragmentiem, bet arī no to kopijām, ar nolūku mērogot līdz vēlamajam izmēram. Šāds piemērs ir minēts Ezergailes 2006. gada 10. septembra vēstulē Guntim Višņevskim: *Dzīves ceļš mums iet pa spirāli. Tādēļ augšup aizvien un tālāk arīdzan!* [Guntis Višņevskis, ex libris]. *Librītis ir jāsamazina ~ 5 cm* [Ezergaile 2006c]. Kādā citā šā paša gada vēstulē Višņevskim Ezergaile nosūtīja anonīmu, fotokopētu ekslibri ar piebildi: *Librītī var ierakstīt baltajā līnijā vārdu un kādam zemes mīlim uzdāvināt ielīmētu grāmatā* [Ezergaile 2006b].

Tieši pateicoties plaši pieejamai biroja kopēšanas tehnikai, nereti liecības par ekslibriem saglabājušās vismaz kopiju formā; pirms ekslibra oriģināla, kas tapa vienā eksemplārā, došanas adresātam, Ezergaile mēdza to nokopēt personīgajam arhīvam. Fotokopēšanu ekslibru pavairošanai arī izmantoja jau minētā grafiķe Aina Karlsone, grāmatu “Grāmatzīmes Jēkabpils novadam” [Karlsone 2004] un “Īpašuma, cieņas un pateicības zīme – ekslibris grāmatzīme” [Karlsone 2005] autore vēstulē Ezergailei 2001. gadā dalījās pārdomās par tehniskajām inovācijām: *Savam dzimtajam novadam (Cesvaines pusei) nosūtīju grāmatzīmju salikumu no savas kolekcijas. Nokopēju 2 eksemplāros: sev un Cesvaines vidusskolas muzeja vadītājai. Netieku pāri vienam*

<sup>1</sup> Izcēlums – Aina Karlsone.

*jautājumam: nemāku noteikt visām zīmēm tehnikas apzīmējumu – ja tas vajadzīgs. Kops'kseroksa uzvaras gājiena – ej nu saziņi, kas tas sākumā ir bijis!* [Karlsone 2001].

Par jaunu tehnisko iespēju izmantošanu ekslibru darināšanā grafiķu domas daļiņās. Izsīkstot iespējām izmantot ekslibru iespiedtehniku, Ezergaile izmēģināja roku ekslibra veidošanā ar datoru, šādi piemēri ir ekslibri kolekcionāram Guntim Višņevskim un Andrejam Mārim Eizānam. Savukārt Aina Karlsone sarakstē ar Ezergaili neslēpa neizpratni par šādiem tehniskiem jauninājumiem: *Visjaunākais, kas mulsina, ir datortehnikā zīmētās zīmes!?? Ja pareizi saprotu, to izmanto Elita Viliama jau. Vai tas ir vajadzīgs – zīmēt ar datoru – tas ir cits jautājums* [Karlsone 2001].

**Par ekslibra nepieciešamību** nākotnē esejā “Dzīves brīnumi – par ekslibri jeb grāmatzīmi” Ezergaile 2004. gadā rakstīja: *Kad mākslai arī bija jāapmet kūlenis pārmaiņu gados un jāpiemērojas Eiropai, librīša popularitāte apdzisa, tā kļuva nevajadzīga, neienesīga materiāli. Kam tagad laiks knibināties ar sīkdarbiņiem! Nauda kā tāds vaivairogs izšķīra situāciju. Vai [Latvijas Mākslas] akadēmijas mācību gaitā ir stingra prasība apgūt šo seno tradīciju – nezinu. Bet ka tai būs nākotnes mākslā sava loma – apjaužu. Baģātība aug, un, kad naudas vīri gribēs nosargāt savas greznās mašīnas, prasība pēc īpašuma zīmes pieaugs. Pārākuma izjūta var radīt pieprasījumu. Katrai mantai var būt sava īpašuma zīme – simbols. Mēs zinām, ka visstiprākās cilvēku sazināšanās zīmes ir simboli. Simbols ir tīrās idejas zīme. Senči tādas atstāja pakšos, akmeņos u. c.* [Ezergaile 2004]. 2006. gada ziemā rakstītajā esejā “Mākslinieku nams un estampu darbnīca” Ezergaile ar rūgtumu secināja, ka jaunajiem grafiķiem ekslibris nešķiet saistoša mākslinieciskās izteiksmes forma, un interese par ekslibri saglabājusies vienīgi kolekcionāru vidū [Ezergaile 2006a].

Apzinot Dzidras Ezergailes pārdomas par grāmatzīmes jeb ekslibra uzplaukumu Latvijā 20. gadsimta otrajā pusē, par apsīkumu un nākotnes perspektīvām no tā funkcionalitātes viedokļa, secināms, ka pieprasījums pēc ekslibra kā īpašuma zīmes privātpersonu bibliotēkām galvenokārt piedzīvoja uzplaukumu kā miniatūrgrafikas veids un guva atsaucību izstādēs, sekmējot arī kolekcionēšanas tradīciju. Uzplaukuma cēloņi meklējami ne tikai pieprasījuma un piedāvājuma atbilstībā, bet to noteica arī ekslibristu kustībā iesaistītās personības. Viens no šādiem cilvēkiem ar pasaules mēroga ekslibru kolekcionāra reputāciju bija LMA pedagogs Pēteris Upītis, kas pulcināja ap sevi studentus, galvenokārt vienas paaudzes grafiķus. Savukārt ekslibristu kluba dzīves vadītājs bija mākslas vēsturnieks Arnolds Salenieks, kas uzturēja ekslibru izstāžu veidošanas tradīciju vairāku gadu desmitu garumā. Mūsdienās, atkarībā no personīgās iniciatīvas, jaunākas paaudzes grafiķiem paveras plašas iespējas individuālā līmenī piedalīties visas pasaules ekslibristu kustībā. Iespējams, ka gan ekslibra uzplaukums, gan apsīkums Latvijā saistāms ar šā miniatūrgrafikas veida tehniskajiem radīšanas un tirāžēšanas risinājumiem, kā arī ar pieprasījuma dinamiku grāmatu īpašnieku vidū.

Par to, ka mūsdienās aktualizējas īpašumzīmes nozīme, liecina atjaunojusies interese par ģerboņiem. To apliecina grāmata “Dzimtu ģerboņi mūsdienu Latvijā 2000–2020”. Līdzīgi ģerboņiem, arī grāmatzīmei jeb ekslibrim pastāv iespējas atgūt popularitāti, apliecinot grāmatas īpašnieka vizuālo identitāti. Ekslibra nākotne joprojām ir atkarīga no vairāku faktoru kopuma – gan atjaunotas intereses par ekslibra primāro īpašuma zīmes funkciju, gan profesionālu grafiķu piedāvājuma, kas ietver ne tikai augstu māksliniecisko kvalitāti, bet arī grāmatzīmju jeb ekslibru jaunus tiražēšanas tehniskos risinājumus.

### ***Izmantotie avoti***

- Centrālais ekslibristu klubs* (1986). Sast. E. Viliama. Rīga: Latvijas PSR Brīvprātīgā grāmatu draugu biedrība, 1986, [18] ats. lapas.
- Dzidras Ezergailes darbu izstāde (bez dat.)*, Andreja Māra Eizāna īpašums, kopija.
- Dzimtu ģerboņi mūsdienu Latvijā 2000–2020* (2020). Sast. R. Umblija. Rīga: Baltic International Bank, 2020, 2 sēj., 1. sēj. 276 lpp., 2. sēj. 380 lpp.
- Eizāns, A. M. (2012). Latviešu grāmatzīmes vecmeistare – Dzidra Ezergaile. *Iespiedgrafika*, Nr. 1, 2012, 60.–61. lpp.
- Ezergaile, Dz. (*Portretfoto ar parakstu*). Īras Zaneribas īpašums, nodots LNA LVA (Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvam) 2020. gada jūlijā, oriģināls.
- Ezergaile, Dz. (1991). *Grāmatzīme manā dzīves gājumā*: eseja. 1991. gada 15. aprīlis, 3 lpp. Andreja Māra Eizāna īpašums.
- Ezergaile, Dz. (2003). *Dzidras Ezergailes biogrāfija*. 2003. gada 13. janvāris. Andreja Māra Eizāna īpašums.
- Ezergaile, Dz. (2004). *Dzīves brīnumi: par ex libri jeb grāmatzīmi*. Eseja. 2004. g. janvāra vidū, 3 lpp. Rokraksts, kopija. Andreja Māra Eizāna īpašums.
- Ezergaile, Dz. (2005). *Vēstule Guntim Višņevskim*, 2005. gada 13. martā, oriģināls.
- Ezergaile, Dz. (2006a). *Mākslinieku nams un estampu darbnīca*. Eseja. 2006. gada ziema. Rokraksts, kopija. Andreja Māra Eizāna īpašums.
- Ezergaile, Dz. (2006b). *Vēstule Guntim Višņevskim*, 2006. gada 12. martā, oriģināls.
- Ezergaile, Dz. (2006c). *Vēstule Guntim Višņevskim*, 2006. gada 10. septembrī, oriģināls.
- Ex libris: Latviešu grāmatzīmes simtgade* (1999). Sast. J. Antimonova u. c. Rīga: Diapro, 31 lpp.
- Hopkinson, M. (2011). *Ex libris: the Art of Bookplates*. London: The British Museum Press, 111 pp.
- Karlsona, A. (1988). *Aina Karlsona ciemos pie P. Upīša, 1988. g. 18. martā*, turpinājums, kopija, mašīnraksts. LNA LVA 2697, 1 v., 15, 6.

- Karlsona, A. (2000). *Vēstule Dzidrai Ezergailei 2000. gada 27. septembrī*, oriģināls. LNA LVA 2697, 1 v., 15, 22.
- Karlsona, A. (2001). *Vēstule Dzidrai Ezergailei 2001. gada 17. janvārī*, oriģināls. LNA LVA 2697, 1 v., 15, 25.
- Karlsona, A. (2004). *Grāmatzīmes Jēkabpils novadam*. Rēzekne: Latgales kultūras centra izdevniecība, 142 lpp.
- Karlsona, A. (2005). *Īpašuma, cieņas un pateicības zīme – eklibris grāmatzīme*. Talsi: Aleksandra Pelēča lasītava, 133 lpp.
- Lancmanis, I. (2020). Dzimtu ģerboņi mūsdienu Latvijā. No: *Dzimtu ģerboņi mūsdienā Latvijā: Dzimtu ģerboņi 2000–2020*. Rīga: Baltic International Bank, 1. sēj., 16.–23. lpp.
- North Lee, B. (1996). Bookplate. In: *The Dictionary of Art*. Ed. J. Turner. New York: Grove, vol. 4, pp. 372–373.
- Rīga sociālisma laikmetā 1917–1975* (1980). Atb. red. A. Drīzulis. Rīga: Zinātne, 518 lpp.
- Salenieks, A. (1973). 3. grāmatzīmju izstāde. *Karogs*, Nr. 3, 1973, 174. lpp.
- Tidomane, G. (1975). *Pēteris Upītis*. Rīga: Liesma, 141 lpp.
- Timmermane, A. (1996). Spītīgā ziemciete. *Malienas Ziņas*, Nr. 44, 1996. gada 13. aprīlī, 1. lpp.
- Vilmane, I. (2006). Profesiju nošpikoja, bet likteni ieguva līdz ar laimes krekliņu. *Saldus Zeme*, Nr. 105, 2006. gada 9. septembrī, 4. lpp.
- Zeile, P. (1981). Grāmatzīme – cilvēku un kultūru vienotājzīme. No: *Latviešu tēlotāja māksla*. Sast. S. Cielava. Rīga: Liesma, 76.–90. lpp.
- Что такое эклибрис?: *каталог 1-й выставки книжных знаков* (1968). [Сост. Н. Я. Великанов.] Могилёв, 46 с.

Pētījumu finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija, projekts “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai”, projekta numurs: VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003.



**Zane Grigoroviča**

**CEĻĀ UZ VIZUALITĀTES DAUDZFUNKCIONALITĀTI:  
1901. GADA RĪGA**

**TOWARDS THE MULTIFUNCTIONALITY OF ART:  
RIGA OF 1901**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.65>

**Abstract**

The issues related to local artistic expressions are raised in the context of the paper. The focus is on the cultural events that took place in 1901, with a special emphasis on the visual arts. In 1901, the 700<sup>th</sup> anniversary of the city of Riga was celebrated with a great flair. The celebrations and related events made a high impact on different classes of society. The phenomena observed in the context of socio-culture at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries call for a more detailed examination of whether visual arts is becoming more multifunctional, or whether visibility is used in a conceptualised manner in different areas of life. The events of art life analysed in the article prove the expansion of the functions of art. In the context of the anniversary exhibition, the social, ideological, educational and entertaining functions, as well as the highest function of art: art for art's sake, are characterised.

The functions of art mentioned in the article are not the only functions; however, they allow us to see the multifunctionality of the 20<sup>th</sup> century art. The visual design of the 1901 anniversary exhibition is dominated by Art Nouveau, which, taking into account the idea of synthesis of art relevant to this style, ensures multifunctionality. The anniversary exhibition expands on a larger scale, and every element is essential for the conception of the exhibition. The overall vision of the exhibition, ideological content, structure, visual design, music, entertainment – the entire programme of the exhibition serves a common goal: to position Riga as a modern, European centre of economics, trade and culture in a contemporary modern form.

**Keywords:** *visual arts, functions of art, Art Nouveau.*

Eiropas modernizācija, kas aizsākas Franču revolūcijas laikā, būtiski ietekmēja visus 19. gadsimta sociokultūras un politiskos procesus. Sākās straujš tehnoloģiju attīstības, industrializācijas, urbanizācijas laiks. Mainījās arī Eiropas sabiedrība, ko skāra kārtu sabiedrības principos balstīto sociālo attiecību modeļu sairums [Mintaurs 2020: 165]. Modernizācijas process Krievijas impērijas Baltijas guberņās, lai arī saistīts ar globāliem procesiem, tomēr ļauj konstatēt atšķirīgas iezīmes, kas atklājas ne tikai sarežģītās vietējo etnisko kopienu attiecībās, bet arī izteikti straujajā urbanizācijā.

19. gadsimts ir laiks, kad notika nacionālās atmodas kustība un uz Latvijas vēstures skatuves parādījās latviešu nacionālā inteliģence. /../ *Kosmopolītiskā Rīga kļuva par vietu, kur latviešu nacionālā kustība 19. gadsimta pēdējā ceturksnī sasniedza institucionālo līmeni pēc tam, kad bija izveidojušies vairāki politiski un saimnieciski priekšnoteikumi etniskās kopienas emancipācijai par tautu ar savu pašapziņu* [Mintaurs 2020: 165]. Īpaši 19. gadsimta otrā puse cieši saistīta ar latviešu nacionālisma ideju radīšanu, uzturēšanu un popularizēšanu. Zīmīgi, ka par šo ideju radītājiem, “iemiesotājiem”, kļuva arī mākslinieki – dzejnieki, rakstnieki, gleznotāji, mūziķi. Par jauno ideju popularizētāju kļuva *drukātais kapitālisma produkcija, gan arī jaunizgudrotie un modernajā laikmetā adaptētie senie simboli un rituāli* [Zelče 2020: 113]. Kopš 1873. gadā sarīkotajiem Pirmajiem vispārīgajiem dziesmu svētkiem, tie kļuva par nācijas kopības, vienotības gara rituālu. **Līdz gadsimtu mijai Latvijas kultūrtelpu piepilda dažādu nacionālo ideju impulsētu svētku svinēšana.** Jaunlatviešu īstenotā nācijas kā modernās nācijas konstruēšanas procesa noslēgums bija Latviešu etnogrāfiskā izstāde, kas notika 1896. gadā Rīgā [Plašāk: Stinkule 2016]. *Tā sava laika modernajā komunikācijas formātā – telpiski daudzdimensionālā vizuāli informatīvā publikas un eksponātu izstādē – piedāvāja tēlu: latvieši kā nācija ar senu vēsturi, bagātu materiālo un garīgo kultūru un darba sasniegumiem* [Zelče 2020: 112, 113].

Tomēr šis bija arī izaicinājumu laiks vācbaltiešiem, kuri, dzīvojot Latvijas teritorijā kopš 13. gadsimta, ilgstoši bijuši politiskās, ekonomiskās un kultūras dzīves noteicēji. Kā konstatē Bāzeles Universitātes emeritētais profesors, vācbaltu vēstures pētnieks, Holanderu dzimtas pēctecis Jirgens fon Ungerns-Šternbergs (*Jürgen v. Ungern-Sternberg*) [Ungerns-Šternbergs 2020: 44], **bruņniecība kopš apmēram 1870. gada pamazām zaudēja spēju atbilstoši reaģēt uz jaunā laika prasībām.** 19. gadsimta otrajā pusē no Vidzemes un Kurzemes zemniecības nākošais latviešu iedzīvotāju pieplūdums būtiski **mainīja iedzīvotāju etnisko sastāvu pilsētās.** Gadsimtu mijā jau 45% pilsētas iedzīvotāju bija latvieši [Volfarte 2004: 32]. Krievijas impērijas vadībai Baltijā nācās respektēt trīs dažādus viedokļus: gan vācbaltiešu autonomijas centienus, gan latviešu un igauņu nacionālās idejas izpausmes, gan pašu kultivēto ideju par šo reģionu kā ekonomisku, daļēji rietumniecisku kultūras centru. Šādā kontekstā būtiski analizēt ne tikai tos procesus, kas bija nacionālu vai bruņniecisku ideju iekrāsoti, bet arī vērst uzmanību uz notikumiem, **kuros multikulturālajā**

**pilsētvidē nākas līdzās pastāvēt vācu, krievu un latviešu nācijai.** Sociālās pārmaiņas, jaunās idejas tiek popularizētas dažādos veidos, par vienu no nozīmīgākajām kļūst kultūras dzīve. Raksta kontekstā kā galvenais atskaites punkts izvēlēts 1901. gads, akcentējot Rīgas kultūras dzīvi. Gada izvēle nav nejauša. Rīgas 700. jubilejas gads, īss sprādzis pirms 1905. gada revolūcijas notikumiem, dažu gadu attālumā no 1896. gada Etnogrāfiskās izstādes. 1901. gadā ar plašu vērienu tiek svinēta Rīgas pilsētas 700 gadu jubileja. Svinības un ar tām saistītie pasākumi izraisīja visai plašu rezonansi dažādos sabiedrības slāņos [Plašāk: Ronis 2001: 26–29]. Šajā gadā bija plānoti arī V Dziesmu svētki, tomēr tos atceļ [Plašāk Kince 2001: 16, 17].

19. un 20. gadsimta mijā sociokultūras kontekstā vērojamās parādības, kas rosina detalizētāk noskaidrot, **vai vizuālā māksla, vizualitāte kopumā kļūst daudzfunkcionālāka, vai vizualitāte dažādās dzīves jomās tiek izmantota konceptualizēti.**

Rakstā aktualizēti jautājumi, kas attiecināmi uz lokālajām mākslas izpausmēm, uzmanību fokusējot uz notikumiem kultūrā, izceļot vizuālo mākslu. Māksla skatīta kā kolektīvās realitātes konstrukts.

Pēc interpretatīvās antropoloģijas pārstāvja Kliforda Ģirca (*Clifford Geertz*) [Ģircs 1998: 19] viedokļa, cilvēka domāšana izcelsmes, funkcijas un formas ziņā ir sociāla. Tādējādi mākslai kā kultūras būtiskai sastāvdaļai piemīt dialogisks raksturs: dialogs iespējams māksliniekam pašam ar sevi un ar pasauli.

Likumsakarīgi arī **māksla tiek interpretēta kā kolektīvais realitātes konstrukts.** Tā kā šī kultūras definīcija sakņojas kultūras antropoloģijā, ir svarīgi eksplīcēt visbiežāk sastopamās kultūrantropoloģiskās kultūras jēdziena interpretācijas. Vācu starpkultūru komunikācijas teorētiķis Gerhards Malecke (*Gerhard Maletzke*) definē kultūru kā *noteiktu konceptu, pārlicību, nostāju, vērtību orientāciju sistēmu, kura izpaužas cilvēku uzvedībā un rīcībā, kā arī viņu radītajās materiālajās un garīgajās izpausmēs.* Kultūra ir *veids, kā cilvēki dzīvo, un tas, ko viņi paši rada.* Malecke saista kultūras jēdzienu ar *cilvēku grupu, kuras locekļiem ir kopīgas pārlicības, kopīga nostāja un vērtību sistēma* [Maletzke 1996: 15].

Respektējot mākslu kā sociālu konstrukt, rakstā analizētie notikumi 1901. gada kultūras dzīvē izmantoti kā piemēri, lai raksturotu mākslas funkciju paplašināšanos. Lai analizētu šos jautājumus, izmantota hronika “Cilvēki un notikumi latviešu zemēs no ledus aiziešanas līdz Latvijas valstij” [Briedis 2018]. Hronikas teksts piedāvā iespēju kādu notikumu vai personību ieraudzīt citu tā laika norišu un personību kontekstā, lai apjaustu jaunas kopsakarības un labāk izprastu kultūras vietu sabiedrības attīstībā.

1901. gads iesākas ļoti rosīgi. Martā notiek Rīgas pilsētas domes vēlēšanas. No 80 domniekiem jau astoņi ir latvieši. Savukārt 7. maijā par Rīgas pilsētas galvu kļūst Džordžs (Georgs) Armitsteds (*George Armitstead*) [Briedis 2018: 902]. Nepilnu 12 gadu laikā Rīga piedzīvo lielas pārvērtības. Lai arī pilsēta bija viens

no nozīmīgākajiem Krievijas impērijas ekonomiskajiem centriem, tomēr Armitsteda laikā **pilsēta kļūst ne tikai modernāka**, piemēram, tiek atklāta pirmā elektriskā tramvaja līnija, ierīkota moderna centralizēta ūdens apgādes sistēma utt., bet arī kļūst par ievērojamu kultūras centru. Turpinās intensīva Rīgas apbūve, īpaši pēc pilsētas 700. jubilejas svinībām pilsētā cits pēc cita tiek būvēti jūgendstila nami.

1902. gadā atklāts Rīgas pilsētas Otrais teātris jeb Rīgas Krievu teātris, bet 1905. gadā uzcelts Rīgas pilsētas mākslas muzejs, atvērtas 16 jaunas skolas, iekārtoti parki un atvērts Zooloģiskais dārzs. Īpaši rosīga kļūst mākslas dzīve. 1901. gada februārī un martā Rīgas Mākslas biedrības salonā atvērta vācu gleznotāja Ludviga fon Hofmaņa (*Ludwig von Hofmann*) darbu izstāde, to nomaina somu mākslas izstāde, aprīlī – holandiešu mākslinieku darbu izstāde, bet septembrī un oktobrī eksponētas gleznotāja Augusto Ballerini (*Augusto Ballerini*) Dienvidamerikas ainavas [Briedis 2018: 903]. **Multikulturālajā mākslas pasaulē aizvien neatlaidīgāk sevi piesaka latviešu mākslinieki**, eksponējot darbus dzimtenē un gūstot starptautisku atpazīstamību Eiropā.

1901. gada novembrī un decembrī Rīgas Mākslas biedrības salonā notiek Bernharda Borhertha un Jaņa Rozentāla gleznu izstāde. Šajā gadā Vilhelms Purvītis Mīnhenes secijas 8. izstādē par gleznu “Marts” (Marta sniegis; LNMM) iegūst zelta medaļu, bet Lionas mākslas biedrības 14. izstādē iegūst Lielo zelta medaļu. Savukārt Johana Valtera gleznas eksponētas Berlīnes secijas 3. mākslas izstādē [Briedis 2018: 903]. Tomēr šie notikumi vizuālajā mākslā ļauj atsegt **tikai dažus mākslas funkciju aspektus**. Spilgtākas liecības par mākslas funkcijām sniedz Rīgas rūpniecības un amatniecības jubilejas izstādes (1901) materiāli. Tā kā jubilejas izstādes notikumi izmantoti, lai raksturotu mākslas funkciju daudzveidību, turpmākajā tekstā tiks lietoti vēsturiski avoti [Scherwinsky 1902], laikabiedru atmiņas [Bielenstein 1967: 180–181.], kā arī dažādu mūsdienu pētnieku veidotās notikuma tekstuālās rekonstrukcijas [Krastiņš 1994: 12–14; Krastiņš 1999: 9–18; Brancis 1999: 33–37; Lejnīeks 1994: 20; Bormanis, Spuris 1998: 229]. Rīgas dibināšanas 700 gadu jubilejai veltītā Rūpniecības un amatniecības izstāde 1901. gada vasarā (1. jūnijs – 1. septembris) bija nozīmīgs notikums ne tikai Latvijas un Krievijas Baltijas provinču sabiedriskajā dzīvē, ekonomikā un saimniecībā.

**Visaptverošā mākslas funkcija** 1901. gada izstādes kontekstā **ir sociāla**. Notikumu kulminācija risinājās Rīgas rūpniecības un amatniecības jubilejas izstādē. Dž. Armitsteds aicinājumā “Līdzpilsoņi!” 11. jūnijā avīzē “Dienas Lapa” raksta: */../ pilsētas valde tic, arī šoreiz, ka visu sabiedrību aprindas pa saviem spēkiem gādās par to, ka svētki izdotos pēc iespējas cienīgi. Tā kā es, pilsētas valdes vārdā, savus līdzpilsoņus caur šo uzaicinu, pie svētku labas izdošanās šādā kārtā piedalīties, izsaku cerību, ka sevišķi arī saviesīgas, mūzikas un sporta biedrības labprāt piedalīsies pie svētkiem uz Daugavas* [Armitsteds 1901]. Rīgas jubilejas svētki bija ļoti nozīmīgs jauna gadsimta un laikmeta notikums, kam **bija jāparāda pilsētas 700 gadu ilgā pastāvēšanas**

vēsture, kā arī tās jaunais veidols un attīstības process. Šķiet, ka **visprecīzāk šo sociālo funkciju realizējuši** arhitekti, izstāžu iekārtotāji, kuru uzdevumā bija veidot telpiskas konstrukcijas, butaforiskas celtnes. Izstāde notika smilšainajā Esplanādes laukumā, kas atradās starp Puškina (tag. Kronvalda) un Totlēbena (tag. Kalpaka) bulvāriem [Lejnieks 1998: 13], Esplanādi un Strēlnieku dārzu savienoja Rīgas Politehniskā institūta profesora, inženiera Benedikta Vodžiņska (*Jan Benedykt Wodzinski*) projektēts gaisa tilts [Krašņiņš 1994: 12–13]. Izstādes vajadzībām izmantoja arī teritoriju, ko sauca par Putnu pļavu (*Vogelwiese*) [Bormanis, Spuris 1998: 229]. Izstādes arhitektoniskais vēriens atklājās 40 dažāda lieluma un formas paviljonos. Galvenā ieeja ar plašu pusloka priekšpagalmu bija pavērsta pret tagadējo Kalpaka bulvāri. Centrā atradās apmēram 70 x 90 m lielā rūpniecības halle. Virs tās pacēlās augsts un krāšņs kupols, bet vidusjoma laidums pārsniedza 15 m. Rūpniecības halles priekšā atradās grezna tēlnieku firmas *Otto & Wassil* darināta monumentāla strūklaka, pa kreisi no tās restorāns un konditoreja, pa labi – celtniecības paviljons. Visā izstādē bija ierīkota elektriskā apgaismošana, bet pats varenākais starmetis bija uzstādīts virs rūpniecības halles kupola [Krašņiņš 1994: 12]. Izstādes iekārtojumu veido arhitekti Maksis Šervinskis (*Max Scherwinsky*) un Alfreds Ašenkampfs (*Alfred Aschenkampff*), Rīgas dārzu direktors Georgs Kūfalts (*Georg Friedrich Ferdinand Kuphaldt*). Gan izstādes celtnu fasādēs, gan priekšlaukumā izveidoto dekoratīvo stādījumu rakstos **dominēja jūgendstila liekti sasprīgtās līnijas un formas, neskaitāmie galvenajos paviljonos iekārtotie dažādo uzņēmumu un firmu stendi un tajos izvietotie eksponāti burtiski dzirkstīja jūgendstila dekoratīvās izteiksmes līdzekļu spēles priekā un krāšņumā** [Krašņiņš 2018: 15].



1. attēls. Rīgas 700 gadu jubilejas izstāde centrālā daļa. P. Zonvalda foto. 1901. gads.

Izstāde bija konceptuāli daudzveidīgs notikums, kas atspoguļoja Rīgas un citu **Baltijas pilsētu sasniegumus** rūpniecības un amatniecības nozarēs. Izstāde kļuva par vienu no nozīmīgākajiem notikumiem 20. gs. sākumā visā tā laika Krievijas–Baltijas provinču sabiedriskajā dzīvē, ekonomikā un saimniecībā [Caune 1994: 21].

Tomēr, atšķirībā no 19. gadsimtā rīkotajām, vērienīgajām ražošanas nozaru produkcijas izstādēm (1865., 1871., 1883. un 1889. gadā), kā arī Latviešu etnogrāfiskās izstādes (1896), 1901. gada izstādes **konceptuālo veiksmi apliecina vizuālo elementu mērķtiecīgs pielietojums**. Jubilejas izstādes norise atklāj, ka Rīgai bija svarīgi ne vien pozicionēt **sevi kā industriālu pilsētu, bet arī kā kultūras un mākslas centru**. Izstādes koncepts un vizuālais noformējums ir mākslinieciski augstvērtīgs.

Būtiski palūkoties, cik veiksmīgi izstādes organizētāji pilda **ideoloģisko funkciju**. Tolaik Latvijas teritorija bija viens no ekonomiski spēcīgākajiem Krievijas impērijas reģioniem, kurā valdīja sarežģīta politiskā un sociālā situācija. Svarīgi bija parādīt Krievijas caristes valdībai, uz ko Rīga kā **nozīmīga impērijas pilsēta** ir spējīga, un tas arī pilnībā izdevās. Pēc 66 gadiem Rīgas arhitekts Bernhards Biļenšteins (*Bernhard Bielenstein*) savās atmiņās atzīmē: *Izstādes mērķis, proti, pārliecināt Krievijas valdību par to, ko spēj Rīga, tika sasniegts pilnīgi. Uzaicināja tirdzniecības ministru, un viņš arī personīgi ieradās uz izstādes iesvētīšanu. Viņš bija pārsteigts par izstādes izveidojumu un vispirms jau par to, ka visas celtnes bija laikus izbūvētas un pabeigtas. Viņu sajūmināja arī varenais Daugavas tecējums, kas solīja plašas attīstības iespējas ostai. Viņš daudz apsolīja un arī turēja vārdu. Uz zemes aizmuguri un Sibīriju izbūvēja jaunas dzelzceļa līnijas, un ļoti strauji pieauga labības, koka un olu eksports. Līdz ar jauniem tirdzniecības nolīgumiem ar Vāciju, Rīgā savas filiāles izveidoja daudzas firmas. Vareni uzplauka būvniecība, un 12 gados pilsētas iedzīvotāju skaits pieauga no 250 000 līdz 500 000* [Bielenstein 1967: 180]. Vēlme **sevi apliecināt Krievijas valdībai** noteikti kalpoja kā spēcīgs stimuls veidot pilsētas svētkus pēc iespējas veiksmīgākus un ievērojamākus. Taču tas noteikti nebija galvenais iemesls. Svarīgāk tomēr bija parādīt sasniegumus rūpniecībā un amatniecībā.

Tomēr aiz visa šī ārējā spožuma slēpās arī vācbaltiešu, krievu un latviešu savstarpējā **konkurence**. Oficiāli tika atbalstīti visi izstādes dalībnieki. *Sanktpēterburgā notika vairākas sarunas, kurās panāca to, ka tika pazemināts dzelzceļa tarifs kravas pārvadājumiem izstādes dalībniekiem, 10 zelta, 28 sudraba un 40 vara medaļu dāvināšana no finanšu ministrijas puses, izstādes plakātu izplatīšana dzelzceļu stacijās bez maksas, un, visbeidzot, izstādes laikā dalībnieki varēja nemaksāt tirdzniecības nodokļus par fabrikas ietaišu un tirgotavu ierīkošanu un izmantošanu izstādes laikā. Tas tomēr bija liels kompromiss un nenovērtējams atbalsts, kas ļoti veicināja izstādes veiksmīgu izdošanos. Krievijas intereses izstādes veiksmīgā norisē bija pamatojamas ar to, ka izstādi apmeklēja gandrīz vai visi Krievijas ministri, tūkstošiem interesentu no Krievijas*

iekšienes, un, protams, arī lielo krievu avižu pārstāvji, kuru ziņojumi izvirzīja Rīgu krievu sabiedrības uzmanības centrā [Lencs, Vitrams, Šulcs 2001: 22]. Oficiālās varas pārstāvju klātbūtne izstādes veidošanā un norisē veicināja Rīgas kā Krievijas impērijas pilsētas tēla spodrināšanu. Tomēr arī vācbaltieši, aktīvi piedalīdamies izstādes rīkošanā, vēlējās saņemt īpašas privilēģijas. Jāņem vērā, ka 20. gadsimta sākumā liela daļa Rīgas iedzīvotāju bija latvieši, lai arī lielākoties strādnieki, tomēr arvien vairāk sevi pieteica amatnieki, tirgotāji, ierēdņi un akadēmiski izglītoti ļaudis. Katrai sabiedrības grupai bija savas intereses, kuras tiecoties piepildīt, nācās sīvi konkurēt.

Līdz Pirmajam pasaules karam Rīga, būdama viena no lielākajām Krievijas impērijas pilsētām un reizē Baltijas province, galvenais mākslas centrs, saglabāja ciešu saikni ar vācu kultūrtelpu. Tā kā vācbaltu sabiedrība ar šo izstādi iecerēja parādīt vāciešu lielo nozīmi vietējās sabiedrības saimnieciskajā un kultūras dzīvē, tā centās mazināt latviešu un krievu devumu ekonomikā un citās jomās [Gustavs 1901]. Māksla un politika ir sociālās vides daļa. Mākslinieki aktīvi iesaistās arī konkrētu politisku ideju reprezentēšanā, izmantojot standartizētus tēlus, kas pārliecina par kādas konkrētas politiskas idejas, oficiālās varas klātbūtni.

Izstādes arhitektoniskajā veidolā tiek iemiesota ideja par Rīgu kā Rietumeiropisku pilsētu. Lielākā daļa izstādei paredzēto celtnu atbilst tā laika Eiropas modernajam mākslas strāvojumam – jūgendstilam.

Tomēr, aplūkojot lietišķās grafikas vizuālā materiāla klāstu (reklāmas, prospekti, grāmatas u. c.), atklājas divu lielvaru konfrontācija. No vienas puses – vairākās reklāmās un programmiņās redzams Krievijas impērijas ģerbonī iekļautais divgalvainais ērglis. Ideoloģiski iedarbīgi un skaisti jūgendstila dekoratīvās mākslas paraugi bija arī Riharda Zariņa veidotie oficiālie izstādes plakāti, kā arī pēc M. Šervinska skices ādā, sudrabā un emaljā apdarinātais piemiņas albums, kuru izstādes rīkotāji kā velti pasniedza izstādes goda prezidentam – Krievijas finanšu ministram S. Vitem [Krastiņš 1994: 12]. Ideja par Rīgu kā cariskās Krievijas rūpniecības, tirdzniecības un transporta centru precīzi parādās R. Zariņa veidotajā izstādes plakātā. (Skat. 2. att.) No otras puses – dominē vācbaltieši – Rīgas



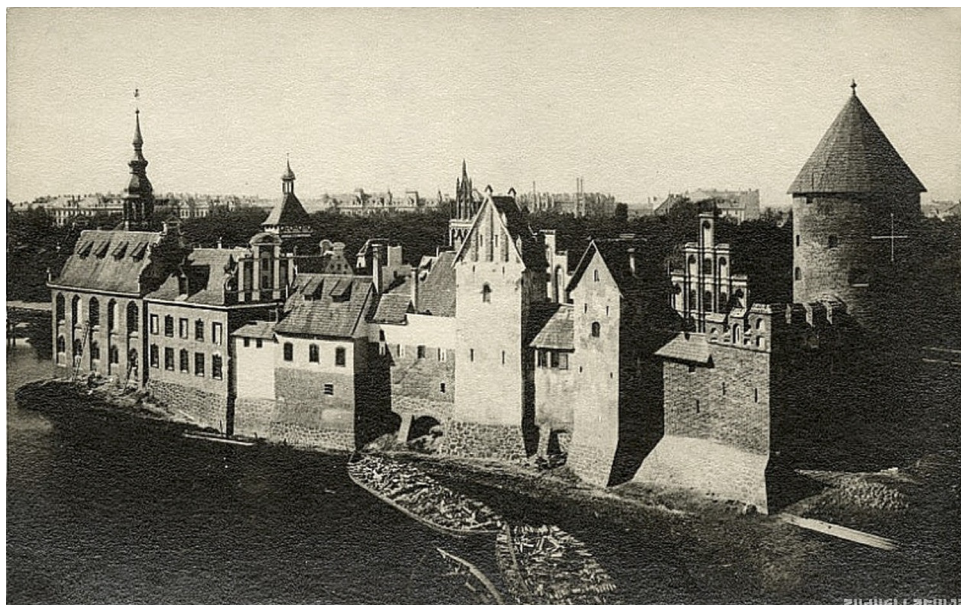
2. attēls. Rīgas 700 gadu jubilejas plakāts. Rihards Zariņš. 1901. gads.

kā viduslaiku Hanzas pilsētas reprezentētāji. Par to liecina ne tikai “Putnu pļavā” uzbūvētā kultūrvēsturiska Vecrīgas imitācija, bet arī uz M. Šervinska izdotā jubilejas albuma [Scherwinsky 1902] redzams Rīgas viduslaiku ģerboņa variants, kautri vien atstājot kompozīcijas augšējā daļā cara kroni. Zīmīgi, ka lielākā daļa izstādes organizēšanā iesaistīto bija vācbaltieši.

Ideoloģiskās funkcijas kontekstā ir fiksējams, ka **māksla var tikt izmantota gan kā aktīvs, gan arī kā pasīvs propagandas līdzeklis, kas ar noteiktu arhetipisku tēlu palīdzību palīdz konstruēt politiskos mītus.**

20. gadsimta sākums iezīmējās ar daudzu pilsētu pastiprinātu interesi par savu vēsturi. Saistībā ar šo interesi īstenojās mākslas **izklaidējošā un izglītojošā funkcija**. Centrālās ekspozīcijas vieta tagadējā Esplanādē bija savienota ar gaisa tiltu. Teritorijā starp Kronvalda bulvāri un pilsētas kanālu – “Putnu pļavā” [Bormanis, Spuris 1998: 229] apmeklētāju izklaides iespējām tika uzbūvēta kultūrvēsturiska Vecrīgas imitācija, tikai nedaudz samazināta maketa formā, lai radītu īstas viduslaiku pilsētas zudušo atmosfēru [Lejnieks 1998: 16]. Lai radītu šādu romantiski idealizētu vecpilsētas modeli, arhitekts Augusts Reinbergs (*August Reinberg*), izmantoja viduslaiku gravīras un Johana Kristofa Broces (*Johann Christoph Brotze*) zīmējumus, kā arī Vilhelma Neimaņa pētījumus (*Johann Wilhelm Carl Neuman*). *Vecrīgas centrā atradās renesanses un baroka formās stilizēts rātsnams. Iespējams, ka apmēram tāds tas izskatījās līdz 1749. gadam, taču tornis virs rātsnama bija tikpat kā no Pēterbaznīcas pārcelts. (Arī dabā Pēterbaznīcas tornim bija būtiska nozīme rātslaukuma telpiskajā veidolā!) Savukārt Melngalvju namam bija vēl tīri gotiska fasāde, bez raksturīgajām renesanses laika volūtām u. c. rotājumiem. Daudzas celtnes apkārtējās ieliņās (Kaļķu un Kungu) bija atveidotas pēc J. K. Broces skicēm vai arī vispārināti stilizētā viduslaiku arhitektūras garā. Visu pilsētiņu apjoza mūri un torņi. Dienvidaustrumu galvenās ieejas galā pacēlās Šāļu tornis ar Šāļu vārtiem, bet pretējā Vecrīgas galā – Sv. Jura tornis, Kaļķu vārti un Kaļķu tornis. Visas celtnes, protams, bija nedaudz samazināta izmēra butaforijas, bet izgatavotas tik meistarīgi, ka atstāja īstuma iespaidu, ko pastiprināja arī īsts akmeņu bruģis ieliņu un rātslaukuma iesegumā* [Krastiņš 1994: 14]. Lai arī izstādes reklāmās Vecrīga tiek pieminēta kā vieta izklaidēm, tomēr nenoliedzami tā kalpoja arī izglītojošiem nolūkiem. Tur līdz ar citiem pasākumiem notika arī teatralizēti uzvedumi, kuros piedalījās gan “senlatviešu”, gan renesanses, ampīra u. c. laikmeta tērpos ģērbtas dāmas un kungi, kā arī bija iespēja satikties ar bīskapu Albertu [Krastiņš 1994: 14]. (Skat. 3. att.) Blakus Vecrīgai atradās “Venēcija” ar īstām gondolām un serenādēm, kuru meistarīgai reprezentācijai lieliski noderēja turpat blakus esošais pilsētas kanāls, kurā viesi varēja vizināties un izbaudīt Venēcijas romantiku. Tika uzbūvēts eksotisks Dahomejas sādžas afrikāņu ciemats, kā arī vieta, kas saucās “Vīnes specialitātes” un kurā varēja nobaudīt ko īpašu no Vīnes virtuves [Bormanis, Spuris 1998: 229]. Izklaidēm bija pieejami dažādi karuseļi, jokdari, vairākas cirka trupas un izcili





3. attēls. Viduslaiku Vecrīgas imitācija Rīgas 700 gadu jubilejas svinībās “Putnu pļavā”. 1901. gads.

muzikālie priekšnesumi ar viesmākslinieku piedalīšanos. Eksotiska bija Āfrikas amazoņu trupas pantonīmas un deju izrādē “Nakts Dahomejā”, kas notika “Putnu pļavā” speciāli izbūvētajā Dahomejas sādžas ciematiņa imitācijā. Hamburgas impresārijs A. Urbahs Āfrikas rietumkrasta ostas pilsētā Vaidahā 1896. gadā bija noorganizējis trupu, kurā darbojās afrikāņu dejojāji. *Izstādes apmeklētājiem bija tā vienreizējā iespēja aplūkot īstus afrikāņus un vērot inscenētas kaujas un mežonīgas dejas atbilstošas mūzikas pavadījumā* [Bormanis, Spuris 1998: 230]. Zīmīgi, ka, veidojot butaforiskās celtnes, mākslinieki **veica nopietnu izziņošanu darbu**, bet arī **atraktīvā veidā vēsturiskus stāstus** atklāja skatītājam. Izstādes apmeklētāji tika izglītoti rotaļīgā, izklaidējošā veidā.

Izstādes kontekstā būtiska ir **praktiskā/pragmatiskā funkcija**. Par mākslas praktisko funkciju liecina fakts, ka pasākuma izveidē tika aicināti ne tikai arhitekti, bet arī dažādu tēlotājmākslas jomu pārstāvji, kuru darbība tika fokusēta vairāk uz pragmatisko/lietišķo grafiku. Mākslinieku līdzdalība bija nepieciešama dažādu vizuālo materiālu sagatavošanai. Tika sagatavoti vairāki **bagāti ilustrēti ceļveži pa Rīgu**, tās apkārtni un jubilejas izstādi. Iznāca atklātņu un fotogrāfiju komplekti, albumi (izdevēji K. Šulcs, V. Bonics, J. Dēbners, J. A. Freijs, E. Plātešs u. c.). Īpaša nozīme ir iepriekšminētajai Rīgas jubilejas piemiņas albuma [Scherwinsky 1902] izveidei, kura titullapu akvareli veidojis Bernhards Borherts (*Bernhard Christian Carl Borchert*). Pateicoties litogrāfijai, pēc tam arī tehniskajiem sasniegumiem



4. attēls. Auduma piemiņas salvete no Rīgas 700 gadu jubilejas izstādes.  
K. Šulca litogrāfijas uzņēmums.

fotomehānikas jomā, kļūst iespējama masu ražošana, un **paveras ceļš tipogrāfijas inovācijām un jaunam skatījumam uz teksta un attēla attiecībām**. Mākslas darbi kļūst par izdevumu sastāvdaļu. Izdevums – priekšmets pārtop par izdevumu – mākslas darbu. Jauno iespēju izmantošana labi pamanāma visos izstādei veltītajos lietišķās grafikas darbos. Sākot no Riharda Zariņa veidotā plakāta, līdz diplomiem, atklātnēm, galda kartēm, Rīgas Jubilejas vēstuļpapīram ar Rīgas skatiem un līdz pat galda salvetēm. (Skat. 4. att.) Tāpat stendu noformēšanai bija nepieciešams dekoratoru, tēlnieku darbs, piemēram, Ernsts Tode (*Ernst Tode*), Otto & Wassil. Zīmīgi, ka lielākajā daļā izstādei radīto celtņu fasāžu un interjera dekoratīvo noformējumu, glezniecībā, mēbelēs, traukos, juvelierizstrādājumos, plakātos un lietišķajā grafikā, metālkalumos, grāmatu un periodisko izdevumu iekārtojumos, modē dominē jūgendstils.

Universālais, **uz mākslu sintēzi orientētais stils uzplauka** pēc Rīgas 700 gadu jubilejas izstādes, izvirzoties par gadsimtu mijas dominējošo, bet ne vienīgo estētiku. Gan arhitektūrā, gan lietišķajā grafikā vērojamas arī vēsturiskas, eklektiskas atsauces. **Historismam** raksturīga pieeja labi pamanāma, piemēram, galda kartē, kas darināta Sanktpēterburgas vācu biedrības tikšanās reizē 8. martā. (Skat. 5. att.) Jaunākajos mākslas vēstures pētījumos [Kļaviņš 2014; Brasliņa, Slava 2017] par gadsimtu mijas noteicošo paradigmu ir atzīts neoromantiskais modernisms. Tā ietvaros jūgendstils ir viena no modernizācijas šķautnēm.

**Mākslu mākslai** – nosacīti augstākā **funkcija** jeb **heiristiskā funkcija**. Māksla kļūst par vienu no būtiskākajām cilvēciskajām aktivitātēm un piedalās pasaules skatījuma veidošanā. Jau kopš 19. gadsimta beigām Eiropas mākslā brieda radikālas pārmaiņas, kas sagatavoja ceļu modernismam. Zīmīgi, ka gadsimtu mijā jaunās idejas sasniedza tagadējās Latvijas kultūrtelpu. Vietējiem māksliniekiem bija **būtiski iekļauties Eiropas mākslas kontekstā**. Mākslas darba radīšana ir radošuma pieredze. Likumsakarīgi, arī Rīgas jubilejas svētku norises laikā māksliniekiem un mākslas dzīves organizētājiem ir svarīgi atklāt vietējo mākslas dzīvi, apliecināt to, izmantojot augstākās raudzes sniegumu. Tā kā rosību mākslas dzīvē aktīvi nodrošināja Rīgas Mākslas biedrība [plašāk – Briedis 2018: 903–906], tad arī šī pasākuma ietvaros tika organizēta Baltijas mākslinieku darbu retrospektīvā izstāde. Sākotnēji biedrība bija iecerējusi veidot atskatu pagātnes mākslas mantojumā, tomēr, pateicoties gan mākslinieku, gan arī publikā **dzimstošajai interesei par tagadnīgu mākslu**, izstādes organizatori noslicās par labu plašas mākslas kopainas atklāsmei. Rīgas Mākslas salona rīkotā Baltijas mākslinieku retrospektīva mākslas izstāde bija apskatāma Rīgas pilsētas elementārskolas telpās no 10. jūnija līdz 1. augustam. Izstādes eksponāti gan sniedza tikai fragmentāru nojausmu par pašmāju



5. attēls. Galda karte Rīgas jubilejas svētkiem St. Pēterburgas Vācu biedrībā 1901. gada 8. maijā.

tēlotājas mākslas aktualitātēm, taču atbalsoja vispārēju laikmetīgo kvalitatīvas un kvantitatīvas izaugsmes tendenci [Ābele 2014: 64]. Tātad mākslai bija liela nozīme jubilejas izstādē ne tikai pragmatiski funkcionālu un ideoloģisku nolūku kontekstā. Izstādes organizētājiem bija svarīgi iesaistīt māksliniekus no Baltijas pilsētām, atklāt mākslas kopainu, vietējos talantus, kuru radošajā mantojumā ieraugāma saistība ar plašāku eiropiskas mākslas kontekstu. Turklāt dažos avotos jubilejas izstādes nosaukums ir fiksēts šādi: Rīgas rūpniecības, amatniecības un mākslas izstāde [Krašņiņš 1980: 34], kas apstiprina mākslinieciskā faktora būtisko nozīmi jubilejas izstādē.

### Nobeigums

Rakstā minētās funkcijas (sociālā, ideoloģiskā, izglītojošā, izklaidējošā, pragmatiskā un mākslu mākslai) nav vienīgās, taču ļauj ieraudzīt 20. gadsimta mākslas daudzfunkcionalitāti. Domājot par iemesliem, kas nodrošināja mākslas funkciju daudzveidību, izkristalizējas atbilde.

Tā kā 1901. gada jubilejas izstādes vizuālajā noformējumā dominēja jūgendstils, tad loģiski jāņem vērā šim stilam aktuālā **mākslu sintēzes ideja**. Jubilejas izstāde izvērsās daudz plašāk, un katrs elements ir būtisks izstādes koncepcijā. Daudzveidība un dažādība izstādē parādās kā elements, kas vieno. Svarīgi ir ne tikai izstādes eksponāti paši par sevi, **bet arī to izvietojums, veids, kā tie piesaista uzmanību**. Jubilejas izstādē respektētas dalībnieku un apmeklētāju ērtības, intereses un gaume. Izstādes kopiecere, idejiskais saturs, uzbūve, vizuālais noformējums, mūzika, izklaides – visa izstādes programma kalpo kopīgam mērķim – respektējot pagātnes kultūrvēsturisko mantojumu, **laikmetīgā modernā formā atklāt Rīgu kā ekonomikas, tirdzniecības un kultūras centru**.

Jūgendstila specifiku var izteikt divās pamatidejās: pirmkārt – mākslas veidu vienotībā un, otrkārt – mākslā visiem. Ideja par visiem sabiedrības slāņiem pieejamu mākslu pirmajā brīdī šķiet akceptējama. Izstāžu programma plaša, pieejama. Tomēr, nopietnāk ielūkojoties pasākumu programmā un diskutējot periodiskajos izdevumos, atklājas problēmaspekti, kas saistāmi ar nacionālajiem jautājumiem. Vai šī izstāde bija domāta arī latviešiem? Bet šī ir cita pētījuma tēma.

### *Izmantotie avoti*

Armitsteds, Dž. (1901). Līdzpilsoņi! *Dienas Lapa*, Nr. 129, 7. lpp.

Ābele, K. (2014). Patriotiskā tagadnīguma laiks. No: E. Kļaviņš (atb. red.). *Latvijas mākslas vēsture IV. Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts.

Bielenstein, B. (1967). Erinnerungen. *Baltische Hefte*. Bd. 13, S. 180–181.

Bormanis, U., Spuris, Z. (1998). *Tava labākā grāmata par Latviju: Rīga*. Rīga: Aplis.

- Brancis, M. (1992). Jūgendstila izpausmes Rīgas 700 gadu jubilejas rūpniecības un amatniecības izstādē. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. A daļa, Nr. 10, 33.–37. lpp.
- Briedis, R. (red.) (2018). *Cilvēki un notikumi latviešu zemēs no ledus aiziešanas līdz Latvijas valstij*. Rīga: Neputns.
- Caune, A. (1994). *Rīgas vecpilsēta pirms 100 gadiem*. Rīga: Zinātne.
- Gīrcs, K. (1998). *Kultūru interpretācija*. Rīga: izdevniecība AGB.
- Gustavs, S. (1901). Atskats uz Rīgas rūpniecības un amatniecības izstādi. *Vārds*, Nr. 84.
- Kince, V. (2001). Kā svinēja Rīgas jubileju pirms 100 gadiem. *Dziesmusvētki: tautas māksla, kultūrvide*, Nr. 401, 16.–17. lpp.
- Kļaviņš, E. (2014). *Latvijas mākslas vēsture IV. Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts.
- Krastiņš, J. (1980). *Jūgendstils Rīgas arhitektūrā*. Rīga: Zinātne.
- Krastiņš, J. (2018). *Jūgendstila arhitektūra Latvijā*. Rīga: Madris.
- Krastiņš, J. (1999). Latvijas jūgendstils Eiropas mākslas kontekstā. No: S. Grosa (atb. red.). *Jūgendstils. Laiks un telpa*. Rīga: Jumava.
- Krastiņš, J. (1994). Rīgas 700 gadu jubilejas izstādes arhitektoniskais veidols. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. A daļa, Nr. 10, 12.–14. lpp.
- Lejnieks, J. (1998). *Rīga, kuras nav*. Rīga: Zinātne.
- Lencs, V., Vitrams R., u. c. (2001). Septiņsimtgades svinības 1901. gadā: [atmiņas par Rīgas 700 gadu jubilejas pasākumiem]. No: *800 gadi. Mūsu kopējā Rīga. Vācbaltiešu autoru apcerējumi*. Rīga: LU Latvijas Vēstures fonds, 19.–26. lpp.
- Maletzke, G. (1996). *Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Mintaurs, M. (2020). Starp modernizāciju un nacionālismu: latviešu būvuzņēmēji 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā. No: G. Straube (sast.). *Valsts valstī. Latvija – Krievijas impērijas provinces 19. gadsimtā*. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 162.–178. lpp.
- Ronis, I. (1992). Rīgas 700 gadu jubileja: svinības un sabiedrības nostāja. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. A daļa, Nr. 10, 26.–29. lpp.
- Scherwinsky, M. (1902). *Rigaer Jubiläums – Ausstellung in Bild und Wort: Ein Erinnerungsbuch*. Hrsg. von. Riga.
- Stinkule, S. (sast.) (2016). *Latviešu etnogrāfiskā izstāde*. Rīga: Neputns.
- Volfarte, K. (2004). Latviešu Rīga [Latvian Riga]. No: K. Volfarte, E. Oberlanders (sast.). *Katram bija sava Rīga: daudznacionālas pilsētas portrets no 1857. līdz 1914. gadam*. Rīga: AGB, 32. lpp.
- Zelče, V. (2020). Latvijas nācijas izgudrošana un iztēlošana; jaunlatviešu laiks. No: G. Straube (sast.). *Valsts valstī. Latvija – Krievijas impērijas provinces 19. gadsimtā*. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 92.–120. lpp.

**Līga Sakse**

**PAR TULPES ATTĒLOJUMU  
LATVIEŠU GLEZNICĪBĀ 2011–2021**

**ON TULIP REPRESENTATION  
IN LATVIAN PAINTING 2011–2021**

*<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.59>*

**Abstract**

The purpose of the article is to outline the structure of one particular flower, the tulip, as well as to investigate and analyze the visual aspects that reliably characterize the meanings contained in the tulip representation. Paintings by artists based in Latvia, created between 2011 and 2021, which clearly track the author's vision of the use of the tulip image, reflect its ideas and hidden symbols, have been selected for analysis. Thus, the cultural-historical background, the individual motivation of the artist, the interaction of ideas, as well as the possibilities of transformation of tulip motifs in the still life paintings are marked. Evaluating these creative processes allows us to see comprehensive relationships, to anticipate possible social changes, as both the context and the visual of works of art are one of the tools for the development of society and the understanding of modern identity.

**Keywords:** *Contemporary Floral Still Life, Tulip Flower, Aesthetics of Paintings.*

Ziedi glezniecībā allaž ir bijuši iecienīts attēlojuma objekts. Mākslinieki izvēlas attēlot rozes, īrisus, peonijas, magones pateicoties to krāsai un daudzveidīgajai formai. Kādēļ latviešu gleznotāju uzmanību piesaistījusi tieši tulpe? Iespējams, ka pavasara sīpolpuķes tēmas iedzīvināšana glezniecībā izskaidrojama ar kādām laikmeta iezīmēm, estētisko paradigmu maiņu vai aktuālo domājumu par saudzīgu attieksmi pret dabu. Izsekojot iepriekš minētajiem apstākļiem, varētu būt visai saprotams, kāpēc pēdējā desmitgadē zinātniskajos rakstos paplašinājies augiem veltīto tēmu loks, pieaudzis tēmai veltīto publikāciju skaits kultūras un mākslas vēstures pētniecībā.

1919

1.1. attēls:  
 Johans Valters (1869–1932)  
 Klusā daba ar tulpēm un hiacintēm  
 (1919)  
 a. e.  
 63x72,7 cm  
 © Gronertu kolekcija  
 (The Gronert Collection) Berlīnē



1942

1.2. attēls:  
 Oto Skulme (1889–1967)  
 Tulpes  
 (1942)  
 a. e.  
 91x71 cm



1971

1.3. attēls:  
 Rūdolfs Pinnis (1902–1992)  
 Tulpes  
 (1971)  
 a. e.  
 80x65 cm



1980

1.4. attēls:  
 Indulis Zariņš (1929–1997)  
 Dzeltenas tulpes  
 (1980)  
 k. e.  
 93x60 cm



1993

2.1. attēls:  
Jurgis Skulme (1928–2015)  
Tulpes  
(1993)  
a. e.  
81x100 cm



2005

2.2. attēls:  
Ruta Štelmahere (1965)  
(2005)  
© Ruta Štelmahere



2008

2.3. attēls:  
Jānis Gunārs Kalnmalis (1939)  
Tulpes zilajā vāzē  
(2008)  
a. e.  
70x50 cm  
© Jānis Gunārs Kalnmalis



2009

2.4. attēls:  
Atis Jākobsons (1985)  
Balta tulpe  
(2009)  
a. e.  
24x18 cm  
© Atis Jākobsons



2. laika iedalījums periodam 1993–2009 © Līga Sakse



Raksta mērķis ir nevis skatīt plašo ziedu klusās dabas attēlojumu klāstu Latvijas glezniecībā, bet gan ieskicēt viena konkrēta zieda – tulpes – attēlojumu, tā vizualizācijas aspektus un atveidojumā ietvertās nozīmes, tādējādi iezīmējot kultūrvēsturisko fonu, mākslinieka individuālo motivāciju, ideju mijiedarbību, kā arī šī zieda motīva transformācijas un interpretācijas. Zināms, ka, laikam ejot, tam līdzīgi glezniecībā mainās gan klusās dabas tēmas, gan to attēlojuma struktūra. Dinamiskā procesa norises Rietumu mākslas vēsturē klusās dabas attēlojumos plaši aprakstītas [Ekserdjian 2018, Ebert-Schifferer 1999, Bell 2021]. Toties plaši pētīti ziedu kultūrvēsturiskie aspekti arhaiskajā tradīcijā, heraldikā vai viduslaiku un renesanses mākslā [Fisher 2007, 2013]. Nozares autoritāte Anna Pavorda [Pavord 2000, 2003, 2020] izsekojusi tulpes atveidam no tās attēlojuma pirmsākumiem Sasanīdu, Mogulu, Osmaņu kultūrās.

Latvijā ziedu kluso dabu<sup>1</sup> tēma ir aprakstīta, pētot gleznotāja Rūdolfa Pērles [Kļaviņš 2014; Lamberga 2014] akvareļgleznojumus, Voldemāra Irbes [Knāviņa 2015] pastēļus, temperas darbus, Ludolfa Liberta [Siliņš & Hartmanis 1988; Švītiņš 1995], Leo Svempa [Pelše 2014] un Jāņa Ferdinanda Tīdemaņa [Ģēģere 2017] eļļas darbus. Neskatoties uz to, ka tulpes Latvijas glezniecībā ir plaši pārstāvētas, piemēram, Johans Valters *Klusā daba ar tulpēm un hiacintēm* (1919), Oto Skulme *Tulpes* (1942), Rūdolfs Pinnis *Tulpes* (1971), Indulis Zariņš *Dzeltenās tulpes* (1980) (sk. 1. laika iedalījumu) un Jurģis Skulme *Tulpes* (1993) (sk. 2. laika iedalījuma 2.1 attēlu), tieši tulpes attēlojumam latviešu mākslas pētnieki atsevišķi nav pievērsušies.

Ir izstrādāti pieci laika iedalījumi tā, lai uzskatāmā veidā attēlotu tulpes attēlojuma hronoloģiju gan nacionālās skolas veidošanās periodā, gan vēlāk. Rakstā tiek apskatītas laikmetīgo gleznotāju darbu reprodukcijas, tajās ietvertais vēstījums un gleznieciskās struktūras lietojums. Ārkārtīgi lielās vēsturiski – tradicionālās mākslas un kultūras dzīves ietvaros gleznotājiem tulpes atveides uzdevums ir interesants, – acīmredzot, pat saistošs, jo lielākā daļa rakstā iekļauto latviešu mākslinieku daiļrade atklāj jaunu tulpes attēlošanas iemeslu, respektējot zieda simbolisko lomu un pār-mantojot tā metaforiku. Tulpe iegūst savu vērtību vispirms saskaņā ar apstākļiem, ko mākslinieks rada, iestudējot klusās dabas uzstādījumu, piešķirot ārēji pamanāmas iezīmes un raksturu zīmei, par kuru pārtop jebkurš attēlojums. Būtiski saskatīt to, kas katrā atsevišķā attēlojumā veido jaunu nozīmi vai tās šķautni. Apskatīsim Latvijas glezniecībā dominējošās konceptuālās struktūras (*conceptual structures*) [Jackendoff 1990], kuras kodē tulpes attēlojuma nozīmi. Pirmkārt, vērā ņemama katra mākslinieka radītā mijiedarbe starp uzgleznotajiem objektiem, otrkārt, izvēlētā kompozīcija un objektu izvietojums, treškārt, radītais kontrasts, ritms, forma.

<sup>1</sup> Ziedu tēmas aizsācēji klusās dabas žanrā Latvijā ir Rūdolfs Pērle (1875–1917), Voldemārs Irbe (1893–1944), Ludolfs Liberts (1895–1959), Jānis Ferdinands Tīdemanis (1897–1964), Leo Svempa (1897–1975) u. c.

### Tulpes formveides konteksts Latvijā

Pārskatot no 2000. līdz 2010. gadam radīto mākslas darbu ar tulpes motīvu interpretāciju klusās dabas žanrā, gleznotāji (Vita Merca *Tulpes*, Ilze Avotiņa *Baltā Boņa sapnis* (2000), Ruta Štelmahere (2005) (sk. 2. laika iedalījuma 2.2. attēlu), Ilze Dobrāja (2006), Jānis Gunārs Kalnmalis *Tulpes zilā vāzē* (2008) (sk. 2. laika iedalījuma 2.3. attēlu), Atis Jākobsons *Baltā tulpe* (2009) (sk. 2. laika iedalījuma 2.4. attēlu)) attēlojuma modalitāti maina atkarībā no konteksta. Minētajās gleznās atpazīstamas ir kā glezniecības pamatkategorijas, kas mantotas no Rietumu mākslas, tā arī vērojamas likumsakarības, kas veidojušās kultūrvides situācijā, – tiek aprobēta nācijai raksturīgā krāsu izjūta un prasme izmantot silti vēsās krāsu attiecības telpiskuma radīšanai.

Analizējot atsevišķu profesionālu mākslinieku – Dinas Ābeles, Aijas Jurjānes, Kristīnes Kvitkas, Zanes Lūses, Lindas Freibergas, Ievas Tarandas, Laimas Bikšes, Frančeskas Kirkes, Irēnas Lūses, Ilgvara Zalāna, Ildzes Oses, Kristīnes Luīzes Avotiņas un Karinē Paronjancas – pieejas un prakses glezniecisko uzdevumu sasniegšanā, ir sniegts pārskats par no 2011. līdz 2021. gadam radītajiem mākslas darbiem, kuros dominē tulpes zieds. Izlase veidota, izvēloties katra autora tipiskākos darbu paraugus, kuros nolasāma gleznas kompozīcijā ietvertā viena vai vairākas tulpes. Kompozīcija tiek dekodēta zīmēs ar filozofisku kontekstu un tiek paskaidrotas attēlojuma īpatnības, iespējams, uzrādot tulpes attēlojuma glezniecībā novitātes, eksperimentus un žanra attīstību. Raksta ietvarā glezniecībā tiek meklēta atbilde uz pamatjautājumu: cik lielā mērā mākslinieki rada savas unikālās attēlojuma sistēmas ar noteiktu vizuālās struktūras (tuvplāns, skatu punkts, attēlojuma leņķis, kadrējums, attēla dziļums) instrumentāriju, pievēršoties konkrēti tulpes formai.

**Dinas Ābeles** darbā *Tulpe* (audeklis, akrils, 2011, 70x100 cm © Dina Ābele) tiek izmantota precīza zieda formas grafiskā simbola modalitāte (sk. 3. laika iedalījuma 3.1. attēlu), turklāt piesātināta ar krāsas kā signāla nozīmi – rozā forma uz oranža fona. Tikpat labi varētu būt oranža tulpe uz rozā fona, bet māksliniece rēķinās, ka skatītājam vieglāk ir uztvert tumšāku objektu uz gaišāka fona. Ābeles minimālisma skatījums ir pazīstamais *Bauhaus* kustības princips *mazāk ir vairāk*, uzsverot skaidrību. Turklāt skaidri ir nolasāms pamata princips, ka glezniecība sākas ar vienas krāsas silti – vēsajām attiecībām. Lai gan šo zīmju nozīmi var mainīt atkarībā no tā, vai tiek izcelta tulpe, vai tiek akcentēts fons, tomēr pamatnozīme veidojas tulpes formas lazējošās virsmas attēlojumā kā norāde uz ziedlapas trauslo materialitāti. Ar viena ziedkausa stilizāciju Ābele faktiski izkristalizē un reprezentē to, kāda tulpes attēlojuma sastāvdaļa tiek glabāta skatītāja uztverē, – drošticama silueta līdzību ar tulpi. Kompozicionāli tiek akcentēts tuvplāns, uzmanību virzot tieši uz zīmes atpazīstamību. Attēlojuma shēmā tiek izmantots stereotipiskais

stils, kurā attēlojuma stilistiskā līdzība norāda uz tulpes modelējuma līmeni. Ābele izmanto simbolisko atsauci jeb simbolisko zīmi, veidojot gan jaunu interpretāciju, gan formas stilizāciju.

**Aija Jurjāne** darbā *Bez nosaukuma* (papīrs, akvarelis, krāsainā tinte, 2012, 29,5x42 cm © Ģimenes īpašums) četras sārtas tulpes attēlo izklaidus kā pārredzamu trajektoriju tā, lai starp tām rodas saspēle, turklāt attēlojumā (sk. 3. laika iedalījuma 3.2. attēlu) ērti ir nolasāms katras tulpes galviņas novietojums attiecībā pret gaišo fonu. Jurjānes ieceru skicē radītā konceptuālā struktūra pietuvojas savdabīgai ornamentācijai, kas izriet no formu un laukumu līdzības. Ar krāsainu tinti un akvareli gleznotāja klāj laukumus kā siluetus, uzsverot līniju vilcienus tā, ka tulpju attēlojums iegūst kaligrāfisku izsmalcinātību un virtuozitāti. No vienas puses, caurspīdīgi lazētās ziedlapas ir iekrāsota plakne, bet, no otras puses, tās apjoms veido abstrakciju. Puķu sarkanais tonis ar lapu zaļo krāsu vienlaicīgi gan mijiedarbojas, gan rada telpiskumu. Domājot par to, kā ziedu forma kopumā tiek izmantota sieviešu mākslinieču darbos un kā tā veido nozīmi Jurjānes daiļradē, pieminēšanas vērts ir Rasas Jansones minējums: *Iespējams, ziedi un krāšņums ir nepieciešami kā aizsardzība ciešanām...* [Jansone 2021: 184].

**Kristīne Kvitka** gleznā *Tulpes naktī uzziņēja* (audekls, eļļa, 2012, 30x30 cm © Kristīne Kvitka) veido stāstījumu ar precīzi grupētiem objektiem kompozicionālās struktūras ietvarā. Kvadrāta formāta kompozīcijā (sk. 3. laika iedalījuma 3.3. attēlu) viens no ziediem ir izteikti lielāks par citiem, turklāt citi tiek izvietoti tā, lai trīs ziedu formas sniegtos ārpus gleznas formāta. Kvitka veido vizuālā stāsta struktūru ar nodomu, lai izvēlētais attēlojuma leņķis rādītu astoņu ziedu tuvplānus attiecībās ar fonu. Reālistiskā atveides modelī tulpes formas sniedzas pretī gaismai, turklāt atsevišķās tulpēs gleznotas ziedu novecošanās pazīmes. Tās attēlotas ar gaiši dzeltenas, oranžas, sarkanas krāsas ziedlapām, saglabājot precīzu kompozicionālo ritmu. Gleznotāja tulpes attēlo ar dažādu garumu ieslīpi un vertikāli izvietotiem ziedkātiem, veidojot simbolisku atsauci par ziedu tiekšanos uz gaismu diennakts tumšajā periodā. Attēla dziļums tiek radīts ar tonāli gaišu, sudrabaini pelēku zvaigžņotas debess fonu, ar ko autore caur subjektīvās realitātes prizmu atklāj darba metaforisko būtību.

**Zanes Lūses** darbs *Tulpes* (audekls, eļļa, 2012, 90x140 cm © Zane Lūse) gleznots ar ironiju un liek skatītājam pasmaidīt. Tajā redzama atkārtota dublēšana (*reduplication*), kurā tiek izmantotas secīgo struktūru vienības, kas piecas reizes uzsvērti atkārtoti vienu un to pašu stilizētu tulpes motīvu (sk. 3. laika iedalījuma 3.4. attēlu). Šī konstrukcija – viena otrai blakus esošas vertikālas, taisnas līnijas

2011

3.1. attēls:  
Dina Ābele (1969)  
Tulpe  
(2011)  
a., akrils  
70x100 cm  
© Dina Ābele



2012

3.2. attēls:  
Aija Jurjāne (1944–2015)  
Bez nosaukuma  
(2012)  
papīrs, akvarelis, krāsainā tinte  
29,5x42 cm  
© Ģimenes ģipšašums



2012

3.3. attēls:  
Kristīne Kvitka (1983)  
Tulpes  
(2012)  
k. e.  
45x69 cm  
© Kristīne Kvitka



2012

3.4. attēls:  
Zane Lūse (1975)  
Tulpes  
(2012)  
a. e.  
90x140 cm  
© Zane Lūse



2015

3.5. attēls:  
Linda Freiberga (1977)  
Māmiņas diena  
(2015)  
a.e.  
90x90 cm  
© Linda Freiberga



ar tulpju galviņām – veido līdzību vienai ar otru, it kā pieļaujot vienu un to pašu semantisko funkciju. Lai uzsvērtu ikoniskā attēlojuma nozīmi, tiek atkārtota viena forma. Līdzās pastāvošo piecu elementu kārtojums veido līniju savstarpējo attiecību ritmu, neskatoties uz to, ka tiek izmantots viens un tas pats tulpes vispārējais attēlojums ar tam raksturīgo stereotipiskumu. Vērts norādīt, ka vertikālās, vienāda izmēra, viena otrai paralēlās līnijas, uzsver grieztas tulpes stiepšanos pretī gaismai. Šīs strukturētās līnijas ir tumšākā vieta gleznā un kārtotas vienā rindā, ar vienādām atstarpēm. Visas šīs līnijas ir strukturētas tulpes kātu versijas. Līnijas pievērš uzmanību tulpes galviņai, rada virzību, norāda, ka objekts ir šabloniski plakans. Kāta galā tulpes galviņa tiek uzsvērtā kā gaišākā vieta darbā, vizuālās valodas leksikonā kā plāknē esoša – plakana, savukārt fonā risināti gleznieciskie uzdevumi ar faktūru, kā arī profesionāli veidota silti vēso toņu tonalitāte.

Ar bieziem, pastoziem krāsu triepieniem veidotās **Lindas Freibergas** tulpes (sk. 3. laika iedalījuma 3.5. attēlu) ir attēlotas mijiedarbē ar fonu, kas gleznots spilgti dzeltenos toņos darbā *Māmiņas diena* (audekls, eļļa, 2015, 90x90 cm © Linda Freiberga). Violetas un rozā tulpes ar zilzaļām lapām un baltā vāze uzgleznotas vēsajā tonalitātē, savukārt fons izceļas ar spilgti dzelteniem, siltiem pasteltoņiem. Profesionāli tiek pielietots krāsu uztveres princips, ka siltās fona krāsas tiek uztvertas kā pretim nākošas, savukārt vēsās krāsas – kā dziļumā paliekošas. Ņemot vērā silti vēsās tonālās attiecības gleznā, tajā nolasāmas trīs zīmes: 1) tulpes vāzē; 2) fons; 3) attiecības jeb saistība starp tiem, jo trešā nozīme rodas silti vēsajās attiecībās. Freiberga glezniecībā prasmīgi izmanto shēmu, kas iegūst savu nozīmi tad, kad aktivizē trešo – savstarpējās attiecības un saistības. Zināms, ka tur, kur ir gaisma, ir arī ēnas, kas vienmēr ir saistītas ar gaismu. Gaisma ietekmē ēnas. Darba *Māmiņas diena* gadījumā gaismas avots ir frontāls, – ēnas krīt uz objektu vietā, kur tulpēm lapas izkārtotas vāzē. Faktiski terīnes formas vāze tiek veidota gan bez krītošas ēnas, gan bez pašēnas. Vienīgās pašēnas vāji nojaušamas tulpju lapu atveidā. Autore pārvalda zināmo vizuālo leksikonu un veido tulpes it kā bezsvara stāvoklī, uzrāda nozīmi ar pārdabisku, – it kā debešķīgu, nerādītu Gaismu (ikonu vizuālajā valodā netiek attēlotas gaismēnas). Šāds telpisku motīvu vadīts kolorīta lietojums pastiprina netveramās gaismas telpu.

**Ieva Taranda** izmanto atsauci par tulpes ziedlapiņu darba nosaukumā gleznā *Tulpes lapiņa* (audekls, eļļa, 2016, 60x60 cm © Ieva Taranda). Kvadrāta formāta kompozīcijā (sk. 4. laika iedalījuma 4.1. attēlu) Taranda gleznojusi audekla augšā sarkanus tulpju ziedus ar zaļām lapām gaiši zilā kvadrāta formas vāzē uz tumši zila fona, kreisajā sānā ieklāts gaiši rozā vertikāls laukums, un galvenā uzmanība koncentrēta uz vienu nobirušu atsevišķu ziedlapiņu uzstādījuma priekšplānā, līdzās tējas tasītei un vāzei uz gaišas galda virsmas. Krītošās ēnas no tasītes un ziedu vāzes ir visspilgtākās

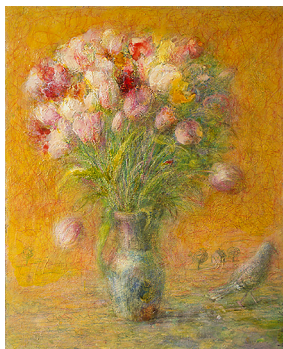
2016

4.1. attēls:  
Ieva Taranda (1976)  
Tulpes lapiņa  
(2016)  
a. e.  
60x60 cm  
© Ieva Taranda



2016

4.2. attēls:  
Laima Bikše (1970)  
Mīlestība un puķes  
(2016)  
a., jaukta tehnika  
120x95 cm  
© Laima Bikše



2018

4.3. attēls:  
Irēna Lūse (1948)  
Tulpes  
(2018)  
60x80 cm  
© Irēna Lūse, Galerija Artalea



2018

4.4. attēls:  
Frančeska Kirke (1953)  
Vanitas  
(2018)  
a. e.  
60x50 cm  
© Frančeska Kirke



zilās vietas uz audekla. Gleznotāja brīvi pārvalda krāsu laukumu silti vēso attiecību shēmu, vietām atklājot spilgti sarkano pagleznojumu, kas piešķir gleznojumam telpiskumu. Pētot stilizētu tulpes lapiņu grafisko zīmju izmantojumu, var apgalvot, ka savā uztverē glabājam tūkstošus šo attēlojuma modeļu. Tarandas darbā attēlotās nobirušās lapiņas lietojums kļūst līdzīgs valodai, kas cilvēces apziņā saglabā pastāvošo novītušo ziedu semantiku.

**Laima Bikše** darbā *Mīlestība un puķes* (audekls, jaukta tehnika, 2016, 120x95 cm © Laima Bikše), iegūstot sev vēlamu tulpes attēlojuma (sk. 4. laika iedalījuma 4.2. attēlu) apjomu, attēlo ziedu vāzi uz oranža fona, – neskaitāmas tulpes galviņas ar pastozu gaiši rozā, dzeltenu, baltu un sarkanu krāsu. Bikše ne vien veido telpisku apjomu ar tulpēm vāzē, bet reizē sintezē attēlojuma līmeņus ar baloža attēlojumu vāzes krītošajā ēnā un ilustratīvu ainavu fonā. Ar smalku kontūrlīniju tiek attēlots tikko manāms nams starp trīs kokiem uz iedomātās ainavas horizonta. Ziedu kāti, lapas, puķu pašēna, vāzes pašēna, krītošā ēna no vāzes un putna figūra mijiedarbojas ar grafisko līniju virsmu un saglabāto pagleznojumu. *Švīkas sašvīko to, kas šķietami sanācis par glītu, kā smalks un intuitīvs impresiju un ekspresiju savijums, saplūstot suverēnai glezniecības valodai ar ikdienišķu tēlu atveidojumiem, kuri vienlaikus gan konkrētīzē, gan neierobežo gleznu atmosfēras emocionālo viļņojumu* [Astahovska 2004: 2]. Gleznotāja, izkopjot sensitīvi niansētus attēlojuma aspektus, pilnībā neaizgleznojojot pagleznojumā redzamo faktūru un zīmējuma līniju, mērķtiecīgi veido pagleznojuma shēmas kā izejas punktu attēla dziļuma, vibrācijas uztverei, kuru nozīme galu galā veido autores izkopto rokrakstu un autortehniku. Analizējot gleznotās tulpes formas, faktiski atklājas Bikšes shematiskie daudzslāņu elementi kā dzīvajā dabā pastāvošās vibrācijas zīme.

**Irēna Lūse** darbā *Tulpes* (2018, 60x80 cm © Irēna Lūse, *Galerija Artalea*) strukturē (sk. 4. laika iedalījuma 4.3. attēlu) piecas vienības – rozā laša krāsas, tumši violetas, pelēkas, dzeltenas un baltas tulpes, kas pēc formas un izmēra ir atšķirīgas, tās kārtojot uz gaiši zila fona. Labajā apakšējā audekla malā iegleznots pelēki melns laukums, kas kompozicionāli līdzsvaro izteiksmīgās violetās tulpes formu gleznas kreisajā augšējā pusē. Māksliniece uzsver tulpes formas daudzveidību, balansējot ar izmēru kompozīcijā un krāsu lietojumu. Attēla labajā augšējā pusē uzgleznota īpašas formas maigi rozā laša krāsas tulpe, kas atgādina tulpes ideālu formu. Tulpes zieda ideālā atveida meklējumi ved pie tekstiem, kas datēti 1703. gadā<sup>1</sup> pēc tam, kad Osmaņu impērija paplašināja savu ietekmi un tulpe kļuva par varas simbolu ar tās

<sup>1</sup> Teksti par tulpes izskatu, ideālo formu, faktūru un tonalitāti pieejami Lalezari, S. M. (1703). *Mizanul ezhar. The Habit of Flowers in Ali emiri Efendi Library*, Turkey.

attēlojumiem kara atribūtos, tekstilijās Osmaņu valstī, tādējādi simbolizējot impērijas diženumu. Tas arī ir iemesls, kādēļ tika aprakstīts tulpes veidols pēc to ideālām pazīmēm, definējot tos nosacījumus, kādi atbilst ideālam tulpes zieda izskatam. Lūses gleznas *Tulpes* gadījumā simboliskajai atsaucei izmantoti atšķirīgie tulpes formas atveidi, pievienojot stilizāciju, vienlaicīgi saglabājot acīmredzamu vizuālu līdzību ar tulpes formu. Daudzveidīgās formveides attēlošanas stratēģijas ietvarā autore uzsver tulpes galvas siluetus, fona laukumus, līnijas ar krāstoņu lazēšanas paņēmieniem, kuri katrā jaunā gleznas slānī ir apzināti organizēti un pārdomāti strukturēti.

**Frančeska Kirke**, rezonējot pasaules mākslas vēstures vizuālo kodu izmaiņas, veido konfrontāciju ar populārās kultūras motīvu no dažādu gadsimtu vizuālajiem kodiem, gleznojot darbu *Vanitas* (audekls, eļļa, 2018, 60x50cm © Frančeska Kirke). Gleznā pievēršas ne vien formai, struktūrai un virsmai, bet piesaista parafrāzi par flāmu vecmeistaru glezniecību, kas savienota ar mūsdienu japāņu subkultūru grafiskajām zīmēm (sk. 4. laika iedalījuma 4.4. attēlu). Vairākkārt reproducēts tēls – smaidošo ziedu motīvi, kas ir replikas no Takaši Murakami darba *Flower (superflat)* (krāsu ofseta litogrāfija, 2004, 49.7x49.7 cm) un četras subkultūru grafiskās zīmes no darba *Acīm patīk superplakans (Eye Love Superflat<sup>1</sup> (Black))*, 2003 © Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved). Kirke satīriski veido jaunu vanitas parodiju. Zināms, ka Japānā Murakami iedibinātās mākslas kustībai raksturīgi *anime* elementi, koša krāsu palete un *kawaii*<sup>2</sup> (latv. val. *jauks*; angļu val. *cute*) estētika, kas ir populāra animācijā, videospēlēs, grafiti mākslā, reklāmā, modē, un tajā tiek attēlotas jaukas lietas, kas piesaista uzmanību, rosina pozitīvas emocijas, liek pasmaidīt. Atklājot Kirkes tēlus, faktūras, detaļas, tās satur parafrāzi par gleznošanu kā interpretācijas procesu, kurā jēgpilni tiek aktualizēta un tagadniskota<sup>3</sup> vanitas tēma ar Flāmu vecmeistaru glezniecību un uzslāņotas laikmetu raksturojošas grafiskās zīmes. Gleznotāja veido ainu ar divu vizuālu vēstījumu sajaukumu, tādējādi uzsākot jaunu naratīvu.

**Ilgvars Zalāns**, pārvaldot laikmetam raksturīgo glezniecības valodu, izmanto pastozas faktūras darba *Tulpes* (audekls, eļļa, 2020, 120x100 cm © Ilgvars Zalāns) struktūrā. Audekla augšējo daļu (sk. 5. laika iedalījuma 5.1. attēlu) aizņem septiņi

<sup>1</sup> Takaši Murakami (*Takashi Murakami*), aprakstot savu un citu viņa ietekmēto japāņu mākslinieku stilu, radījis terminu *superplakans (superflat)*, kas iekļauj satīriskas, psihedēliskas japāņu mākslas tradīcijas estētiskās īpašības, ar ko faktiski japāņi atbild uz popārtu.

<sup>2</sup> Japāņu vārds, kas atvasināts no sena vārda *kawa-hayu-shi*, kas burtiski nozīmē sejas (*kawa*) pietvīkums (*hayu-shi*). Ar to parasti raksturo jauko sajūtu, ko izraisa dzīvnieku mazuļi un zīdaiņi.

<sup>3</sup> Aleide Asmane (*Aleida Assmann*) uzsver: “*Tagadniskošana*” nozīmē [aktualizēšanu] *tagadnē un tagadnē.*” *Atceršanās ir pagātnes tagadniskošana (Vergegenwärtigung)*. Asmane, A. (2018). *Jaunais īgnums par memoriālo kultūru: Iejaukšanās*. Rīga: Zinātne, 206. lpp.



2020

5.1. attēls:  
Ilgvars Zalāns (1957)  
Tulpes  
(2020)  
a. e.  
120x100 cm  
© Ilgvars Zalāns



2020

5.2. attēls:  
Ildze Ose (1987)  
Parrot Negrita  
(2020)  
a. e., akrils  
80x120 cm  
© Ildze Ose



2020

5.3. attēls:  
Kristīne Luīze Avotiņa  
(1983)  
(2020)  
a. e.  
© Kristīne Luīze Avotiņa



2021

5.4. attēls:  
Karinē Paronjanca (1982)  
Cikls I  
(2021)  
autortehnika  
diametrs 80 cm  
© Karinē Paronjanca



lieli balti, rozā, sarkani, bordo krāsas tulpes ziedi, kas piespiedušies viens pie otra, veido kopēju laukumu pret tonāli bagāto pelēko fonu. Zem ziediem gleznotas tiek tumšas zilzaļas lapas un tirkīzam raksturīgā zilā tonī ievilkti ziedkāti. Gleznotājs brīvi pārvalda krāsu vizuālo leksikonu, tonalitāti un kompozīciju, vietām izskrāpējot audeklu līdz pagleznojuma slānim, citviet ziedlapās uzklājot biezu sarkanās krāsas kārtu, kas piešķir gleznojumam dinamiku, telpiskumu un viegluma sajūtu. Pakāpeniski atmetot visu lieko, parādot faktūras detaļas, Zalāns izvērš gleznojuma tektoniku, izmantojot izkoptu triepiena tehniku. Mākslinieks izmanto tādas vizuālās struktūras līmeņus kā lazējums slāņos, dinamisks triepiens un pastveida krāsas kārtā.

**Ildze Ose** veido puķu mēroga transformācijas un regulāri glezno izplaukušu tulpju detalizētus tuvplānus. Mākslinieces parādītā funkcionālā dizaina un grafiskā dizaina pieeja ļauj dzīvos ziedus ieraudzīt plakātiskus un elegantus. Gleznas *Parrot Negrita* (audekls, eļļa, akrils, 2020, 80x120cm © Ildze Ose) struktūras vēstījumam tiek izmantoti divi zaļi tulpju kāti, divas tumšāki zaļas lapas un trīs rozā krāsas ziedu tuvplāni (sk. 5. laika iedalījuma 5.2. attēlu). Ose, subjektīvi interpretējot uzplaukušos ziedus, izmanto šķirnei *Parrot Negrita* raksturīgajās krokotās ziedlapas, kurās hiperreāli atklāj objekta struktūru un vieliskumu. Viņa pielieto fotoattēla estētiku tā, lai izceltu objekta materialitāti uz pelēkā lokālkrāsas fona. Gleznojumā nav nejaušību, turklāt fona laukums šķiet tikpat nozīmīgs kā pats objekts, radot savstarpēju ritmu un tonālo attiecību saspēli.

Viens no **Kristīnes Luīzes Avotiņas** gleznu (2020 © Kristīne Luīze Avotiņa) struktūras pamatprincipiem ir objektu izkārtojums, izmērs, kolorīts un to vieliskais atveidošanas paņēmiens. Māksliniece grupē ziedu formas (sk. 5. laika iedalījuma 5.3. attēlu) audekla centrā un pievērš uzmanību pamatkrāsu izmantojumam, kurā trīs baltie porcelāna trauki ar krāsainajiem ziediem un dzeltenajiem citroniem kontrastē ar sarkano galdu un piesātināto viendabīgo kobaltzilo fonu. Autore pievieno papildu dekoratīvātāti ar pamatkrāsu (sarkans, zels, dzeltens) lietojumu: uz pusapaļā sarkanā galda virsmas tiek izcelti dzeltenie citroni un uz zilā fona izkārtoti raibie tulpju, anemoņu ziedi. Balstoties savā izkoptajā tonālo krāsu pielietojuma pieredzē un sekojot konkrētā darba ieceres motivācijai, gleznotāja piešķir tulpes formai dekoratīvu nosacītību, ko augšējās audekla stūros pastiprina citrona koka zari. Avotiņa izceļ objektu krāsu, grupējot priekšmetus atbilstoši to apveidiem tā, lai pilnīgāk kāpinātu objektu estētisko funkciju.

**Karinē Paronjanca** veido formu un parādību metamorfozes darbā *Cikls I* (autortehnika, 2021, diametrs 80 cm © Karinē Paronjanca) un izvirza individuālus optiskos attēla uztveršanas nosacījumus. Gleznotāja apraksta savus uzdevumus:

*Pretstatu spēle, kurā apzināti un mērķtiecīgi izmantotas kontrastējošas mākslinieciskās metodes: aukstais – siltais, ēna – gaisma, faktūra – gluda audekla virsma, skaidra, dzidra krāsa – blāvi pelēks fons, pastozs triepiens – caurspīdīgs lazējums, detaļas un ilustratīvums – monumentālas un stilizētas formas* [Paronjanca 2021]. Attēlotās tulpes un tās lapas tuvplāns (sk. 5. laika iedalījuma 5.4. attēlu) organiski pakļauts apļa formai kā segments, kas pārklājas ar ģeometrisku līniju slāni, kurā tiek sapludinātas minēto attēlojumu robežas. Audekla apļa forma simbolizē gan dabas likumus, gan Sauli kā dzīvības un enerģijas avotu. Paronjanca apvieno daudzslāņu struktūras ar konstruktīvām līnijām, glezno kristālisko režģi un zieda atveidu tā, ka tiek veidots uztveres varbūtības virslānis, – māksliniecei būtiska un zīmīga komponente. Reālistiski gleznoto sārtu tulpes ziedu un zaļo lapu gleznā *Cikls I* var interpretēt, gan koncentrējot skatienu uz segmentu ar centrētu ģeometrisku karkasu, gan saskatot uz zilā fona kreisajā pusē izkaisītās pērles, kas atgādina zvaigņotas debesis. Paronjancas attēla struktūra mijiedarbojas ar individuālo vizuālā stāstījuma struktūru un konceptuāli atveido *Jiņ* un *jan*<sup>1</sup> simbolikas attēlojuma principus.

### Kopsavilkums

Sniegtais pārskats par no 2011. līdz 2021. gadam radītajiem mākslas darbiem ar tulpes motīvu klusās dabas žanrā uzrāda tulpes attēlojuma kompozicionālās iezīmes un nozīmju veidojošo aspektu mijiedarbi, veicina sapratni par tulpes attēlojuma likumsakarībām. Kaut latviešu mākslā gan tiek eksperimentēts ar mērķi notvert uz audekla puķu mainīgo formu un krāsainību, tomēr joprojām tajā raksturīgi reālistiski ziedu gleznojumi, tiesa vairs netiek izmantotas vecmeistariem raksturīgās drapērijas, drīzāk ziedu formas iegulstas pret fonu. Atspoguļojot laikmeta domāšanas īpatnības, tiek radītas jaunas klusās dabas telpas, izraujot žanru no statiskas eksponātu attēlošanas.

Kopumā vērojama attālināšanās no tiešajiem tulpes paraugiem. Tas, ko varam secināt, ir izsakāms šādos postulātos: pirmkārt, laika gaitā mainījusies latviešu klusās dabas telpas izjūta, otrkārt, radīti individualizēti tiešās realitātes paradoksi, treškārt, ieraugāmi top laikmetīgi kultūras procesu nospiedumi, kā arī tiek dekonstruētas klusās dabas attēlojuma klišejas.

Kā izzinātus Latvijas kultūrā pārmantojamos vizuālos kodus īsumā var summēt pieņēmumos: 1) tulpes forma stilizēta kā grafiska zīme un uzslāņota ar japāņu mākslinieka veidotām grafiskām zīmēm; 2) attēlojumos izmantota dublēšana un atkārtošana; 3) kombinēta objekta forma ar fonu, tādējādi veidojot jaunu estētiku.

<sup>1</sup> *Jiņ* un *jan* (ķīniešu val. *yīnyáng*) – senie aktivitātes un pasivitātes principi Ķīnas tautas filozofiskajā tradīcijā daoistiskajā domāšanā. *Jiņ* apzīmē pasīvo un sievišķo (Zeme), *Jan* apzīmē aktīvo un vīrišķo enerģiju (Debesis).

Minēto radošo procesu izvērtēšana ļāvusi saskatīt vispusīgas savstarpējās sakarības, jo gan mākslas darbu konteksts, gan to vizualitāte ir viens no instrumentiem sabiedrības attīstībai un mūsdienu identitātes izpratnei.

### ***Izmantotie avoti***

- Asmane, A. (2018). *Jaunais īgnums par memoriālo kultūru: Iejaukšanās*. Rīga: Zinātne.
- Bell, A. (2021). *Still Life: Contemporary Painters*. New York: Thames & Hudson Inc.
- Bikše, Astahovska, & Astahovska, Ieva. (2004). *Laima Bikše* [katalogs, teksta aut. Ieva Astahovska]. Rīga: Graffiti.
- Ebert-Schifferer, S. (1999). *Still life: A History by Sybille Ebert-Schifferer; transl. from the German by Russell Stockman*. New York: Harry N. Abrams.
- Ekserdjian, D. (2018). *Still Life before Still Life*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Fisher, C. (2007). *The Medieval Flower Book*. London: British Library.
- Fisher, C., & British Library (2013). *The Golden Age of Flowers: Botanical Illustration in the Age of Discovery, 1600–1800*. London: British Library.
- Garibaldi, C. et al. (2003). *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art*. In: A. Pavord, A. Moore, C. Garibaldi (eds.). London: Philip Wilson.
- Ģēģere, I. et al. (2017). *Jānis Ferdinands Tīdemanis* (Latvijas mākslas klasika). Rīga: Neputns.
- Jackendoff, R. (1990). *Semantic Structures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jurjāne, A. et al. (2021). *Jaunības avots*. Rīga: Neputns.
- Kļaviņš, E. et al. (2014). *Latvijas mākslas vēsture*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts: Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds.
- Knāviņa, V. (2015). *Voldemārs Irbe*. (Latvijas mākslas klasika). Rīga: Neputns.
- Lalezari, S. M. (1703). *Mizanu'l ezhar. The Habit of Flowers*. Istanbul: Library Ali emiri Efendi.
- Lamberga, D. (2014). *Rūdolfs Pērle*. (Latvijas mākslas klasika). Rīga: Neputns.
- Paronjanca, K. (2021). Izstāde *Bio sistēmas* Jūrmalas pilsētas muzejā, Latvijā, 06.01.2021.–04.07.2021. Pieejams: [https://arterritory.com/lv/vizuala\\_maksla/aktuali/25629-kas\\_sonedel\\_notiek\\_riga\\_un\\_latvija/](https://arterritory.com/lv/vizuala_maksla/aktuali/25629-kas_sonedel_notiek_riga_un_latvija/) (skatīts 14.08.2022.)
- Pavord, A. (2000). The Tulip: The Flower that Has Made Men Mad. *Smithsonian*, Vol. 30 (12), 141–147.

- Pavord, A. (2020). *Flower, Exploring the World in Bloom*. London: Phaidon.
- Siliņš, J., & Hartmanis, N. (1988). *Latvijas māksla, 1915–1940*. Stokholma: Daugava.
- Švītiņš, G. (1995). *Ludolfs Liberts*. (Mazā mākslas enciklopēdija. Mākslinieki un darbi 11). Rīga: Latvijas enciklopēdija.

Otto Kenga

ASTOŅSTARU ZVAIGZNES ATTĒLOJUMI UN SIMBOLIKA  
1905.–1920. G. LATVIJAS VALSTS VEIDOŠANĀS PROCESĀ

EIGHT-POINTED STAR: IMAGES AND MEANINGS  
DURING FORMATION OF LATVIAN STATE (1905–1920)

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.54>

**Abstract**

Images of eight-pointed star (regular octagram) play an essential role in history of Latvian culture. Eight-pointed star visual representations appeared during national awakening in late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, as it was extensively used in visual and decorative art in between wars, also it played a role in exile and restoring national independence in the 1980s. In the formation of the State of Latvia ethnographic ornaments became widely used by many artists, so, as early as in the beginning of the 20<sup>th</sup> century, eight-pointed star was perceived as Latvian ornament of importance. The star was represented visually, also attained a meaning in textual comments or in visual and cultural context. Thus symbolic meaning of eight-pointed star in Latvia was expanded and following meanings emerged: “typical Latvian ornament”, “ancient Latvian rituals” in J. Rozentāls’ wall mural “*Spēks*” (Power), “historical, true Latvian style” in J. Kuga’s scenography for J. Rainis’ “*Uguns un nakts*” (Fire and Night), “national-patriotic” in A. Cīrulis’ Latvian Riflemen battalions flags and “Latvian historic regions” in A. Cīrulis’ version of Latvian flag.

**Keywords:** *Eight-pointed Star, Octagram, Latvian National Symbol.*

Astoņstaru zvaigznes attēlojumi ieņem nozīmīgu vietu Latvijas kultūrvēsturē. Tie ir klātesoši nacionālās atmodas kustības ietvaros 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, ir plaši pārstāvēti 20. gs. pirmās puses vizuālajā un dekoratīvajā mākslā, un tiem bijusi svarīga loma Latvijas neatkarības atgūšanas laikā – 20. gs. astoņdesmito gadu beigās. Tieši 20. gs. sākumā, Latvijas valsts veidošanās procesā, astoņstaru zvaigzne ieguva gan svarīgas vizuālas reprezentācijas, gan nākošiem periodiem būtiskas nozīmes.

Lūkosi dokumentēt šajā periodā sastopamos astoņstaru zvaigznes attēlojumus un šķetināt tās nozīmes, atbilstoši vēsturiskajai metodei [Jordanova 2012], izmantojot pašu attēlojumu autoru, to laikabiedru un vēlāku gadu pētnieku komentārus, kas tieši vai netieši pauž viedokli par konkrētajām astoņstaru zvaigznes vizuālajām reprezentācijām vai apcer tās vispārināti, kā arī meklējot iespējamo nozīmi laikmeta kultūras kontekstā.

19. gs. sociālo, ekonomisko un politisko pārmaiņu ietekmē nacionālisms ir kļuvis par spēcīgu Eiropas vēstures virzītāju. Nacionālisms izpaužas caur politiku un kultūru, tā apzināšanos veicināja izpratne par kopīgu nāciju, vēsturi, valodu. Arī Latvijā attīstījās izpratne par savu kultūru un nāciju – 19. gs. vidū Juris Alunāns, Krišjānis Valdemārs, Atis Kronvalds sāka aktīvi izplatīt t. s. jaunlatviešu idejas. Līdzīgi procesi novērojami arī mākslas dzīvē: Ādams Alksnis, Artūrs Baumanis, Janis Rozentāls bija ieinteresēti savas zemes un kultūras pētniecībā un attēlošanā. Pēterburgā izveidojās latviešu mākslinieciska apvienība “Rūķis”, kurā *valdīja stipri nacionāls gars un tautiska sajūsma*, un kuras mākslinieki *pētīja tautiskas mākslas izteiksmes veidus* [Šķilters 1924: 217].

Par nacionālā ornamenta apguves avotu un jaunrades rosinātāju kļuva ornamentētas tekstilijas, kas bija savāktas Rīgas Latviešu biedrības Etnogrāfiskā muzeja vajadzībām. Lai gan muzeja krājumiem varēja piekļūt arī iepriekš, tikai ar tā atvēršanu publiskajai apskatei 1905. gadā sāka parādīties astoņstaru zvaigznes attēlojumi mākslinieku darbos. Hronoloģiski pirmie ir attēli uz žurnāla “Zalktis” vāka un vinjetēs. 1907. gada 3. numura vāka autors ir viens no “Rūķa” biedriem – Burkards Dzenis. Attēla centrā ir zalktis, savukārt abās malās to ierāmē vertikālas līnijas, kuru augšējās galos ir attēlotas astoņstaru zvaigznes. Ņemot vērā žurnāla nosaukumu un citu mākslinieku gleznotus šā žurnāla vākus, skaidrs, ka tieši zalktis ir būtiskākā šā attēla daļa, līdz ar to – arī vertikālas līnijas ar zvaigznēm galos ir interpretējamas florālās simbolikas virzienā – kā stilizēti ziedi, kuru galviņas ir attēlotas ar astoņstaru zvaigznes palīdzību. Nākamais attēls ir atrodams 1908. gadā: kādā vinjetē Jānis Lībergs, vēl viens “Rūķa” biedrs, attēloja nepabeigtu rombu, kura centrā ir nepilna astoņstaru zvaigzne. Šā numura citās J. Līberga gatavotās vinjetēs ir attēloti ziedi, augi, sīki dzīvnieki, pūce, bet ir sastopami arī abstraktāki, šķiet, dabas formu stilizēti attēli. Gana brīva apiešanās ar ornamentu, nogriežot tā daļu, vedina domāt, ka etnogrāfiskā ornamenta attēlošana nebija mērķis, un arī šis ornaments ir jāinterpretē citu J. Līberga vinješu kontekstā, proti, kā stilizēta dabas forma.

Astoņstaru zvaigznes attēls, kur tā simbolika būtu interpretējama ārpus stilizācijas, parādās būtiskā lokācijā – uz J. Rozentāla gleznotā Rīgas Latviešu biedrības (RLB) nama centrālā panno “Spēks”, turklāt, zīmīgā vietā – uz altāra (1. att.). Lai gan 1910. gadā J. Rozentāla zīmētajā fresku metā simbolu uz altāra nav, ēkas dekorā tie ir klātesoši. Dīvos augšējās altāra stūros ir attēlota svastika un astoņstaru zvaigzne. Altāra centrā izcelta saule.



1. attēls. J. Rozentāls. Rīgas Latviešu biedrības nama fasāde.  
Polihromais panno “Spēks”, 1910. g.

Ticami, ka panno tēmas tika RLB pasūtītas, jo 1908. gadā nodegušajā ēkā atradās Anša Legzdiņa glezna “Perkona ozols vecajā Romovē”<sup>1</sup>, turklāt zināms, ka sākotnēji J. Rozentāla gleznojumu vietā bija paredzēti Gustava Šķiltera *mitoloģiski reljefi* [Asars 1910: 3]. Savukārt, tēli – Pērkons, Potrimps un Pīkols – tika jau iepriekš iztīrīti<sup>2</sup> un atspoguļoti mākslas darbos. Arī pašam J. Rozentālam ir gleznojums – 1909. g. skatuves priekškara mets Aspazijas lugai “Vaidelote”, kura kompozīcijas centrā attēlots milzīgs zarains koks, un tā priekšā altāris ar degošu uguni. Šajā gleznojumā gan nekādi simboli uz altāra neparādās. Ņemot vērā, ka gan metos, gan vien iepriekšējā gada identiskas tēmas J. Rozentāla gleznojumā astoņstaru zvaigzne uz altāra nav attēlota, nav izslēgts, ka tā parādījās citu personu (piem., Matīsa Siliņa) ietekmē.

Lai gan atsevišķu mūsdienu interpretētāju ieskatā *svastika un latviešu zvaigzne (auseklis) dibina freskas latvisko identitāti un pagānismu* [Pourchier-Plasseraud 2015: 142], šim viedoklim ir grūti piekrist. Tēli – Pērkons, Potrimps un Pīkols – sava laika

<sup>1</sup> Nodrukātu eļļas krāsojuma fotogrāfijas gravējumu var aplūkot laikrakstā *Rota*, 1885. g. Nr. 21, 245. lpp.

<sup>2</sup> Pērkonas, Potrimpa un Pīkolas kā baltu dievību idejas attīstību līdz J. Alunāna, Ausekļa un A. Pumpura darbiem literatūrā apraksta Toms Ķencis [Ķencis 2016].



skatītājiem tik tiešām reprezentēja baltu cilšu *mitoloģiskos tēlus* [Günther 1910–1: 3; Günther 1910–2: 5] un fresku motīvu saknes tika saistītas ar *teikām* [Zālītis 1910: 1226], tomēr tēlu simbolismu laikabiedri meklēja kur citur – Rīgas Latviešu biedrības misijā: *Trīs galvenās gleznas “Skaistums” (Potrimps), “Spēks” (Pērkons) un “Gudrība” (Pikols), simbolizē tos gala mērķus, uz kuriem katrai īstai kultūras darbībai jābūt virzītai, un tas arī Latv. biedrībai lai aizvien noder par devīzi* [B. a. 1912: 125]. Iespējams, ka J. Rozentāla mērķis bija daudzpusīgāks: reprezentēt gan Latvijas “zelta laikmetu”, gan cilvēka dzīves ciklu un tikumus, gan trīsdaļīgo indoeiropiešu pamata kosmoloģiju, gan RLB aktivitātes [Kēncis 2015: 76], taču jāatzīst, ka pašās freskās attēlotie simboli interesentiem bija grūti saskatāmi, tamdēļ, pretēji mūsdienu autoru mēģinājumiem redzēt *pie Pērkona kājām zeltītām latviešu zīmēm rotātu šķirstu, no kura paceļas mūžīgais uguns liesma, kur iespējams atpazīt gan Saules zīmes, gan auseklīšus, gan vienu no latviešu etnogrāfiskā ornamenta populārākajiem motīviem – svastiku jeb pērkonkrustu* [Hovards, 1999: 40], jāpieņem, ka nozīmes piesātināta astoņstaru zvaigznes attēlojuma iespajds uz laikabiedriem nebija liels, lai gan profesionālo mākslinieku vidū varēja būt ievērojams, respektīvi, to vidū varēja tikt dibināta saikne starp latviešu mitoloģiskās reliģijas rituāliem un astoņstaru zvaigznes attēlojumu.

Nākamais astoņstaru zvaigznes uznāciens uz skatuves, šoreiz burtiskā veidā, – parādotes Raiņa “Uguns un nakts” iestudējumam Jaunajā Rīgas teātrī (JRT) 1911. gadā, Jāņa Kugas gleznotajā scenogrāfijā un tērpos bija daudz redzamāks un pamānāmāks, un, bez šaubām, atstāja būtisku iespaidu uz sava laika sabiedrību; zināms, ka lugai bija milzīgi panākumi – izrādes notika gandrīz katru dienu, ilgāku laiku ar allaž pārpildītu zāli, turklāt tās apmeklēja arī *tādi, kas citādi visai reti vai pat nemaz neiegrīzās teātrī. Nāca ne tikai rīdzinieki no visām tālajām nomalēm, brauca arī no provinces pilsētām, lauku pagastiem* [Kaupiņš 1958: 39; Bergmanis 1958: 60]; laikabiedri atzīmē arī īpašu attieksmi, kas valdīja skatītājos: *[nāca uz izrādi] nevis kā uz izpriecu un izsmiešanos, bet kā uz dievkalpojumu* [Asars 1911: 221].

J. Kugas gleznotajā scenogrāfijā, kā arī aktieru tērpos un rekvizītā, vairākās zīmīgās vietās parādījās astoņstaru zvaigzne: pirmajā cēlienā Aizkraukļa pils ornamentētos nesošā balķa rotājumos un Lāčplēša vairoga ornamentos, un piektajā cēlienā – Lāčplēša un Laimdotas krāšņajos tērpos, kā arī sienas paklājā troņu fonā un Lielvārdes pils griestu rotājumos (2. att.). Daļēji astoņstaru zvaigznes attēlu parādīšanas noteica paša Raiņa komentāri lugā, aprakstot Aizkraukļa pili: *Liela istaba senlatviešu garšā, bet fantastiski izgrieznota* [Rainis 1907: 11], Lielvārdes pili: *Pils goda istaba, celta vēl senlatviešu garšā, bet izpušķota eiropiešu greznuma lietām, divi troņa krēslī* [Rainis 1907: 109], *Lāčplēsis un Laimdota, abi grezni ģērbusies, zeltiem šūtos svārkos* [Rainis 1907: 119]. Kā redzams, abas telpas Rainis paredzēja greznas, izpušķotas



2. attēls. J. Kuga. Lielvārdes pils. Dekorāciju mets Raiņa lugas “Uguns un nakts” 5. cēlienam. Privāta kolekcija. Foto: Normunds Brasliņš.

un noteica, ka tām ir jābūt senlatviešu stilā; arī tērpiem un iespējamam sienas paklājam<sup>1</sup> bija jābūt grezniem.

Līdzās noteiktajam pašā lugas tekstā, ir saglabājušies Raiņa norādījumi J. Kugam. Rainis raksta: *Latviešu garša, kura noteikta ēkām, iekš dekorācijām un kostīmiem, ir brīvi jāattīsta pašam māksleniekam no latviešu dzīves savādībām ap 12. gads.: rupja, spēcīgā barbarība ar piesavinājumiem no bicantiņiem, skandināviem, somiem, vakareirobiešiem. Dārgākās un greznākās lietas ievestas un laupītas no citurienes: apģērbi, istabas lietas, ieroči. Latviešiem sava māksla nebij toreiz attīstīta, bet mākslenieks to var tagad, mūsu vēsturi atpakaļ atritinot, ko dara arī šī luga* [Rainis 1909: 164]. Tātad būtībā J. Kugam bija uzdots jaunradīt 12. gs. ēkas, kostīmus, ieročus.

Pils “latviskais” ornaments tika kritiķu pamanīts – Jūlijs Madernieks savā recenzijā “Zalktī” atzīmē: *Jau uz pavirša acu uzmetiena mēs sajūtam ko nebūt latvisku – mums ļoti tuvu un mīļu. Šis latviskums izteicies mūsu jūtām un jēdzieniem saprotamā*

<sup>1</sup> Sienas paklājs atsevišķi nav minēts, taču pirmā cēliena beigu daļā Spīdola saka Lāčplēsim: “Tev paklāšu nu vīrsū zvaigžņu segu.”; iespējams, šī pati sega noderēja par piektā cēliena sienas paklāju.

līniju, formu, krāsu, ornamentu un vēsturiskā momenta mākslinieciskā savienojumā – stilā [Madernieks 1910: 182]<sup>1</sup>. Arī Lāčplēša kostīmu J. Madernieks raksturo kā *oriģināli latvisku*, bet Laimdotas ietērpu kā *latviski romantisku* [Madernieks 1910: 182]. Savukārt Jānis Jaunsudrabiņš sava recenzijā raksta: *man šķiet, ka mūsu mākslinieks Kuga un "Jaunais Teātris" ir, tā sakot, atdzīvinājuši mūsu tautas senatni. "Uguns un nakts" senās latviešu pils, valdnieku apģērbi un rotas, paliks par mērauklu nākošiem teātriem* [Jaunsudrabiņš 1911: 5], respektīvi, arī viņš skaidri akcentē "latvisko" scenogrāfijā. Tādējādi, neatstāj šaubas fakts, ka ornamentu, gan lugas scenogrāfijā atēlotajā arhitektūrā, gan arī tērpos un vairogos, tika laikabiedru uzlūkoti kā tautiski un kopumā veidoja priekšstatu par to, kas ir īsteni "latvisks". Starp šiem ornamentiem redzamu vietu ieņēma astoņstaru zvaigzne.

Pievēršoties šo attēlu iespējamajiem avotiem, pēc Ugas Skulmes atmiņām, Jānis Kuga stāstīja, ka gatavojot dekorācijas "Uguns un nakts" izrādēm, esot savācis daudz materiāla. No Matīsa Siliņa, kas toreiz pārzināja Latviešu biedrības etnogrāfisko muzeju, viņš bija dabūjis atļauju kopēt latviešu tautas rakstus un vairākos izbraukumos uz Rīgu bija pagatavojis veselu burtnīcu interesantu ornamentu. Ar skolēnu palīdzību Kuga bija savācis dažādas prievītes un jostas, un ekskursijās uz laukiem, sevišķi Saukā, Kuga bija studējis latviešu zemnieku arhitektūru. /.../ Saukā, Kapēļu mājās, Kuga bija atradis daudz izrakstītu cimdu un zeķu adījumu [Skulme 1958: 76]. Arī Jānis Siliņš atzīmē, ka ornamentālo pusi Kuga apgūst lauku audumos un adījumos, pats sakrādams savu prievīšu, jostu, izrakstītu cimdu kolekciju [Siliņš 1980: 357]. Tādējādi var izdarīt secinājumus par ornamentālo rakstu, tostarp astoņstaru zvaigznes, ticamāko izcelsmi J. Kugas "Uguns un nakts" scenogrāfijā: tie, lai gan varētu būt ietekmēti arī no zemnieku arhitektūras, lielākā mērā, tomēr ir ornamentēto tekstiliju, sevišķi jostu un cimdu, ornamentu atkārtojumi, turklāt, iespējams, pārsvarā no viena – Saukas – pagasta. J. Kuga, veidojot dekorācijas "Uguns un nakts" izrādēm, darbojies radoši – arhitektūras ornamentus radot no jauna un "latviskojot" tos, tādējādi papildinot astoņstaru zvaigznes nozīmju lauku ar tautiskā, īsteni latviskā ornamenta nozīmi.

Turpmākam izklāstam ir būtiski atzīmēt Anša Cīruļa veidotos plakātus Rīgas Latviešu biedrības etnogrāfiskajam muzejam. Veidojot plakātu 1906. gadā, A. Cīrulis izmanto J. Maderniekam raksturīgos paņēmienus, brīvi variējot un modernizējot ornamentālos rakstus, pielāgojot tos valdošajam jūgendstilam. Tas nav pārsteigums, zinot, ka šajā laikā A. Cīrulis mācās J. Madernieka zīmēšanas un gleznošanas studijā. Jānis Siliņš sava apcerējumā par A. Cīruli attiecība uz šo laiku, un, it īpaši, tam sekojošo posmu, norāda: *Madernieka ornamentālais domāšanas veids, viņa dekoratīvā*

<sup>1</sup> Šī pati J. Madernieka recenzija ir nodrukāta žurnālā "Izglītība", Nr. 3, 1911., kopā ar trešā cēliena Nāves salas un piektā cēliena Lielvārdes pils scenogrāfijas metu, kā arī A. Kaktiņa tēlotā Lāčplēša portretu ar "zvaigžnoto" vairogu.



3. attēls. A. Cīruļis. Rīgas Latviešu biedrības etnogrāfiskā muzeja plakāts, 1915. g. LNVK kolekcijā.

metiem. 1. Daugavgrīvas latviešu strēlnieku bataljona karoga reversā – “latviskajā” pusē – papildus centrālajai saulei, tautasdziesmas vārdiem, bataljonu dibināšanas gadam un sakrustotajiem zobeniem, skaidri iezīmētas arī astoņstaru zvaigznes. Tās parādās starp saules stariem attēla centrā un karoga robotajā sūrā, kur tās ir izvietotas uz katras no deviņām mēlēm, turklāt, gan aversā, gan reversā. 2. Rīgas bataljona karogā zvaigzne neparādās, lai gan ir izmantoti astoņlapu zieda attēli un svastika. Savukārt, 3. Kurzemes bataljona karogā astoņstaru zvaigzne atkal ir klātesoša – reversā, kā bataljona dibināšanas gada skaitļu atdalītājs uz zobena. Lai gan realizēti tikai šie trīs A. Cīruļa karogi, arī 7. Bauskas bataljona karoga metā un 8. Valmieras bataljona karoga metā A. Cīruļis izmanto astoņstaru zvaigzni. Šķiet būtiski atzīmēt, ka Augusta Jullas, Riharda Zariņa un Eduarda Vītola karogu metos, lai gan plaši ir izmantotas etnogrāfisko ornamentu joslas, astoņstaru zvaigzne neparādās. Respektīvi, četri no pieciem A. Cīruļa karoga metiem satur astoņstaru zvaigzni, bet trīs citu mākslinieku karogu meti – nesatur.

Strēlnieku bataljonu karogi ar latvisku izskatu bija daļa no sākotnējās ieceres par īpašām latviešu kara vienībām. Presē lasāms: *Latvju māksliniekiem tagad uzdevums pagatavot paraugus latvju kareivju nozīmēm un zīmēt karogus nacionālās krāsās. To spēj izdarīt tikai mākslinieki, kam latviešu īpatnības pazīstamas vairāk kā citiem* [Lapiņš 1915: 1]. Zīmīgi ir karogu apraksti, kur 1. bataljona karogā attēlotā saule ir *ilustrācija latviešu tautas dziesmas pantam Nebēdajties, karavīri, sidrabota*

*sacere, kādu piekopa darbnīcā, Cīruļim ir tuvas un ierosina... Cīruļis daudz lasa, apmeklē mākslas izstādes un teātrus. Interesēdamies par mūsu tautas rakstiem, tos pēti un nozīmē Rīgas Latviešu b-bas etnogrāfiskā muzejā* [Siliņš 1975]. Un jau pēc deviņiem gadiem šim pašam muzejam A. Cīruļa veidotais plakāts izskatās citādi (3. att.). Tajā akcentēta saule, novietojot to centrā, kā arī – papildus – astoņstaru zvaigzne un svastika, acīmredzot, lai izceltu tos kā latviešu etnogrāfijas svarīgākos elementus.

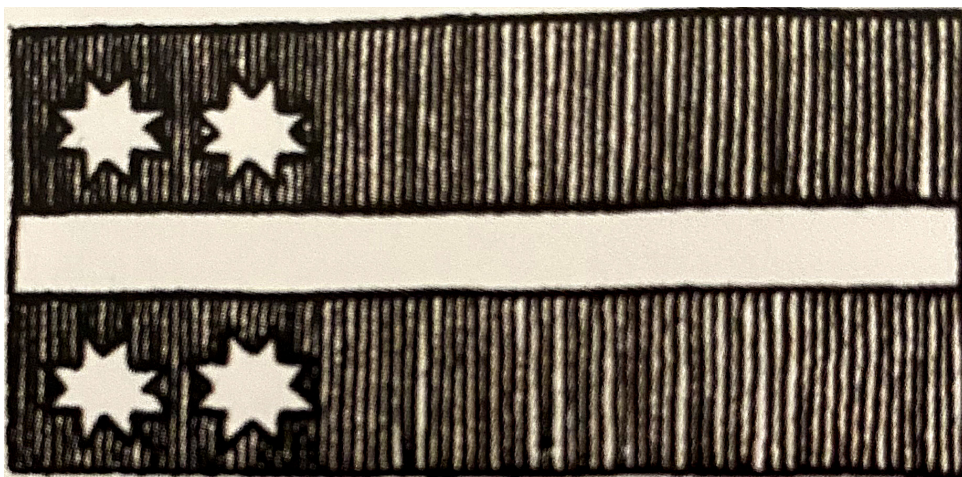
Sākoties Pirmajam pasaules karam un gadu vēlāk Kurzemei un Zemgalei nonākot vācu rokās, 1915. gada jūlijā Jānim Goldmanim izdevies panākt atļauju latviešu kara vienību dibināšanai. Kopumā tika dibināti astoņi bataljoni, taču tikai trim no tiem tika izgatavoti savi karogi – visi pēc A. Cīruļa

*saule lec. Šo dziesmu latvieši dziedājuši 700 gadu atpakaļ, karojot ar vācu bruņiniekiem.* 2. bataljona karoga aprakstā ir minēta *pērkoņa roka (no latv. mitoloģijas)*, kas *grauj zibeņus uz tēvijas ienaidniekiem*, un 3. bataljona karoga aprakstā pieminēts vien *uzraksts no latviešu kara dziesmas panta* [Ķempelis 1936: 592–593]. Pārējo piecu strēlnieku bataljonu karogiem tika organizēts konkurss, tā uzsaukumā lasāms: *Karogu zīmējumos pēc iespējas izlietojami tautiski motīvi. Citādi māksliniekiem pilnīga svabadība tā idejas, kā kompozīcijas ziņā* [B. a. 1915: 1], tomēr tiek uzskatīts, ka bija ieteikts attēlot dabas vai reliģiskus motīvus [Esserts 2008: 73], turklāt tur vajadzētu būt tikai vienai latviešu tautas zīmei, kuru var viegli atcerēties [Pumpuriņš 2000: 35]. Tāpēc šķiet būtiski, ka papildus centrālajam – uzlecošās saules attēlam – A. Cīrulis savos karogu metos tomēr izmanto astoņstaru zvaigznes.

Secināms, ka A. Cīrulis astoņstaru zvaigzni neuztver kā primāru (ši vieta ir, attiecīgi, saulei, Pērkoņa rokām ar zibeņiem, ozolam ar varavīksni) un kā sekundāru simbolu (ši loma ir zobenam), bet uztver kā papildinošo elementu, kam ir latviskuma nozīme. Tā var izdarīt secinājumu par karogiem, kas tapuši pēc A. Cīruļa metiem, tieši pateicoties viņa uzskatiem par sauli, svastiku un astoņstaru zvaigzni kā latviešu etnogrāfijai svarīgiem un tautiskiem ornamentiem, zvaigznes attēlojumi ir nonākuši uz latviešu strēlnieku karogiem. Par to, ka astoņstaru zvaigznes izmantošana A. Cīruļa nacionāli patriotiskā rakstura attēlos nav vien sakritība, liecina tās parādīšanās arī viņa ziedojumu marku metos, veltītos latviešu strēlniekiem. Meti tapuši ap 1917. g. Arī šajos gadījumos astoņstaru zvaigzne ir izmantota kā papildu elements, jo galvenais elements attēlā ir saule ar Rīgas pilsētas simbolu un ozols.

Kopumā, Jānis Rieksts savās atmiņās atzīmē, ka galvenais abiem ar A. Cīruli *bija latviskums, tad nāca tautas apgērbi /.. / daudz tika izmantots etnogrāfiskā materiāla*, un ka karogi bija neierasti pagāniski [Esserts 2008: 80]. Tādējādi, no karogu aprakstiem, attēliem un laikabiedru liecībām varam samērā precīzi norādīt avotus A. Cīruļa 1915.–1917. g. karogu un ziedojumu marku zīmējumiem: tautasdziesmas, sava laika priekšstati par latviešu mitoloģiju un etnogrāfiskais ornaments ar iespējamu gan J. Rozentāla RLB freskas ietekmi, gan J. Kugas “Uguns un nakts” scenogrāfijas ietekmi. Savukārt, nozīmes pusē, A. Cīrulis, zvaigzni papildina ar nacionāli patriotisko aspektu, kas nevarēja neatspoguļoties laikabiedru astoņstaru zvaigznes uztverē.

Vērtīgu ieguldījumu astoņstaru zvaigznes simbolisko nozīmju lokam sniedz Latvijas nacionālā karoga tapšanas vēsture. 1917. gadā pēc Jāņa Lapiņa ieteikumiem tapušie karogi nacionālās krasās, ko izmantoja strēlnieku pulki, līdzīgi strēlnieku nozīmei, saturēja austošu sauli [Lapiņš 1932: 30]. Arī viens no A. Cīruļa piedāvātajiem latviešu karoga projektiem saturēja papildu elementus – četras astoņstaru



4. attēls. A. Cīrulis. Latvijas karoga mets. Reproducēts: K. Dzirkalis [Latvijas karoga vēsture. Rīga, 1936. g.].

zvaigznes (4. att.). Mākslinieku sapulcē notikušais citēts pēc A. Cīruļa atmiņām<sup>1</sup>: *...lai būtu vēl lielāka atšķirība no Austroungārijas karoga un skaidrāki izteiktu Latvijas ideju, tad augšminētam zīmējumam karoga kāta tuvumā, katrā pusē baltai sloksnei, pievienoju pa divām baltām zvaigznēm (Kurzeme, Zemgale, Vidzeme, Latgale.) /.../ Sapulce gan šo zīmējumu atzina par komplikētu [Kevešans 1934: 27].* Zīmīgi, ka A. Cīrulis izvēlējies astoņstaru zvaigznes, lai apzīmētu Latvijas vēsturiskos novadus, bet gadu vēlāk, B. Dzeņa veidotajā Latvijas pagaidu valdības zīmogā, pirmajā valsts ģerbonī zvaigznes, kas apzīmē Latvijas vēsturiskos novadus, ir piecstaru. Kāpēc B. Dzenis izvēlējās piecstaru zvaigznes, bet A. Cīrulis – astoņstaru, nav zināms. Ņemot vērā, ka A. Cīruļa Latvijas karoga mets ar astoņstaru zvaigznēm netika apstiprināts, Latvijas vēsturiskos reģionus ģerbonī turpmāk apzīmēja ar piecstaru zvaigznēm, un A. Cīruļa karoga meta nozīme paliek vien vēsturiska, lai gan tā sniedz papildu ieskatu astoņstaru zvaigznes nacionāli patriotiskā konteksta lietošanas problemātikā.

Tomēr arī pēc ģerboņa apstiprināšanas A. Cīrulis izmanto savu ģerboņa versiju ar četrām zvaigznēm Jāņa Rieksta izdotajā pastkaršu sērijā – 2. sērijas pastkartē “Daugava” attēla augšpusē ir četras astoņstaru zvaigznes, izvietotas puslokā. Ņemot vērā ģerboņa veidošanas kontekstu, četras zvaigznes šeit reprezentē četrus Latvijas vēsturiskos novadus. Savukārt, 3. sērijas pastkartē ar moto “Piemini Latviju” četras astoņstaru zvaigznes ir izvietotas attēla stūros un četrus novadus simbolizē jau ar mazāku

<sup>1</sup> Cēsu Vēstures muzejā glabājušās A. Cīruļa atmiņas (inv. Nr. 479). Manuskripts. “Mākslinieka Anša Cīruļa atmiņas par latviešu nacionālo karogu, uzrakstītas Rīgā, 24. V. 1933. g.” Diemžēl tās nav saglabājušās: Informācijas atrašana jāpiedēvē Tālim Pumpuriņam.

varbūtību. Arī 6. sērijas pastkartē “Rīga” ir izmantotas astoņstaru zvaigznes, šoreiz gan – tīri ornamentālā veidā. Tādējādi A. Cīrulis ar astoņstaru zvaigžņu palīdzību ir paudis četru Latvijas vēsturisko novadu ideju, tomēr, lai pārliecinātos par to, ir jāizvērtē vizuālais un kultūrvēsturiskais konteksts, jo iespējams, ka zvaigžņu attēlojumi ir vien ornamentāli.

Astoņstaru zvaigznes vizualizācijas ir klātesošas arī citos jaunajai valstij būtiskos notikumos. Pirmās latviešu operas iestudējumā – Alfrēda Kalniņa “Baņutas” izrādēs – J. Kugas scenogrāfija paver skatu uz astoņstaru zvaigznēm dekorētu sienas segu. Šo risinājumu J. Kuga paredzēja, jau izstrādājot scenogrāfijas metus. Kā atzīmējam, ļoti līdzīgu risinājumu šis mākslinieks bija izvēlējis jau iepriekš, radot izrādes scenogrāfiju Raiņa lugai “Uguns un nakts”. Var secināt, ka J. Kuga izvēlas etnogrāfijā sastopamās zīmes un, citu starpā, astoņstaru zvaigzni, lai radītu īpašu latviskā stila noskaņu.

Viena no pirmajām drukātajām Latvijas valsts kartēm – Viļa Krūmiņa karte, kas drukāta 1920. g. Rīgā, arī satur trīs astoņstaru zvaigznes. Vēlākā darbībā V. Krūmiņš mēdz izmantot astoņstaru zvaigzni kā dekoratīvu elementu, radot tautiskuma un latviskuma sajūtu, taču šajā kartē ir iespējama arī cita trīs astoņstaru zvaigžņu nozīmes interpretācija: ņemot vērā, ka V. Krūmiņš kartē attēlo trīs Latvijas vēsturiskos novadus – Kurzemi (kas iekļauj sevī arī Zemgales teritoriju), Latgali un Vidzemi, sarkanās krāsas izvēle, akcentējot astoņstaru zvaigznes un saistot tās ar novadu nosaukumiem tajā pašā krāsā, vedina domāt, ka šajā kartē trīs zvaigznes apzīmē trīs vēsturiskos novadus. Šajā pašā gadā, darinot plakātu aviācijas svētkiem, V. Krūmiņš trīs astoņstaru zvaigznēs ieraksta burtus K, V un L, kas, droši apzīmē Kurzemi, Vidzemi un Latgali.

Rezumējot šo rakstu, kas veltīts astoņstaru zvaigznes attēlojumiem un simbolikai Latvijas Valsts veidošanās procesā, var izdarīt secinājumus par tās nozīmju paplašināšanos 1905.–1920. gadā, “latviešu tekstiliju ornamenta” nozīmei pievienojot “seno latviešu rituālu” nozīmi J. Rozentāla sienas gleznā “Spēks” (lai gan ar ierobežotu ietekmi) un “vēsturiskā, īsteni latviskā stila” nozīmi J. Kugas scenogrāfijā Raiņa “Uguns un nakts” iestudējumā, bet vēlāk – A. Kalniņa operas “Baņuta” iestudējumā. Nacionāli “patriotisko” nozīmi tā iegūst A. Cīruļa latviešu strēlnieku bataljonu karogos, kā arī konkrēto “Latvijas vēsturisko novadu” ideju – A. Cīruļa karoga un ģerboņu metos, turklāt V. Krūmiņa Latvijas kartes attēlojumā. Būtībā tieši šajos virzienos attīstās astoņstaru zvaigznes nozīmes starpkaru Latvijā. Kā piemērs latviešu tekstiliju ornamentu pētīšanai un publicēšanai var kalpot Jāņa Sudmaļa “Latvju Raksti” un Riharda Zariņa izdotie “Latvju Rakstu” sējumi, kuros atsevišķu ierakstu par astoņstaru zvaigzni veic Matīss Siliņš; bet astoņstaru zvaigznes mitoloģisko un, faktiski, jaunradītās reliģijas simbolikas virzienu reprezentē Ernests Brastiņš, bet vēlāk – Jēkabs Bīne. Astoņstaru zvaigznes vietu latviskā stila attīstībā var izsekot pēc

Anša Cīruļa daiļamatniecības paraugiem, Jūlija Madernieka daiļrades un Niklāva Strunkes mākslas; visbeidzot – par nacionāli patriotisko astoņstaru zvaigznes izmantošanas piemēru kalpo aizsargu organizācija un tās parādīšanās kontekstā ar Kārļa Ulmaņa režīmu.

### *Izmantotie avoti*

- A. [Asars, H.] (1910). Konflikts mākslas dēļ. *Jaunā Dienas lapa*, Nr. 246, 3. lpp.
- A. H. [Asars, H.] (1911). “Uguns un Nakts” Jaunā Rīgas teātrī. *Izglītība*, Nr. 3, 221. lpp.
- B.a. (1912). Jaņa Rozentāla skices gleznojumiem Rīgas Latviešu biedrības nama fasādei. *Druva*, Nr. 1, 125. lpp.
- B.a. (1915). Godalgu izsolījums. *Jaunākās Ziņas*, Nr. 338., 1. lpp.
- Bergmanis, V. (1958). Atmiņas. No: I. Meinerte un T. Jansons (sast.). *Jaunais Rīgas teātris, 1908–1915*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 60. lpp.
- Esserts, M. (2008). Nacionālie un valsts simboli. No: R. Rinka (sast.). *Ansis Cīrulis. Saules pagalmos*. Rīga: Neputns, 73. lpp.
- Günther, R. (1910-1). Die Fassadeausschmückung des Rigaer Lettischen Vereinshauses. *Baltische Post*, Nr. 176, 3. lpp.
- B.a. [Günther, R.?] (1910-2). Die Fassadeausschmückung des Rigaer Lettischen Vereinshauses. *Rigasche Zeitung*, Nr. 175, 5. lpp.
- Hovards, Dž. (1999). Stils un pasūtītājs 20. gs. sākuma Latvijas arhitektūrā un dizainā. No: S. Grosa (sast.). *Jugendstils: laiks un telpa. Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā*. Rīga: Jumava, 40. lpp.
- Jaunsudrabiņš, J. (1911). Lugas “Uguns un nakts” ārējā tērpa. *Dzimtenes Vēstnesis*, Nr. 40, 5. lpp.
- Jordanova, L. (2012). *The Look of the Past*. Visual and Material Evidence in Historical Practice. Cambridge: Cambridge University press.
- Kaupiņš, H. (1958). Strādnieku ietekme Jaunā Rīgas teātra darbā. Atmiņas un piezīmes. No: I. Meinerte un T. Jansons (sast.). *Jaunais Rīgas teātris, 190–1915*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 39. lpp.
- Kevešans, K. (1934). Latviešu karogs – Latvijas valsts karogs. *Latviešu strēlnieks*, Nr. 12, 27. lpp.
- Ķempelis, G. (1936). Kā radās latviešu strēlnieku bataljoni. No: A. Auzāns u. c. (red.). *Latviešu strēlnieki: Latviešu veco strēlnieku vēsturisko dokumentu un atmiņu krājums*. 2. sēj. Rīga: Latviešu veco strēlnieku biedrība, 592.–593. lpp.



- Ķencis, T. (2015). The Role of Folklore in the Formation of Latvian Visual Art. In: Kōiva M., un A. Kuperjanov (red.). *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, Nr. 62, 76. lpp.
- Ķencis, T. (2016). Tautasdziesmas un vizuālā māksla līdz 1940. gadam. No: P. Daija (galv. red.). *Letonika. Humanitāro zinātņu žurnāls*, Nr. 34., 37.–58. lpp.
- L[Lapiņš, J.]. (1915). Latviešu pulks ir atļauts. *Līdums*, Nr. 181., 1. lpp.
- Lapiņš, J. (1932). Latviešu karogs. *Burtnieks*, Nr. 1, 30. lpp.
- Madernieks, J. (1910). “Uguns un nakts” ietērs Jaunā Rīgas teātrī. *Zalktis*, Nr. 8, 182. lpp.
- Pourchier-Plasseraud, S. (2015). *Arts & the Nation: The Role of Visual Arts & Artists in the Making of the Latvian Identity 1905–1940*. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Pumpuriņš, T. (2000). *Sarkanbaltsarkanās – Latvijas karoga krāsas: pētījumi, atmiņas un dokumenti par Latvijas Valsts karoga tapšanas vēsturi*. Cēsis: Cēsu vēstures un mākslas muzejs.
- Rainis, J. (1907). *Uguns un Nakts*. Rīga: grāmatu apgādniecība “Domas”.
- Rainis, J. (1909). *Kopotie raksti 30 sējumos*. 21. sējums: vēstules. Rīga: Zinātne, 1985.
- Siliņš, J. (1975). Ansis Cīrulis. *Jaunā Gaita*, Nr. 102.
- Siliņš, J. (1980). *Latvijas māksla, 1800–1914, 2. daļa*. Stokholma: Daugava.
- Skulme, U. (1958). Atmiņas par Jaunā Rīgas teātra gleznotājiem. No: I. Meinerte un T. Jansons (sast.). *Jaunais Rīgas teātris, 1908–1915*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 76. lpp.
- Šķilters, G. (1924). Atmiņas par “Rūķi”. *Ilustrēts Žurnāls*, Nr. 10, 217. lpp.
- Zālītis, P. (1910). Janis Rozentāls kā cilvēks un mākslinieks. *Mājas viesis*, Nr. 52, 1225.–1227. lpp.



**KULTŪRAS UN RADOŠO NOZARU  
DARBĪBA**



**Lina Birzaka-Priekule**

**SOCIĀLPOLITISKI AKTĪVA KURATORA PRAKSE.  
FESTIVĀLA "SURVIVAL KIT" PIEMĒRS**

**SOCIO-POLITICAL ACTIVISM IN CURATORIAL PRACTICE.  
THE CASE STUDY OF FESTIVAL "SURVIVAL KIT"**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.62>

**Abstract**

This article is focusing on the potential strategies that characterize the practice of socio-political activism in curatorial practice and its potentiality to transform the visual art institutions. Socio-political activism in curatorial practice addresses the specific socio-political issues in various exhibition formats and includes in its methodology strategic decisions that have lasting impact both on the functioning of the institutions themselves and socio-political change in general. This article also examines what strategies Latvian contemporary art curators use to encourage the presence of socio-politically active discourse in the Latvian visual arts scene. The article concludes that strategically inclusive activities in the context of Latvian art institutions are mostly not part of the exhibition policy. The case study under consideration is Latvian contemporary art festival "Survival kit" that is one of the rare art events in Latvia that have engaged with the possibility of real socio-political change and have found it continually necessary to work in ways that question the social and political life of Latvia.

**Keywords:** *Socio-political activism, curatorial practice, curatorial activism, Latvian contemporary art scene, Latvian contemporary art institutions.*

Kritika laikmetīgajā mākslā var būt sabiedrības spogulis, kas vērš uzmanību uz aktuālām sociālpolitiskām problēmām, un, iespējams, raisa kādas izmaiņas sabiedrībā. Būtiska loma tajā ir arī mākslas kuratoriem, kas nosaka izstāžu programmu saturisko virzību, kā arī piesaista konkrētus māksliniekus. Šā raksta mērķis ir izvērtēt, kādas stratēģijas izmanto Latvijas laikmetīgās mākslas kuratori, lai veicinātu

sociālpolitiski aktīva diskursa klātbūtni vizuālās mākslas telpā. Apzinoties, ka Latvijas laikmetīgās mākslas vēsturē vizuālās mākslas kuratora lomas izpēte un izvērtējums vēl nav sniegts<sup>1</sup>, šis raksts pievērsīsies tām potenciālajām stratēģijām, kas raksturo sociālpolitiski aktīvu mākslas kuratoru praksi, turklāt analizēs, kā tas izpaužas Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā.

### Kuratoru prakses pagrieziens

Kaut gan viena raksta ietvaros nav iespējams aptvert sazaroto vizuālās mākslas kuratoru darbības funkciju tīklu, tomēr, lai identificētu kuratora prakses potenciālu kā sociālpolitiskas aktivitātes veicinošu pārmaiņu faktoru, ir būtiski nodefinēt, kā vēsturiski attīstījusies kuratora profesija. Kuratora kā vizuālās mākslas speciālista funkcijas aizsākumi meklējami 17. gs., kad turīgu ļaužu mājās iekārtoja “kuriozitāšu kabinetus” (*Wunderkammer*), kuros tika sakopoti visdažādākie objekti – sākot ar mākslas darbiem un beidzot ar iekapsulētu floras un faunas pasauli. Šis muzeju priekšteča mikropasaules pārvaldīja glabātāji, kuru uzdevums bija rūpēties par kolekciju, kā arī to regulāri aktualizēt un pilnveidot [George 2015: 2]. Rietumu mākslas vēstures kontekstā 18. un 19. gadsimtā pirmajā pusē, veidojoties nāciju muzejiem, glabātāja un kuratora funkcijas bieži vien pārklājās. Tieši 19. gs. vidū un 20. gs. sākumā, mainoties muzeja kā institūcijas lomai, mainījās arī kolekcijas pārvaldnieka uzdevumi, akcentējot izglītojošo aspektu [George 2015: 4], formējās arī kuratora kā interpreta, konkrētas tēmas attīstītāja un mediatora starp skatītāju un mākslinieku loma. Īru kurators un mākslas pētnieks Pols O’Nīls (*Paul O’Neill*) to dēvē par “kuratora prakses pagriezienu”, atsaucoties uz pāreju no prakses uz teoriju, no priekšstata par izstādi kā mākslas darbu aprakstošu uz reflektīvu kuratora prakses darbību, kurā izstādes telpa kļūst par paplašinātu zināšanu objektu [O’Neill 2007: 13–28]. Mūsdienu pasaulē kuratora loma ir izprotama ļoti plaši, tā aptver visdažādākās jomas, kas saistītas ar pētniecību, izglītību, menedžmentu u. c. Kuratora darbības jēdzieniskajai ietilpībai un prakšu dažādībai veltīti vairāki izvērsti pētījumi, no kuriem būtiskākie ir Pola O’Nīla<sup>2</sup> “Kūrēšanas kultūra un kultūru kūrēšana” (*The Culture of Curating and the Curating of Cultures*), Pola O’Nīla, Lusijas Stīdsas (*Lucy Steeds*), Saimona Šeika (*Simon Sheikh*) un Mika Vilsona (*Mick Wilson*) “Kuratora prakse pēc globālā: ceļvedis tagadnei” (*Curating After the Global: Roadmaps for the Present*), Adriana Džordža (*Adrian George*) “Kuratora rokasgrāmata” (*The Curator’s Handbook*), Hansa Ulriha Obrista (*Hans*

<sup>1</sup> Šobrīd Latvijas kuratoru darbības pētījumam pievērsušās mākslas zinātniece un kuratore Maija Rudovska un mākslas zinātniece Antra Priede.

<sup>2</sup> Pols O’Nīls ir viens no Latvijas Mākslas akadēmijas kuratoru studiju programmas pasniedzējiem.

*Ulrich Obrist*) "Kūrēšanas veidi", kas ir vienīgā kuratoru praksei veltītā grāmata, kas iznākusi latviešu valodā.

Neizsmeļams ir arī kuratoru pētniecisko tēmu klāsts, kas atkarīgs gan no individuālajām interesēm, gan arī konkrētas institūcijas izstāžu politikas un tā, cik ļoti šo politiku ietekmē fondu finansējumi, kuru nolikumos var būt definēts arī konkrēts fokuss (centrējums)<sup>1</sup>. Kā uzsver itāļu mākslinieks un teorētiķis Stefano Kagols (*Stefano Cagol*), tad tematisko izstāžu rašanās tieši sakrita ar interesi izzināt pašu izstādi kā mediju [Cagol 2013: 7], kurai pētījuma autors piemēro arī potenciālu kļūt par masu mediju, ar kura palīdzību iespējams sasniegt plašu sabiedrības daļu, atļaujot izstrādāt kritiskus spriedumus saistībā ar aplūkojamo tēmu [Cagol 2013: 7]. Aizvien vairāk kuratoru izmanto savu pozīciju, lai saturiski un tematiski aktualizētu sociālpolitiski aktuālu kontekstu ar mērķi mainīt pastāvošās struktūras, aktualizēt sabiedrībā sāpīgus jautājumus. Pasaules izstāžu vēsturē, sākot ar 20. gs. otro pusi ir bijuši neskaitāmi kuratoru veidoti projekti, kas izstādes formātā reaģē uz aktuāliem sociālpolitiskiem procesiem. Kā zīmīgus piemērus var minēt Lindas Noklinas (*Linda Nochlin*) un Annas Saterlendas Herisas (*Ann Sutherland Harris*) 1976. gadā veidoto izstādi "Sievietes mākslinieces: 1550.–1950." Losandželosas apgabala mākslas muzejā (*Los Angeles County Museum of Art*), kas uzskatāms par vienu no būtiskākajiem feminisma mākslas projektiem 20. gs. 70. gados, kura galvenais mērķis bija iekļaut sievietes mākslinieces tradicionālajā mākslas kanonā, vai Dena Kamerona (*Dan Cameron*) 1982. gadā kūrēto izstādi "Paplašinātais jūtīgums: homoseksuālista klātbūtne laikmetīgajā mākslā" Jaunās laikmetīgās mākslas muzejā (*New Museum of Contemporary Art*) Ņujorkā, kas bija pirmā izstāde Amerikā, kura dekonstruēja homoseksuālu cilvēku identitāti un mērķtiecīgi tajā iekļāva tikai homoseksuālu mākslinieku darbus. Abas šīs izstādes sasaucās ar sociālpolitiskajām pārmaiņām ASV, kur jau no 60. gadiem raksturīgs sociāls, politisks un kultūras radikālisms, kam pamatā ir gan Vjetnamas karš un 1968. gada nemieri, gan ekonomiskā krīze u. c. faktori. Arī Latvijas izstāžu vēsturē var atzīmēt vairākus projektus, kas bijuši sociālpolitiski kritiski vērsti. Piemēram, Mētras Saberovas 2019. gada izstāde "Euro Femmes" Latvijas Nacionālā mākslas muzeja izstāžu zālēs "Arsenāls" Radošajā darbnīcā, kas aktualizēja feminisma mākslas izpausmes Latvijas jaunākās paaudzes mākslinieču darbos, vai arī ikviena no festivāla "Survival kit" izstādēm.

Tomēr jautājums joprojām ir aktuāls, vai saturā sociālpolitiski pētnieciski projekti, kas orientēti uz pašiem mākslas darbiem un izstādi kā to apvienojošu platformu

<sup>1</sup> Kā piemēru Latvijas kontekstā šeit varētu minēt Valsts Kultūrkapitāla fonda 2021.gada projektu "Kultūrelpa", kas koncentrējās specifiski uz kultūras piedāvājumu digitālā vidē kā projektu pielāgošanu cilvēkiem ar īpašām vajadzībām.

ir pietiekami, lai ietekmētu pārmaiņas sabiedrībā? Vai izstādes veidošanas procesā pastāv efektīvāki instrumenti sociālpolitisko pārmaiņu izraisīšanai?

### Sociālpolitiski aktīva kuratora<sup>1</sup> prakse.

Dramaturgs, rakstnieks un kritiķis Toms Sellars (*Tom Sellar*) esejā “Kuratoru prakses pagrieziena”, koncentrējoties uz šīs prakses izpausmēm laikmetīgajā teātrī, uzsver, ka kuratori ir lielā mērā veicinājuši un sekmējuši to, ka mākslinieki paplašina sociāli atbildīgas mākslas izpratni, kā piemēru minot pašvaldības sanāksmes par rasu segregāciju Sentluisā un *pop-up* sociālās palīdzības centrus migrantiem Kvīnsā [Sellars 2014]. Šādas mākslas izpausmes saistāmas ar “aktīvisma” jēdzienu, ko vizuālajā mākslā galvenokārt saprot kā mākslas darba potenciālu tikt iesaistītam sociālpolitiskos procesos, nevis funkcionēt tikai kā reprezentācijas nesējam. Tas paģēr, ka mākslinieks kā darba autors demonstrē aktīvu rīcībspēju, bieži vien uzņemoties sociālpolitisko atbildību, paužot aktīvu pilsonisko nostāju un organizējot kompleksu procesu, dažbrīd protesta formā. Latvijas laikmetīgajā mākslā spilgts “aktīvisma” piemērs ir māksliniece Mētra Saberova (1991), kas ir viena no pamanāmākām feminisma māksliniecēm Latvijā. Līdztekus savai radošajai darbībai Saberova aktīvi darbojas Baltijas LGBTQ+ kopienā, piedalās publiskās diskusijās<sup>2</sup> un protesta akcijās, rīko izglītojošus pasākumus un feminismam veltītas izstādes, kā arī organizē “Baltijas *“Drag King”* festivālu. Tādējādi Saberovas aktīva sociālpolitiskā nostāja ir integrēta mākslinieces individuālajā mākslas praksē, kur vienlīdz būtiska ir pārstāvētās konkrētās kopienas vērtību publiska aizstāvība.

Sociālpolitiski aktīva kuratora prakse arī var ietvert iepriekš minētās aktīvisma izpausmes, tomēr ir būtiski uzsvērt, ka tā paredz arī konkrētas metodoloģijas izmantošanu izstādes veidošanas procesā. Šo jēdzienu un tā praktiskās izpausmes teorijā nostiprinājusi amerikāņu kuratore un mākslas pētniece Maura Reilija (*Maura Reilly*), kas savā 2018. gada grāmatā “Kuratoru prakses aktīvisms: ceļā uz ētisku kūrēšanu” pamato, kādā veidā būtu iespējams iedzīvināt šo jēdzienu praksē. Kuratora prakses aktīvismu Reilija saista ar tādiem kuratoriem, kas veltījuši savu darbību, lai aktualizētu kādas vēsturiski no Rietumu mākslas kanona izslēgtas grupas iekļaušanai attiecīgajā diskursā [Reilly 2018: 17–41]. Reilija izvērš četrus sociālpolitiski ak-

<sup>1</sup> Jāatzīmē, ka vizuālās mākslas laukā pastāv vairāki jēdzieni, kas apzīmē ar kuratora praksi saistītu darbu. No angļu valodas *curatorial* tulkoju kā “kuratora prakse”, kas ir nostiprināts jēdziens arī nesenajā Toma Sellara esejas tulkojumā “Kuratoru prakses pagrieziena”, kurš tapis “Skatuves mākslas tulkojumu antoloģijas projekta” ietvaros.

<sup>2</sup> Piemēram, nesenā LTV diskusija raidījuma “Būris” ietvaros “Kas pasniegs ūdens glāzi jeb dzīve bez bērniem”. Pieejams: <https://ltv.lsm.lv/lv/raksts/27.11.2021-projekts-buris-kas-pasniegs-udens-glazi-jeb-dzive-bez-berniem.id245335>



tīvus jautājumus, kas saistīti ar sieviešu, melnādaino mākslinieku, mākslinieku ārpus Rietumu centriskajām zonām, kā arī dažādu seksuālo minoritāšu mākslinieku iekļaušanu izstādēs. Reilija norāda, ka par spīti dekāžu ilgajai postkoloniālisma, feminisma, antirasisma un kvīru aktīvisma teoriju klātbūtnei, mākslas pasaulē vēl joprojām turpina izslēgt konkrēto grupu pārstāvjus no izstāžu programmām [Reilly 2018: 17]. Dati pierāda, ka cīņa par vienlīdzību mākslas pasaulē nebūt nav beigusies. Piemēram, pēdējo desmit gadu laikā 26 prominentākajos ASV muzejos tikai 14% bija sieviešu–mākslinieču darbi<sup>1</sup>. Savukārt 2017. gada Venēcijas biennāles galvenajā izstādē "Viva Arte Viva" bija tikai 35% sieviešu pārstāvniecības<sup>2</sup>. Aktīva kuratoru prakse Reilijas pētījumā apzīmē tādu mākslas izstāžu rīkošanas praksi, kuras galvenais mērķis ir nodrošināt noteiktas mākslinieku grupas neizslēgšanu no "universalizētajiem" Rietumu mākslas naratīviem [Reilly 2018: 17–41]. Tā ir ētikā sakņota prakse, kas ne tikai tematizē ar konkrēto grupu saistītus problemātiskus jautājumus izstādes formātā, bet izstāžu politikas veidošanas procesā sistemātiski un stratēģiski lauž ierastos kanonus, iekļaujot iepriekš minētās mākslinieku grupas izstādēs, balsoties vienlīdzības principā, pārskatot un izvaicājot "mākslinieciskās izcilības" un "ģēnija" jēdzienus. Reilija argumentē, ka ir kritiski svarīgi mainīt statistiku, paverot iespēju mainīt gadu simtiem dominējošās struktūras [Reilly 2018: 7–41]. Reilija koncentrējas uz pašu kuratoru kā sociālpolitiski aktīvas prakses veicinātāju vizuālās mākslas institūciju kontekstā, tomēr būtiski minēt arī to, kādas pārmaiņas izstāžu veidošanas procesā ienes ar to saistītais izglītības process, ko parasti nodrošina institūciju izglītības departamentu kuratori. Mākslas institūcijas visā pasaulē arvien vairāk iesaistās sociālā taisnīguma īstenošanā un cenšas muzejā iekļaut jaunas un marginalizētas grupas, izmantojot sadarbību un pilsonisko līdzdalību<sup>3</sup>. Tas saistīts arī ar "izglītībā balstīta pagrieziena"<sup>4</sup> ieviešanu vizuālās mākslas institūciju darbībā jau no 20. gs. 90. gadu otrās puses, kad kuratoru un mākslinieku praksēs parādās dažādas alternatīvas pedagoģijas metodes un programmas, kas kļūst par tikpat būtisku izstādes sastāvdaļu kā pats mākslas darbs. Atbilstošs piemērs Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā ir festivāla "Survival kit" organizētās izglītojošās

<sup>1</sup> Bagātīgs datu apkopojums par ASV situāciju pieejams Nacionālā Sieviešu mākslas muzeja mājaslapā: <https://nmwa.org/about/>

<sup>2</sup> 2022.gada Venēcijas biennāles kuratore Čečīlia Alemani (*Cecilia Alemani*) ir pirmā kuratore biennāles 127 gadu vēsturē, kura iekļāvusi vairāk sieviešu mākslinieces, nekā māksliniekus vīriešu.

<sup>3</sup> Kā piemēru var minēt "Muzeji nav neitrāli" kustību. Pieejams: <https://www.museum.sarenotneutral.com>

<sup>4</sup> No angļu valodas jēdziena *educational turn*, ko pirmo reizi saistībā ar vizuālās mākslas institūciju darbību 2008. gadā E-flux rakstā (Pieejams: <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>) lieto angļu mākslas teorētiķe Irita Rogofa (*Irit Rogoff*).

brīvprātīgo mediatoru programmas<sup>1</sup>, kas savā būtībā ir izstādes gidi, kuri palīdz skatītājiem orientēties attiecīgajā kontekstā. Īpaši izceļams 2021. gada “*Survival kit*” ar nosaukumu “Fiktīvais muzejs”, kas pievērsās novecošanas tēmai un ar to saistītajai problemātikai. Izstāžu vietās strādāja mediatori seniori, kas, no vienas puses, palīdzēja skatītājiem orientēties izstādē, bet, no otras puses, aktualizēja senioru nodarbinātības jautājumus.

Līdz ar to iespējams secināt, ka aktīva kuratora prakse ir ne tikai tāda, kas pievēršas konkrētu sociālpolitisku jautājumu izcelšanai dažādos izstādes formātos, bet arī savā praktiskajā darbībā ietver rīcības scenārijus, kuru pamatā ir sistemātiski stratēģiski lēmumi arī institucionālā līmenī. Tie ir lēmumi, kas atstāj ilgtspējīgu ietekmi gan uz pašu institūciju darbību, gan arī uz sociālpolitiskām pārmaiņām kopumā. Tie var būt saistīti ar izstāžu veidošanas procesu no ekoloģiski ilgtspējīgas perspektīvas, dažādu marginalizētu mākslinieku grupu iekļaušanu, sociālpolitiski kritisku izglītības programmu veidošanu u. c.

Latvijas mākslas institūciju vidē, neskatoties uz atsevišķu indivīdu (kuratoru vai pētnieku)<sup>2</sup> centieniem, stratēģiski iekļaujoša darbība lielākoties nav izstāžu politikas sastāvdaļa<sup>3</sup>. Tas, protams, varētu būt izskaidrojams arī tādējādi, ka tikai salīdzinoši neseni iekļaujošo politiku sāk akcentēt un rosināt arī dažādi Latvijas fondi, piemēram, jau minētā VKKF mērķprogramma “Kultūrelpa” vai arī aizvien aktuālākā Eiropas fondu piesaiste, kur jau noformulētas prasības iekļaujošas kultūrvides veidošanai. Profesionāļu diskusijās gan bieži vien nācies dzirdēt tādas frāzes kā “šis uz mums konkrētā reģiona ietvaros neattiecas”. Tādam viedoklim pamatā varbūt ir dažādi vēsturiskie, ģeopolitiskie un izglītības aspekti, kas būtu jāpēta padziļinātāk. Tomēr, piemēram, analizējot valstiski nozīmīgākās mākslas eksponēšanas un uzglabāšanas vietas – Latvijas Nacionālā mākslas muzeja galvenās ēkas, Jaņa Rozentāla laukumā 1, izstāžu politiku un par kritēriju izvēloties tieši personalizstādes, kas kopš 2016. gada rekonstrukcijas atklātas Lielajā izstāžu zālē, nākas secināt, ka ir notikušas septiņas mākslinieku – vīriešu personalizstādes un viena mākslinieces – sievietes Aleksandras Beļcovas<sup>4</sup> personalizstāde. Muzeologi Ričards Sandels (*Richard Sandell*) un Eitne Naitingeila (*Eithne Nightingale*) uzsver, ka, lai arī pēdējās divas dekādes muzeju nozare ir nerimstoši aktualizējusi jautājumus, kas skar vienlīdzību, sociālpolitisko

<sup>1</sup> Mediatoru programmas ieviestas 2017. gadā.

<sup>2</sup> Šeit varētu minēt, piemēram, kuratores un teorētiķes Janas Kukaines sistemātisko darbību, aktualizējot izstāžu darbībā dažādus jautājumus, kas saistās ar feminisma teoriju un jautājumiem.

<sup>3</sup> Pētījumā apskatītas kim? laikmetīgā mākslas centra, LLMC, LOW un 427 publiski pieejamā informācija, kā arī LNMM izstāžu politika.

<sup>4</sup> Dati pieejami LNMM mājaslapā: <https://www.lnmm.lv/latvijas-nacionalais-makslas-muzejs/izstades>

pārmaiņu ierosināšanu, dažādību, tomēr lielākoties tās pastāvēšanas vēsturē muzejs kā institūcija ir rīkojies pilnīgi pretēji it visās tā darbības jomās, līdz ar to šis pārmaiņu periods notiek smagnēji un lēni [Sandell, Nightingale 2012]. Līdzīgus secinājumus varētu izdarīt arī par Latvijas mākslas institūciju vidi, kurā sociālpolitiski aktīva kuratoru pozīcija paplašinātā nozīmē nav izplatīta prakse.

### Vizuālās mākslas festivāla "Survival kit" piemērs

Latvijas vizuālās mākslas scēnā Latvijas Laikmetīgās mākslas centra veidotais festivāls "Survival kit" identificējams kā viens no nedaudziem piemēriem, uz kuru varētu attiecināt sociālpolitiski aktīvas kuratora prakses jēdzienu, kas stratēģiski īstenots ilgtermiņā un ievieš arī reālas pārmaiņas sabiedrībā. Latvijas Laikmetīgā mākslas centra mājaslapā<sup>1</sup> iespējams lasīt, ka festivāls "Survival kit" 2009. gadā radās kā reakcija uz ekonomiskās krīzes skarto Latviju ar mērķi rosināt sabiedrību reaģēt uz pārmaiņām mūsdienu pasaulē un pārdomāt dažādas izdzīvošanas stratēģijas. Izstādes regulāri kūrējusi festivāla izveidotāja un Latvijas Laikmetīgā mākslas centra direktore Solvita Krese, centra kuratore Inga Lāce, kā arī festivāls regulāri aicinājis sadarboties starptautiskus kuratorus. Festivāls norisinājies jau divpadsmit reizes, un katru gadu tā konceptuālais uzstādījums pievēršas kādai sabiedrībā aktuālai sociālpolitiski kritiskai tēmai. Piemēram, ceturtnā festivāla tēma "Downshifting" rosināja kritiski izvērtēt patērētārsabiedrības standartu vai piektā festivāla tēma "Lēna revolūcija" domāja par indivīda lomu sistēmā, par to, ko mākslinieks, mākslas organizācijas un apkaimju iedzīvotāji var darīt pilsoniskās aktivitātes kontekstā<sup>2</sup>. Tomēr attiecīgā raksta kontekstā būtiski pievērsties ne tikai attiecīgo festivālu sociālpolitiski kritiskajai tematikai, kas ir vienmēr klātesoša, bet tām institucionāli ilgtspējīgajām stratēģijām un uzstādījumiem, sociālpolitiski iekļaujošajām praksēm, kas atļauj to ievietot sociālpolitiski aktīvas kuratora prakses kontekstā.

Festivāls<sup>3</sup> radās kā reakcija uz 2008. gada finanšu krīzi, kas ietekmēja arī kultūrai atvēlēto budžetu, un tas šajā laikā bija samazināts vairāk nekā par 50%. Kā viena no festivāla atpazīstamības zīmēm kļuvusi Rīgas tukšo ēku izmantošana, lai pievērstu cilvēku uzmanību to potenciālajiem nākotnes attīstības scenārijiem. Jau pirmais festivāls ar nosaukumu "Survival kit" reaģēja uz to, ka no Rīgas centra viens pēc otra pazūd veikali, kafejnīcas un citi infrastruktūras elementi, māksliniekiem piedāvājot izstādīties tukšajās telpās. Laika gaitā festivāls norisinājies vairākās pamestās ēkās, piemēram, Latvijas Universitātes bijušajā Bioloģijas fakultātē, kas nu jau kļuvusi par

<sup>1</sup> Pieejams: <https://lcca.lv/lv/> (skatīts 10.01.2022.)

<sup>2</sup> "Survival kit" izvērsto tēmu apkopojums. Pieejams: <https://lcca.lv/lv/survival-kit/#survivalkit> (skatīts laika posmā no 10.01.2022.)

<sup>3</sup> Piemēru analizē izmantota raksta autore saruna ar Solvitu Kresi 2022. gada 8. februārī.

Latvijas Mākslas akadēmijas īpašumu, kādreizējā Latvijas Nacionālās bibliotēkas ēkā, Krišjāņa Barona ielā 14, Vāgnera zālē, bijušajā tekstilfabrikā “Boļševička” un citās vietās. 2014. gada festivāla “Utopiskā pilsēta” ietvaros tika radīta “*Occupy Me*” kustība, kuras laikā nevalstisko organizāciju aktivisti aplīmēja tukšās ēkas ar dzeltenajām “*Occupy me*” uzlīmēm, uzsverot, ka Rīgā ir tik daudz tukšu telpu, kurās netiek ielaistas jaunas kultūras, mākslas un sociālās iniciatīvas. Akcijas rezultātā savu darbību aktīvi izvērsa kustība “*Free Riga*”, kura līdz šim aktivizējusi jau vairāk nekā 40 000 kvadrātmetrus telpu dažādām kultūras un sociālām aktivitātēm<sup>1</sup>.

Kā zīmīgs sociālpolitiski kritiskas kuratora prakses piemērs kļuvis otrs “*Survival kit*”, kuram festivāla kuratore Solvita Krese piesaistīja mērķprogrammas finansējumu no Sorosa fonda Amerikā, kas attiecīgajā brīdī bija orientēts uz sociālu projektu īstenošanu dažādās valstīs. Rezultātā 2010. gadā radās projekts “Brigāde”, kura mērķis bija atbalstīt radošu, ilgtspējīgu uzņēmējdarbību, kas balstīta mākslā un kultūrā, turklāt vienlaikus arī uzlabo vietējo kopienu dzīves kvalitāti, risina sociālas problēmas un rada finansiāli patstāvīgus risinājumus. Rezultātā radās vairāki jaundibināti uzņēmumi, kā “MAMMU”, “ZoFa”, “Mājas Svētība”, “Hopp”, “Buteljons”, “Taka”<sup>2</sup>, kas koncentrēja savu darbību Miera un Čaka ielu rajonos Rīgā. Būtībā otrs “*Survival kit*” radīja iedīgļus Rīgas radošo rajonu attīstībai, no kuriem spilgtākais vēl joprojām ir Miera ielas rajons. Šobrīd Rīgas kontekstā jau varam runāt par vairāku radošu kvarālu attīstību, kas ir būtisks pienesums pilsētvides attīstībai.

2014. gada sestā “*Survival kit*” projekta “Utopiskā pilsēta” ietvaros parādās vēl vien būtisks sociālpolitiski aktīvas kuratoru prakses aspekts, kas ilgstoši bijis Latvijas Laikmetīgā mākslas centra fokusā. Rīgas kā Eiropas kultūras galvaspilsētas laikā festivāls kritiski izvaicāja “kultūras galvaspilsētas” titulu tādos apstākļos, kad mums vēl joprojām nav sava Latvijas Laikmetīgā mākslas muzeja un koncertzāles. Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs vairākkārt ar saviem projektiem un izglītojošām programmām izvērtējis lokālo kultūrpolitiku, īpaši akcentējot Latvijas Laikmetīgā mākslas muzeja neesamību. 2021. gadā Solvitas Kreses kūrētā izstāde “Mobilais muzejs. Nākamā sezona” “Boļševičkā” atkal no jauna akcentēja šā muzeja nepieciešamību un iepazīstināja sabiedrību ar nozīmīgiem vēsturiskiem Latvijas laikmetīgās mākslas darbiem. Izstādes ietvaros norisinājās arī būtiska politiska diskusija starp Rīgas domi, Kultūras ministriju un nozares speciālistiem<sup>3</sup>, kā rezultātā tika dibināta darba grupa, kas 2021. gadā uzsāka darbu pie muzeja potenciālās realizācijas izstrādes modeļa, pietuvojoties projekta īstenošanai tuvāk nekā jebkad.

<sup>1</sup> Dati pieejami: <https://www.freeriga.lv>

<sup>2</sup> Projekta apraksts pieejams: <https://lcca.lv/lv/notikumi/laikmetigas-makslas-centrs-izsludina-programmu--brigade-/>

<sup>3</sup> Pieejams: <https://vimeo.com/581541409>

## Secinājumi

Sociālpolitiski aktīva kuratora prakse pēc savas būtības ir refleksiīva, un tā var izpausties gan kā tematisks uzstādījums, gan konkrēta metodoloģija, kuru ieviest izstādes veidošanas procesā. Aizvien biežāk kuratori kļūst par starpniekiem starp institūciju un sabiedrību, cenšoties padarīt redzamas dažādas marginalizētu kopienu, mazākumtautību u. c. grupu problēmas, saskaņojot savu darbu ar dažādu citu sociālo kustību programmām, un šī kuratoru prakses sastāvdaļa kļūst par aizvien svarīgāku ētisku aspektu. Tie ir lēmumi, kas atstāj ilgtspējīgu ietekmi gan uz pašu institūciju darbību, gan arī uz sociālpolitiskām pārmaiņām kopumā.

Jāsecina, ka kopumā sociālpolitiski aktīva kuratora prakse Latvijas mākslas institucionālajā laukā nav nostiprināta kā ilgtspējīga stratēģija, tā nav definēta institūciju izstāžu politikas darbības princips. Tādējādi netiek veicināta arī sociālpolitiski aktīvas kuratora prakses attīstība. Latvijas laikmetīgās mākslas laukā par vienu no spēcīgākajām sociālpolitiski kritiskajām balsīm uzskatāms festivāls "Survival kit", kas nerimstoši izvaicājis un reaģējis uz Latvijas sociālpolitiskajiem notikumiem, kā arī pielietojis dažādas stratēģijas, kas raisa arī būtiskas izmaiņas sabiedrībā. Tieši institūcija var būt virzošais spēks attiecīgajā jomā, būtisks atspēriena punkts, ar kura palīdzību mainīt pastāvošās struktūras. Tādējādi nākotnes perspektīvā būtu nepieciešams domāt, kādā veidā ieviest sociālpolitiski kritiskas kuratora prakses metodoloģiju institucionālā līmenī.

## Izmantotie avoti

- Cagol, S. (2013). *Towards a Genealogy of the Thematic Contemporary Art Exhibition: Italian Exhibition Culture from the Mostra Della Rivoluzione Fascista (1932) to the Palazzo Grassi's Ciclo Della Vitalità (1959–1961)*. London: Royal College of Art.
- George, A. (2015). *The Curator's Handbook*. London: Thames & Hudson.
- Latvijas Laikmetīgā mākslas centra digitālais arhīvs. Festivāla "Survival kit" projektu apraksti. Pieejams: <https://lcca.lv/lv/survival-kit/> (skatīts laika posmā no 10.01.2022.–01.02.2022.)
- Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- O'Neill, P. (2007). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In: J. Rugg, M. Sedgewick (eds). *Issues of Curating in Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, pp. 13–28.
- O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*. Cambridge, Mass, London: MIT Press.

- O'Neill, P., Sheikh, S., Steeds, L., Wilson, M. (2019). *Curating After the Global: Roadmaps for the Present*. Cambridge, Mass, London: MIT Press.
- Reilly, M. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames & Hudson.
- Sandell, R., Nightingale, E. (2012). *Museums, Equality and Social Justice*. London: Routledge.
- Sellars, T. (2014). *Kuratora prakses pagrieziens*. Skatuves mākslas tekstu tulkojumu antoloģija. Tulk. A. Kuprišs. Pieejams: <http://garamantas.lv/lv/work/1698171/Kuratora-prakses-pagrieziens>

**Dita Pfeifere**

**KULTŪRAS CENTRU VĒSTURISKĀ VEIDOŠANĀS  
UN ATTĪSTĪBA LATVIJĀ**

**HISTORICAL FORMATION AND DEVELOPMENT  
OF CULTURAL CENTRES IN LATVIA**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.63>

**Abstract**

Cultural centres are multifunctional cultural institutions that provide access to culture throughout Latvia, from smaller local municipalities to larger cities. Cultural centres act as interdisciplinary institutions that provide a wide variety of cultural services and partake in the realisation of all national cultural policy priorities. Throughout Latvia, there are more than five hundred municipal cultural centres. Some attempts have been made to set up non-governmental and private cultural centres, but there is a lack of comprehensive data on these initiatives. The research framework includes author's analysis of the historical formation and development of Latvian cultural centres from the 18<sup>th</sup> century to the present day. The aim of the study is to identify and compare the main functions of cultural centres in each period of their historical development in order to explore the genesis of the modern cultural centre and the validity of the historical classification of cultural centres in cultural policy planning documents. The outcome of the work will lead to a proposal for a new periodisation that can be used in future research on the development of cultural centres as well as in policy planning.

**Keywords:** *cultural centres, cultural institutions, cultural policy.*

**Ievads**

Kultūras centru kā Latvijas kultūrvidei raksturīgu kultūras institūciju izpēte līdz šim nav bijusi akadēmisku pētījumu centrā – to vēsturiskā izcelsme un darbība aplūkota galvenokārt citu kultūras fenomenu izpētes kontekstā, kā arī atsevišķos valsts pārvaldes institūciju izstrādātajos dokumentos, tomēr visaptveroši pētījumi

par kultūras centru vēsturi nav veikti. Kultūras centru fenomenam savā promocijas darbā uzmanību pievērsis Jānis Daugavietis, analizējot to amatiermākslas attīstības kontekstā Latvijā un aplūkojot kultūras centrus gan kā nozīmīgas vietējo kopienas kultūras un sociālās dzīves norises vietas, gan kā nepieciešamo infrastruktūru amatiermākslas kolektīvu darbībai [Daugavietis 2015]. Vairāki pētnieki – Inta Rasa, Jānis Daugavietis, Valdis Muktupāvels, Agnese Hermane apskatījuši kultūras centru saistību ar Dziesmu svētku tradīciju [Rasa 2008; Daugavietis 2015; Muktupāvels 2018; Hermane 2018], tomēr visaptveroša analīze par kultūras centru lomu Dziesmu un deju svētku tradīcijas uzturēšanā un funkcijām svētku organizatoriskajā procesā nav veikta. Kultūras centru rašanās vēsturiskos priekšnosacījumus un attīstības dinamiku no 19. gadsimta līdz Latvijas neatkarības atgūšanai aprakstījusi Inta Rasa monogrāfijā “Latviešu sabiedrības kultūraktivitātes (1800–1991)”, tomēr kā atsevišķs fenomēns kultūras centri šajā monogrāfijā nav sistēmiski analizēti. Mākslu ēku arhitektūras kontekstā kultūras centrus pētījusi Agate Eniņa, apzinot un analizējot kultūras centru arhitektūras stilistiskās un funkcionālās izpausmes un attīstības procesu Latvijā no 19. gadsimta otrās puses līdz 21. gadsimta otrajam gadu desmitam [Eniņa 2014; Eniņa, Krastiņš 2012; Eniņa 2017]. Latvijas kultūrpolitikas diskursa ietvaros kultūras centru attīstības vēsturiskās periodizācijas piedāvājums sniegts politikas plānošanas dokumentā “Kultūras centru darbības attīstības programma 2009.–2013. gadam” [Ministru kabinets 2009] un Latvijas Nacionālā kultūras centra (turpmāk – LNKK) metodiskajā materiālā “Vadlīnijas pašvaldību kultūras centru darbībai” [LNKK 2014], tomēr detalizēta kultūras centru funkciju un pārvaldības modeļu analīze šajos dokumentos nav veikta.

Raksta ietvaros autore analizēs Latvijas kultūras centru attīstības vēsturi no 18. gadsimta līdz mūsdienām, lai identificētu un salīdzinātu galvenās kultūras centru funkcijas katrā no vēsturiskās attīstības periodiem un izpētītu mūsdienu kultūras centra ģenēzi un kultūrpolitikas plānošanas dokumentos doto kultūras centru vēsturiskās attīstības iedalījuma pamatotību. Raksta rezultātā tiks sniegts priekšlikums par periodizāciju, kas būtu pielietojama gan tālākā zinātniskā kultūras centru attīstības izpētē, gan politikas plānošanā. Rakstā paredzēts gūt atbildi uz pētnieciskiem jautājumiem, kādi faktori ietekmējuši kultūras centru vēsturisko pārmaiņu dinamiku Latvijā un kādas raksturīgākās kultūras centru darbības funkcijas var identificēt katrā no vēsturiskās attīstības posmiem. Pētījuma dizains veidots kā kvalitatīvais pētījums. Tā stratēģijā izmantotas kvalitatīvās pētniecības metodes – kvalitatīvajiem pētījumiem raksturīgās datu ieguves un analīzes metodes: zinātniskās literatūras salīdzinošā analīze, dokumentu analīze, kā arī sekundāro datu analīze. Kā datu analīzes metode tika izmantota kvalitatīvā kontentanalīze jeb satura analīze.



### Kultūras centri kā kultūras institūcijas

Normatīvo aktu izpratnē kultūras centri Latvijā darbojas kā daudzfunkcionālas starpnozaru kultūras institūcijas, kuru dibinātāji, atbilstoši Kultūras institūciju likumam, var būt valsts, pašvaldības vai privāto tiesību subjekti [Saeima 1998]. Šajā rakstā termins *kultūras centrs* tiek lietots kā apvienojošs apzīmējums visām tām kultūras institūcijām, kuras veic kultūras centriem raksturīgās funkcijas neatkarīgi no juridiskā organizācijas nosaukuma un dibinātāja. Latvijā kultūras centriem atšķirīgos vēstures posmos bijuši raksturīgi dažādi nosaukumi, piemēram, *biedrības nams*, *tautas nams*, *kultūras nams*, *saieta nams*, *klubs*, *kultūras pils*, *kultūras centrs* un dažādas citas nosaukumu modifikācijas. Valsts pārvaldes institūciju izstrādātajos dokumentos “Kultūras centru darbības attīstības programma 2009.–2013. gadam” [Ministru kabinets 2009] un “Vadlīnijas pašvaldību kultūras centru darbībai” [LNKC 2014] termins *kultūras centrs* tiek lietots, apzīmējot visas iepriekšminētās institūcijas un pamatojoties uz to, ka, neatkarīgi no nosaukuma, tās mazākā vai lielākā apjomā veic līdzīgas funkcijas [Ministru kabinets 2009; LNKC 2014], kas detalizētāk tiks aplūkotas raksta gaitā.

Būtiski atzīmēt, ka arī starptautiskajā kultūrpolitikas arēnā nepastāv viens konvencionāls nosaukums, kas tiktu lietots attiecībā uz kultūras centriem un to radīto saturu [Inkei 2016]. Kā norāda pētnieki, kas pievērsušies kultūras centru darbības izpētei valstu un starptautiskā līmenī, viens no galvenajiem izaicinājumiem, mēģinot izvirzīt visaptverošu kultūras centru definīciju, ir to lielā daudzveidība un atšķirības gan veikto funkciju, darbības virzienu, misijas un mērķu kontekstā, gan pārvaldības modeļu un resursu pieejamības kontekstā [Järvinen, 2021, Bogen, 2018]. Termins *kultūras centrs* līdzās tādiem terminiem kā *sociokultūras centrs*, *kultūras nams*, *kopienas nams* [Compendium of Cultural Policies & Trends; 2022, Inkei 2016], kopš pagājušā gadsimta 90. gadiem ir viens no starptautiskajā kultūrpolitikas diskursā biežāk lietotajiem šo kultūras institūciju apzīmējumiem. Līdz ar “Kultūras centru darbības attīstības programmas 2009.–2013. gadam” [Ministru kabinets 2009] pieņemšanu arī Latvijas kultūrpolitikas plānošanas dokumentos termins *kultūras centrs* pakāpeniski ir aizstājis kopš 20. gadsimta 90. gadu sākuma lietoto apzīmējumu *kultūras nams/tautas nams*. Jaunākajā valsts kultūrpolitikas plānošanas dokumentā “Kultūrpolitikas pamatnostādnes 2022. –2027. gadam. Kultūrvalsts” gan dokumenta pamattekstā, gan pielikumos konsekventi tiek lietots termins *kultūras centrs*. Kopš 2015. gada arī LR oficiālajā statistikā pirms tam lietoto apzīmējumu *kultūras nams/tautas nams* ir nomainījis apzīmējums *kultūras centrs* [CSP 2022: KUG040].

### Kultūras centru vēsturiskās attīstības posmi

Kultūras centru veidošanās un attīstības dinamika ir cieši saistīta ar Latvijas sabiedriskajiem un vēstures procesiem. Gan “Kultūras centru darbības attīstības

programmā 2009.–2013. gadam”, gan LNKC metodiskajā materiālā “Vadlīnijas pašvaldību kultūras centru darbībai” tiek piedāvāta šāda kultūras centru vēsturiskās attīstības periodizācija:

1. posms – 19. gadsimta beigas – 20. gadsimta 30. gadi – biedrību namu un tautas namu veidošanās kā apliecinājums un iespējas topošās latviešu nācijas pārstāvju aktīvai līdzdalībai kultūras un sabiedriskās dzīves veidošanā.

2. posms – 20. gadsimta 40.–80. gadi – valsts subsidētas kultūras namu un klubu sistēmas izveidošana, izmantojot tos kā padomju propagandas instrumentu. Lai arī ideoloģizētā formā, tomēr tiek saglabāta Dziesmu un deju svētku tradīcijas nepārtrauktība, kuras ietvaros arī padomju varas gados uzplauksnija nacionālās pašapziņas formas.

3. posms – no 20. gadsimta 90. gadu –, mainoties valsts politiskajai un ekonomiskajai struktūrai, notiek kultūras centru nodošana vietējo pašvaldību pārziņā [Ministru kabinets 2009; LNKC 2014].

Abos dokumentos netiek sniegts šāda vēsturiskā iedalījuma pamatojums, netiek arī detalizēti raksturotas kultūras centru funkcijas katrā no piedāvātajiem attīstības posmiem, bet ir sniegts tikai vispārīgs kopsavilkums par katru no tiem. Savukārt vairāku pētnieku veidotā periodizācija piedāvā atšķirīgu pieeju, kā atsevišķu posmu apskatīt Latvijas Republikas neatkarības laiku no 1918. līdz 1940. gadam. Jānis Daugavietis, raksturojot kultūras centru veidošanās priekšnosacījumus un darbības specifiku amatiermākslas attīstības kontekstā Latvijā, balstās uz vēsturisko periodizāciju, kas izriet no konkrētajā periodā Latvijā valdošā politiskā režīma:

1. periods – Latvija teritorija cariskās Krievijas sastāvā (18. gs. līdz 1918. gadam);
2. periods – Latvijas Republika (1918.–1940.);
3. periods – Latvija PSRS sastāvā (1940.–1991.);
4. periods – Latvijas Republika (1991. – mūsdienas) [Daugavietis 2015].

Līdzīgu periodizāciju, izdalot četrus vēsturiskās attīstības posmus, monogrāfijā “Latviešu sabiedrības kultūraktivitātes (1800–1991)” izmantojusi Inta Rasa, analizējot kultūras centru attīstības dinamiku latviešu nacionālās kultūras veidošanās un sabiedrisko procesu kontekstā. Īpaša uzmanība monogrāfijā tiek pievērsta kultūras centru veidošanās vēsturisko priekšnosacījumu analīzei [Rasa 2008], kas ļauj labāk izprast to rašanās cēloņus, vēsturisko izmaiņu dinamiku un likumsakarības.

### **Kultūras centru vēsturiskās veidošanās priekšnosacījumi**

Lai gūtu izpratni par mūsdienu kultūras centra ģenēzi, ir būtiski ņemt vērā to apstākļu kopumu, kas veidoja vēsturisko fonu, no kura izauga sabiedrības pieprasījums pēc šāda tipa kultūras institūcijām. Līdzīgi kā citas Eiropas valstis, Latviju 18. un 19. gadsimtā skāra politiskie un sociālekonomiskie procesi, kas saistīti

gan ar apgaismības un romantisma ideju attīstību, gan Rietumeiropas liberālisma un nacionālisma ideju izplatību un nāciju veidošanos Eiropā. Kā norāda filozofe Ella Buceniece, apgaismības ideja par cilvēka un tautas dabiskajām tiesībām guva daudzveidīgas izpausmes arī Latvijā [Buceniece 2013: 18]. Lai gan 18. gadsimtā Latvija pakāpeniski nonāca Krievijas impērijas pakļautībā<sup>1</sup>, tomēr Krievijas Baltijas guberņas (Igaunija, Vidzeme un Kurzeme) joprojām palika Eiropas kultūras telpā. Apgaismības idejas nonāca arī Krievijā, tomēr tās tur iepazīna tikai sabiedrības elite, bet ne tautas vairākums. Lielāks apgaismības iespaids bija jūtams pievienotajās Baltijas guberņās, kur tika sasniegts reāls rezultāts – dzimtbūšanas atcelšana: 1816. gadā Igaunijas guberņā, 1817. gadā Kurzemē un 1819. gadā Vidzemē [Zemītis 2019: 363–364]. Latgalē brīvlatišana notika 1861. gadā, kad tā tika izziņota visā pārējā Krievijas impērijā. Dzimtbūšanas atcelšana nenoliedzami bija ļoti nozīmīgs notikums, kas vispirms sekmēja zemniecības tiesiskā statusa iegūšanu, gan arī zemniecības kā sociālas un ekonomiskas kopas nostiprināšanos Latvijas laukos un nacionālās pašapziņas veidošanos, kas jau gadsimta vidū rezultējās jaunlatviešu kustībā [Straube: 2021]. Šajā laika posmā apgaismības iespaidā dibinājās arī zinātniskās biedrības, kuras par vienu no saviem uzdevumiem izvirzīja tautas, tostarp zemnieku, izglītošanu [Zemītis 2019: 364].

18. un 19. gadsimtā liela nozīme Vidzemes latviešu garīgajā dzīvē bija arī hernhūtismam jeb brāļu draudžu kustībai, kas var tikt uzskatīta arī par pirmo latviešu sabiedriskās darbošanās formu [Buceniece 2013; Rasa 2008]. *Hernhūtisms ir spilgts apliecinājums tam, ka reliģiskajā atmodā, kas izpaudās ne vien reliģijas, ētikas, izglītības, bet arī sabiedriskajā jomā, savienojās apgaismes universālie centieni ar lokālo pašapziņu* [Buceniece 2013: 19]. Lai gan hernhūtiešu organizācijai nebija politiskas ievirzes, tā tomēr bija ļoti nozīmīga kā pirmais organizētais spēks, kas veicināja latviešu nacionālo vienotību un savas tautības apzināšanos, kā arī bija garīgās atmodas rosinātāja. Brāļu draudžu saiešanas nami un semināri kļuva par vietu, kur varēja pulcēties latviešu zemnieki, tādējādi radot zināmu alternatīvu tā laika sabiedriskās dzīves norises vietām – krogiem. *Te zemnieki guva mierinājumu no dzimtbūšanas apspiestības, saiešanas stiprināja viņu garīgo spēku, pašapziņu, veidojās iekšējā solidaritāte. Te apsprieda jaunākās ziņas, izskaidroja likumus un ieguva cita veida informāciju, mācījās lasīt un rakstīt, nodarbojās ar kopīgu dziedāšanu* [Rasa 2008: 21]. Pirmie Hernhūtes Brāļu draudzes pārstāvji darbību Vidzemē sāka 1729. gadā [Ceipe 2010: 39], bet 1738. gadā Valmiermuižā uzcēla brāļu draudžu saiešanas telpas un semināru, kurā hernhūtieši spējīgākos vidzemnieku jauniešus sagatavoja par latviešu lauku skolu skolotājiem. Kā norāda vēsturnieks Gvido

<sup>1</sup> Baltijas reģionā dominējošo lielvaru savstarpējo cīņu rezultātā Latvijas teritorija pakāpeniski, laika posmā no 1710. līdz 1795. gadam, tika iekļauta cariskās Krievijas sastāvā.

Straube, Vidzemes brāļu draudze sekmēja arī pārmaiņas lauku ainavā. Laika posmā no 18. gadsimta 30. gadu beigām līdz 19. gadsimta beigām tika uzcelti kopskaitā apmēram 120 līdz 150 brāļu draudžu saiešanas nami. *Latviešu arhitektūras vēsturnieks Roberts Legzdiņš šīs savdabīgās ēkas raksturojis kā latviešu lauku būvniecības ziedu laiku esenci un košumu* [Straube 2021].

Kultūras centru vēsturiskās attīstības kontekstā nevar nepieminēt arī krogus, kas Latvijā ilgstošā laika posmā bija vienīgās sabiedriskās ēkas (ja neskaita baznīcas), kurās drīkstēja pulcēties latvieši. 1757. gadā četros Vidzemes apriņķos bija 933 krogi, 1802. gadā Kurzemē un Zemgalē – 1832 krogi [Teivens 1995: 71–72]. Pēc savas pamatfunkcijas tie bija saimnieciski uzņēmumi, kas apvienoja viesnīcas un kroga funkcijas, taču savā darbībā tie kļuva par daudzfunkcionālu vietu, kur risinājās arī sava veida sabiedriskā un kultūras dzīve – notika pagasta valdes sapulces, tiesas, pagasta svētki un citi pasākumi. No vienas puses, krogi sabiedrībā tika vērtēti negatīvi, jo veicināja pārmērīgu alkohola lietošanu, bet, no otras puses, tā bija vieta, kas veicināja komunikāciju latviešu zemnieku starpā, iespēju satikties, noslēgt darījumus un kopīgi atpūsties no smagā lauku darba [Rasa 2008: 19]. 19. gadsimta otrajā pusē, sākoties biedrību dibināšanai un biedrību namu celtniecībai, kā arī atturības kustības aktivizācijai, krogu kā latviešu sabiedrības pulcēšanās, izklaides un zināmā mērā kultūras funkciju veicēju loma pakāpeniski mazinājās. Pēc Latvijas Republikas nodibināšanas daudzus krogus pārbūvēja par dzīvojamām un saimnieciskām ēkām, pagasta ēkām, kā arī biedrību un tautas namiem [Rasa 2008: 19].

Rezumējot var secināt, ka, lai gan brāļu draudžu saiešanas namu un krogu darbības mērķi un pati darbība primāri nebija vērsta uz kultūras funkciju īstenošanu un tie nebūtu uzskatāmi par kultūras centriem mūsdienu izpratnē, tomēr tajos notiekošās aktivitātes un sabiedrības iesaiste liecina, ka arvien vairāk latviešu sabiedrībā veidojās pieprasījums pēc atbilstošām ēkām/infrastruktūras, kur pulcēties, lai kopīgi pavadītu brīvo laiku socializējoties, baudot izklaidējošus un kultūras pasākumus, izglītojoties un īstenojot savu radošo potenciālu dažādās ar kultūra saistītās jomās.

### **Kultūras centru vēsturiskās attīstības 1. posms – biedrību nami (19. gadsimta otrā puse – 1918. gads)**

Lai gan akadēmiskajos pētījumos biedrību namu darbība Latvijā galvenokārt aplūkota citu kultūras un vēstures fenomenu izpētes kontekstā, tomēr pieejamā informācija ļauj izvirzīt pieņēmumu, ka tieši biedrību namus var uzskatīt par mūsdienu kultūras centru priekštečiem, bet biedrības – par nozīmīgu sabiedrības pašorganizācijas formu, kas veicināja latviešu valodas, kultūras un zinātnes attīstību, sabiedrības izglītošanos un nacionālo pašapziņu, kā arī deva iespēju attīstīties latviešu sabiedriskajai dzīvei un Latvijas kā neatkarīgas valsts idejai. Nozīmīga loma biedrību dibināšanā bija Jaunlatviešu kustībai, kuras izveidošanās 19. gadsimta vidū uzskatāma

par pagrieziena punktu Latvijas vēsturē, jo viņi pamatoja latviešu tautas kulturālo vienotību, veidojot kultūrnāciju [Buceniece 2013: 19]. Jaunlatvieši rosināja biedrību veidošanos, lai aktivizētu latviešu sabiedrisko dzīvi, veicinātu latviešu izglītošanos un nacionālo pašapziņu, kas nebija valdošo aprindu interesēs.

Krievijas valdības politika un muižniecības attieksme pret latviešu mēģinājumiem apvienoties biedrībās un attīstīt savu kultūru nebija viennozīmīga – biedrību dibināšana un darbība notika stingrā kontroles institūciju uzraudzībā, tādēļ to patiesie dibināšanas mērķi formālajos dokumentos nereti tika slēpti aiz valdošajai varai pieņemamākiem. Tā, piemēram, 1848. gadā, kad vienu no pirmajām latviešu biedrībām Ēdolē nodibināja Krišjānis Valdemārs un Andrejs Spāģis, tā tika nosaukta par *Baltijas jūras izsmelšanas biedrību* [Rasa 2008: 33], savukārt, Rīgas Latviešu biedrība 1868. gada 2. martā tika nodibināta ar nosaukumu *Latviska palīdzības biedrība priekš trūkumu ciedamiem igauņiem*. Biedrības statūtos kā viens no galvenajiem mērķiem bija ierakstīta palīdzība “trūkumu ciedamiem”, bet otram mērķim – izplatīt “derīgas zināšanas, tāpat arī godīgu kārtību un visādu gara apgaismošanu starp šejienes latviešiem” bija nacionāli noteikta ievirze, tas ļāva biedrībai kļūt par latviešu konsolidācijas centru [Rīgas Latviešu biedrība 2022]. Biedrība savas aktivitātes īstenoja ar dažādu komisiju un nodaļu darbu, tā deva nozīmīgu ieguldījumu latviešu izglītības, kultūras un zinātnes attīstībā, kā arī Latvijas kā nacionālas valsts izveidošanas procesā. Jau 1869. gadā darbu uzsāka Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisija, kuru var uzskatīt gan par pirmo latviešu humanitāro zinātņu centru, gan par nacionālās zinātņu akadēmijas aizmetni – tomēr amatieru, nevis profesionāļu līmenī [Stradiņš 1998: 59]. Pie RLB Zinību komisijas darbojās Derīgo grāmatu nodaļa, kas laida klajā nozīmīgus izdevumus, piemēram, pirmo Latviešu Konversācijas vārdnīcu četros sējumos. Biedrības darbība kļuva arī par nozīmīgu politisku faktoru latviešu tautas dzīvē, kaut gan politisku funkciju veikšana biedrības statūtos nebija paredzēta [Rīgas Latviešu biedrība 2022]. Sākot no 19. gadsimta 80. gadiem, tika dibinātas līdzīgas biedrības arī citur Latvijā – Jelgavas Latviešu biedrība (1880. gadā), Bukaišu Latviešu biedrība (1881. gadā), Jūrmalas Latviešu biedrība (1882. gadā kā Majoru–Dubultu labdarības biedrība) u. c. [Būmane 2019].

Neraugoties uz to, ka gan krievu, gan vācu valdošās aprindas lika šķēršļus latviešu biedrību dibināšanai, tomēr līdz 1890. gadam Vidzemē (ieskaitot Rīgu) jau darbojās 710 dažādas biedrības [Rasa 2008: 33, 42]. Vispopulārākās bija dziedāšanas biedrības, jo gandrīz katrā pagastā bija dziedāšanas skolotājs, kas varēja uzņemties biedrības un kora vadību. Vienas no vecākajām dziedāšanas biedrībām dibinātas 1864. gadā – Dikļos, 1865. gadā – Lielvārdē un 1869. gadā – Trikātā [Rasa 2008: 33–34, 42]. Gan Latvijā, gan Igaunijā biedrību darbība 19. gadsimta 60. un 70. gadu vidū bija saistīta arī ar Dziesmu svētku tradīcijas aizsākšanos. Dziedāšanas svētku pirmsākumi meklējami vācvalodīgo zemju – Šveices, Vācijas un Austrijas – vīru koru

biedrību darbībā 19. gadsimta pirmajā pusē, šo praksi drīz pārņēma arī vācbaltiešu vīru koru biedrības Latvijā un Igaunijā. Latviešu dziedāšanas biedrību veidošanās un to skaita straujš pieaugums 19. gadsimta 60. gados deva iespēju rīkot vietējos dziedāšanas svētkus [Muktupāvels 2018: 54]. 1869. gada vasarā Tērbatā (Tartu) nepilns tūkstotis igauņu vīru koru dalībnieku sapulcējās uz saviem pirmajiem (vispārējiem) visas Igaunijas dziedāšanas svētkiem. Pēc četriem gadiem, 1873. gada vasarā, notika pirmie Vispārējie dziedāšanas svētki Latvijā, kopkorī pulcējot 45 korus – gan vīru, gan jauktos korus – kopskaitā 1003 dziedātājus. Galvenā loma Vispārējo latviešu dziesmu svētku sākotnējās idejas realizēšanā bija Rīgas Latviešu biedrībai (dibināta 1868. gadā), kas bija Dziesmu svētku rīkotāja sākotnējā posmā no 1873. gada līdz 1910. gadam (I, II, III, V svētki). IV svētkus rīkoja Jelgavas Latviešu biedrība [Muktupāvels 2018: 64].

Otra biedrību grupa, kas ieņēma būtisku vietu sabiedrībā, bija labdarības un palīdzības biedrības. 1870. gadā tika dibināta viena no lielākajām Rīgas biedrībām – Jonatāna biedrība, 1874. gadā – Vecpiebalgas Labdarības biedrība, kurā aktīvi darbojās rakstnieki Matīss un Reinis Kaudzītes, 1875. gadā nodibināja Cēsu Labdarības biedrību, 1877. gadā – biedrību Liezērē, 1879. gadā – Straupē utt. [Rasa 2008: 34]. Labdarības un palīdzības biedrības nodarbojās ar līdzekļu vākšanu, kurus piesaistīja, organizējot dažādus sarīkojumus, koncertus, teātra izrādes, saviesīgus vakarus un zaļumballes. Arī šajās biedrībās darbojās kori, citur vēl arī teātra pulciņi vai orķestri, bet izglītības veicināšanai tika veidotas biedrību bibliotēkas un lasāmgaldi, kā arī rīkoti izglītojoši vakari dažādu jautājumu skaidrošanai. Biedrības rūpējās par savu biedru labklājību, sniedza atbalstu slimību vai nelaimes gadījumā. Tika dibinātas arī dažādas citas biedrības, bet, kaut gan to nosaukumi bija dažādi, darbības virzieni bija līdzīgi [Rasa 2008: 34].

Biedrību funkciju īstenošanai bija nepieciešama atbilstoša infrastruktūra, tādēļ biedrības aktīvi vāca līdzekļus, lai varētu iegādāties vai iznomāt zemi un uzcelt savus namus, kuros būtu atbilstošas telpas dažādu kultūras un saviesīgu pasākumu norisei, kuru un citu pulciņu mēģinājumiem, bibliotēkām un lasāmgaldiem, mācībām, sapulcēm un citu sabiedrisku aktivitāšu norisei. Viens no pirmajiem 1869. gadā tika uzcelts Rīgas Latviešu biedrības nams pēc Jāņa Frīdriha Baumaņa projekta (pārbūvēts 1887. gadā – sk. 1. attēlu) [Rīgas Latviešu Biedrība 1928: 20, 33]. Rīgas Jonatāna biedrības nams tika uzcelts ap 1876. gadu [Rasa 2008: 34], Cēsu Labdarības biedrības nams – 1886. gadā [Rukšāne 2010: 12], bet Vecpiebalgas Labdarības biedrības nams tika atklāts 1887. gadā [Eniņa 2014; Rasa 2008: 34].

Turpmākajos gados tika celti biedrību nami gan Rīgā, gan citviet Latvijā. Aktīva jaunu biedrības namu celtniecība notika 20. gadsimta sākumā, jo *latviešu inteliģence vairs nevēlējās pieņemt iepriekšējos gadsimtos lietoto formu atveidojumus jauno celtnu*



1. attēls. Rīgas Latviešu biedrības nams Pauluči (tagad – Merķeļa) ielā Rīgā. 1887. gads.  
Fotogrāfs nezināms. Avots: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs.

*arhitektūrā* [Eniņa 2017: 59]. Tika uzcelts jauns Rīgas Latviešu biedrības nams (1908–1910), Jelgavas Latviešu biedrības nams (1908–1910), bet 1913. gadā atklāja Vecmīlgrāvja pretalkohola biedrības “Ziemeļblāzma” namu, kura celšanu sponzorējis un vadījis filantrops un kokzāģētavu īpašnieks Augusts Dombrovskis. Šajā laika posmā biedrību nami tapa arī citās Latvijas pilsētās – Ventspilī, Kuldīgā, Talsos, Smiltēnē, Raunā, Skrīveros un citur. Biedrības aktīvi darbojās arī lauku teritorijās, kur finansiālu apsvērumu dēļ cēla vienkāršākus namus. Vairāki biedrību nami tapa, pārbūvējot krogu ēkas, piemēram, Dolē un Ceraukstē. Vairāki biedrību nami, piemēram, Rūjienas Saviesīgās biedrības nams un Bērzes lauksaimniecības biedrības nams tika projektēti un uzsākti celt neilgi pirms Pirmā pasaules kara, taču to celtniecība tika pabeigta tikai pēckara periodā [Eniņa 2017].

Apkopotā veidā statistikas dati par to, cik biedrību namu tika uzbūvēts pirmajā kultūras centru vēsturiskās attīstības posmā, nav pieejami. Arhitektūras zinātnieces A. Eniņas pētījumā par ēku arhitektūras mākslu Latvijā atrodama informācija par vairāk nekā četrdesmit dažādu biedrību namiem, kas uzcelti laikposmā no 19. gadsimta vidus līdz 1918. gadam [Eniņa 2014], tomēr būtu nepieciešams papildu izpētes darbs, lai noteiktu biedrību namu skaitu šajā laikā. Kā norāda Inta Rasa, ne visas

biedrības šajā posmā darbojās ar vienādiem panākumiem, daudzām nebija piemērotu telpu, tikai nedaudzām bija savi nami, tāpēc sarīkojumi un citas biedrību aktivitātes notika skolās, pagasta namos vai krogos, kā arī tika izmantots vasaras laiks, kad pasākumi varēja notikt ārpus telpām – parkos, pilsētu un pagastu laukumos, brīvdabas estrādēs u. c. [Rasa 2008: 43]. Tomēr, pēc I. Rasas domām, biedrību nami kļuva par latviešu sabiedrības dzīves centriem un ir uzskatāmi par kultūras un tautas namu priekštečiem [Rasa 2008: 43].

Rezumējot var secināt: biedrību nami Latvijā vēsturiski veidojās kā sabiedrības pulcēšanās vietas, un biedrības tajos veica ne tikai kultūras funkcijas, bet arī izglītojošas, brīvā laika pavadīšanas, zinātnes attīstības, labdarības un citas sociālās funkcijas, kā arī politiskās funkcijas.

### **Kultūras centri Latvijas Republikas laikā (1918.–1940.)**

Laikā no 1914. gada līdz 1918. gadam, Pirmā pasaules kara darbības zona skāra arī Latvijas teritoriju, nodarot ievērojamus materiālos postījumus un atstājot smagas demogrāfiskas un saimnieciskas sekas. Tomēr kara rezultātā, sabrūkot Krievijas impērijai, radās labvēlīgi apstākļi, lai izveidotos neatkarīga Latvijas valsts. Pēc patstāvīgas valsts pasludināšanas 1918. gadā, Latvijas stāvoklis joprojām bija sarežģīts, daudzas ēkas, tajā skaitā bibliotēkas un skolas, bija izpostītas, biedrību nami daudzviet sagrauti. Tomēr, par spīti grūtībām, 20. gadsimta 20. gados Latvijā sākās ekonomiska, kultūras, izglītības un zinātnes atdzimšana. Laikā no 1919. gada līdz 1920. gadam tika atklātas daudzas nozīmīgas nacionālās kultūras un izglītības institūcijas, valsts uzmanības lokā bija arī muzeju un bibliotēku darbības attīstīšana. 1920. gadā tika nodibināts Kultūras fonds, no kura līdzekļiem tika atbalstītas plaša spektra kultūras, zinātnes un izglītības aktivitātes gan pilsētās, gan lauku teritorijās. 1922. gadā tika pieņemts “Likums par pašvaldībām”, bet 1923. gadā – “Likums par biedrībām, savienībām un politiskajām partijām”, kurš noteica, ka visiem Latvijas iedzīvotājiem ir tiesības apvienoties biedrībās, politiskās organizācijās un reliģiskās apvienībās [Zelče 2003: 263].

20. gados valstī izveidojās plašs sabiedrisko organizāciju tīkls, kas aptvēra dažādas dzīves jomas. 1928. gadā Latvijā bija reģistrētas 63 politiskās partijas un 8035 biedrības, tātad uz katrām 230 iedzīvotājiem viena biedrība [Švābe 1950: 264]. No pieejamiem statistikas datiem var secināt, ka 1928. gadā iedzīvotāju vidū populārākās bija kultūras un izglītības biedrības, kopskaitā – 2905 organizācijas [Švābe 1950: 264]. Šīs biedrības rīkoja lekcijas, kursus, literārus vakarus, teātra izrādes, koncertus, ekskursijas, kā arī dibināja skolas, studijas, teātra trupas, korus, orķestrus, atvēra bibliotēkas un lasītavas, izdeva un izplatīja periodiskos izdevumus, grāmatas u. c. [Zelče 2003: 265]. Īpaši iela uzmanība tika pievērsta pieaugušo jeb ārpusskolas izglītībai.



Lai organizētu pēcskolas izglītību pamatskolu beigušajiem un rosinātu kultūras biedrības pievērst pašizglītībai ikvienu Latvijas pilsoni, neatkarīgi no izglītības un vecuma, tika izveidotas vairākas biedrību apvienības, kuru tīkls aptvēra visu Latviju [Greitjāne 1999: 69]. Kā liecina 1928. gada biedrību statistika, aktīvi darbojās arī palīdzības biedrības (590), sporta (342), ugunsdzēsēju (129), reliģiskās (106) u. c. organizācijas [Švābe, Būmanis, Dišlers 1928–1929]. Vēstures zinātniece Vita Zelče norāda, ka biedrību loma pēc Latvijas neatkarības pasludināšanas mainījās. Rīgas Latviešu biedrība zaudēja savu politisko nozīmi, kā arī, latviešu valodai kļūstot par valsts valodu izveidojoties latviešu mācību, zinātnes un kultūras iestādēm, mainījās tās uzdevumi izglītības, zinātnes un kultūras jomā [Zelče 2003: 264].

Līdztekus daudzveidīgo biedrību darbībai, 20. gadsimta 20. gados Latvijā attīstījās ideja par tautas namu veidošanu. I. Rasa izsaka pieņēmumu, ka šis nosaukums, iespējams, pārņemts no demokrātiskās kustības Krievijā 19. gadsimta beigās, kad lielajās pilsētās, Maskavā un Pēterburgā, daži augstmaņi atvēlēja savā īpašumā esošus namus tā sauktajai *tautas pašdarbībai* un nosauca tos par tautas namiem. Latvijā šī ideja transformējās iecerē veidot tautas namus kā ēkas, kurās var notikt dažādi sarīkojumi un kultūras aktivitātes, it īpaši tajās lauku teritorijās, kurās nebija biedrību namu vai citu telpu, kur pulcēties. Uzdevums rūpēties par tautas namu celtniecību tika uzticēts Lauksaimniecības ministrijai, paredzot ne tikai jaunu tautas namu celtniecību, bet arī iespēju pielāgot tautas namu vajadzībām neizmantotas ēkas. Tā, piemēram, Skrundā, Ļaudonā, Nītaurē, Vaiņodē tautas namu vajadzībām tika pielāgotas bijušo krogu ēkas, savukārt, Ezerē, Stelpē, Saikavā, Stāmerienā un citur tautas nami ierīkoti bijušajās klētīs, muižu labības šķūņos vai citās bijušo muižu palīgēkās. 1924. gadā tika nodibināta "Tautas namu biedrība", lai vāktu līdzekļus tautas namu celtniecībai [Rasa: 2008]. Ne vienmēr tas bija vienkāršs process, jo finanšu līdzekļu piesaiste, zemes īpašuma iegāde, ēkas projektēšana, saskaņošana un būvniecība kopumā prasīja ilgu laiku. Tā, piemēram, no idejas par Lībiešu tautas nama celšanu līdz tā atklāšanai 1939. gada 6. augustā Mazirbē pagāja vairāk nekā piecpadsmit gadi. Līdzekļu vākšanas kampaņa nama celtniecībai tikai organizēta arī Igaunijā, Somijā un Ungārijā [Blumberga 2021: 25, 49]. Savukārt, Dobeles tautas nama projektēšana bijusi iesākta 1930. gadā, būvniecība sākusies 1933. gadā un turpinājusies ar pārtraukumiem līdz 1939. gadam [LVVA, f.6343: 17].

Apkopotā veidā statistikas dati par to, cik biedrību un tautas namu darbojās pirmās neatkarīgās Latvijas valsts laikā, nav pieejami. Izdevumā "Latvijas kultūras statistika 1918.–1937." atrodama plaša informācija par vispārējās un augstākās izglītības iestādēm, tautskolām, bibliotēkām, muzejiem, grāmatniecību, valsts kultūras pieminekļiem, drukāto presi un radio, skatuves mākslas institūciju un kinoteātru darbību, kā arī publisko finansējumu kultūrai, taču statistikas dati par biedrību namu

un tautas namu skaitu izdevumā nav iekļauti [Salnītis, Skujenieks 1938]. A. Eniņas pētījumā par mākslu ēku arhitektūrā Latvijā atrodama informācija par vairāk nekā 110 dažādu biedrību namiem un tautas namiem, kas uzcelti vai pārbūvēti laikā no 1918. gada līdz 1940. gadam [Eniņa 2014], tomēr būtu nepieciešams papildu izpētes darbs, lai noteiktu biedrību namu un tautas namu skaitu šajā periodā.

Rezumējot var secināt, ka pēc Latvijas Republikas izveidošanas, kad latviešu sabiedrībai vairs nebija jācīnās par savas kultūras un valsts pastāvēšanu, notika zināmas pārmaiņas biedrību mērķos un darbības specifikā. Daļu funkciju, ko līdz tam bija veikušas biedrības, pārņēma valsts un pašvaldību izveidotās institūcijas, kā arī profesionālās sabiedriskās organizācijas, t. sk. politiskās partijas. Biedrību nami un tautas nami turpināja darboties kā sabiedrības pulcēšanās vietas, un galvenokārt veica kultūras, izglītojošās, brīvā laika pavadīšanas, labdarības un citas sociālās funkcijas, taču vairs neveica politiskās funkcijas.

### **Kultūras centri okupācijas laikposmā (1940.–1991.)**

No 1940. gada 17. jūnija līdz 1945. gada 9. maijam, kad Latvija atradās pārmaiņus Padomju Sociālistisko Republiku Savienības (turpmāk – PSRS) un nacistiskās Vācijas okupācijā un Otrā pasaules kara darbības zonā, kultūras jomā norisinājās dramatiskas pārmaiņas. Vēsturnieks Aivars Stranga norāda, ka jau pirmajās dienās pēc Latvijas okupācijas Latvijas komunistiskā partija (turpmāk – LKP) izvērsa brutālu uzbrukumu latviešu kultūrai un mākslai. Jau no pirmajām okupācijas dienām kļuva skaidrs, ka kultūrai un mākslai būs jāpakļaujas Padomju Savienībā īstenotajai politikai, tajā skaitā – rusifikācijai. Kultūra un māksla nonāca stingrā un augošā LKP kontrolē [Stranga 2018: 26]. Savukārt, laika posmā no 1941. gada jūnija līdz 1945. gada maijam, Latvijai atrodoties nacistiskās Vācijas okupācijā, kultūras nozares pārvaldi īstenoja Lielvācijas armijas Propagandas daļa un Kultūras lietu pārvalde pie Militārās pārvaldes Propagandas daļas. Faktiski abi šie totalitārie režīmi izmantoja līdzīgus kultūras nozares organizācijas pamatprincipus: kultūras organizāciju pakļaušana valsts kontrolei; kultūras ideoloģizācija un piesaisti okupācijas varas politisko mērķu sasniegšanā; kultūras darbinieku masveidīga iesaistīšana okupācijas režīma izveidotajās un kontrolētajās profesionālajās organizācijās, lai nodrošinātu pilnīgu nozaru kontroli [Stepens 2016: 241–242]. Sākot ar 1945. gada maiju, Latvijai atkārtoti nonākot PSRS pakļautībā, radikālas pārmaiņas skāra arī biedrību namu un tautas namu darbību. Biedrību īpašumi tika nacionalizēti un nonāca valsts īpašumā, bijušo biedrību un tautas namu demokrātiskās darba organizācijas vietā pēc PSRS parauga tika radīta totāla pakļautības struktūra [Rasa: 2008].

Visās PSRS republikās tika iedibināta vienota *mākslinieciskās pašdarbības un kultūras iestāžu sistēma*. PSRS kultūrpolitikas modelis tika implementēts katrā jaunajā



2. attēls. Balvu kultūras nams 20. gs. 50. gados. Fotografāts nezināms.  
Foto: Balvu novada muzeja arhīvs.

*padomju republikā, arī Latvijas PSR* [Daugavietis 2015]. Bijušo biedrības namu un tautas namu vietā tika izveidots *kultūras namu* un *klubu* tīkls, daļa no šīm kultūras iestādēm uzsāka darbību nacionalizēto tautas namu un biedrības namu telpās, piemēram, Tukuma rajona kultūras nams – Tukuma Viesīgās biedrības namā, Talsu rajona kultūras nams – Talsu Sadraudzīgās biedrības namā, Galgauskas kultūras nams – Galgauskas Dziedāšanas biedrības namā utt. [Latvijas kultūras datu portāls 2022]. Tā kā daļa bijušo biedrību un tautas namu ēku kara laikā tika sagrautas vai nopostītas, vai arī neatbilda jaunās varas ieceru mērogam, sākot ar 20. gadsimta 50. gadiem visā Latvijas teritorijā sākās kultūras namu un klubu celtniecība. Pētījumā par padomju laika kultūras namu arhitektūru norādīts, ka laikā no 1955. līdz 1975. gadam kultūras namu un klubu celtniecībā pārsvarā tika izmantoti tipveida projekti. Tā, piemēram, pēc viena tipveida projekta 1954. gadā uzcelts Balvu kultūras nams (sk. 2. attēlu), 1958. gadā Preiļu kultūras nams un 1959. gadā Kārsavas kultūras nams. Sākot ar 1975. gadu, kad mainījās sabiedrības viedoklis un atjaunojās nacionālās identitātes meklējumi, ievērojami pieauga individuālo projektu skaits [Eniņa, Krastiņš 2012].

Tika ieviesta kultūras iestāžu centralizēta pakļautības struktūra un tai atbilstoši iestāžu nosaukumi: *rajona kultūra nams*, *republikāniskās pakļautības pilsētas kultūras nams*, *pilsētas vai ciemata zonālais kultūras nams*, *ciema kultūras nams*, *ciema klubs* [Latvijas PSR Kultūras ministrija 1977]. Tika noteikts princips, ka ikvienā ciemā un

ciematā jābūt vismaz vienam klubam vai kultūras namam un vienai bibliotēkai. Visu šo kultūras institūciju darbību pārraudzīja Kultūras ministrija, nosakot stingru darbības regulējumu. Lai izveidotu un paplašinātu kultūras namu un klubu tīklu, tika piešķirts dāsns valsts finansējums, kā rezultātā 20. gs. 50. gadu beigās Latvijas PSR teritorijā darbojās ap 1000 kultūras namu un klubu [Daugavietis 2015: 257], kuru skaits līdz 1990. gadam pakāpeniski samazinājās, sasniedzot 891 [CSP 2022].

Kultūras ideologizācija un kultūras institūciju iesaistīšana PSRS varas politisko mērķu sasniegšanā būtiski ietekmēja arī kultūras centru veiktās funkcijas šajā periodā. Kultūras namu un klubu darbība tika politizēta, piespiežot tiem darboties ne tikai kā vietējās sabiedrības pulcēšanās vietām, kas veic kultūras, izglītojošās un brīvā laika pavadīšanas funkcijas, bet arī kā komunistiskās partijas propagandas ruporiem. Nolikumā “Par Latvijas PSR valsts klubu iestādēm” noteikts, ka: *Latvijas PSR Kultūras ministrijas sistēmas rajonu, pilsētu, ciemu kultūras nami, ciemu klubi ir valsts kultūrizglītības iestādes, kuru uzdevumos ietilpst iedzīvotāju komunistiskā audzināšana, Partijas un valdības lēmumu plaša propaganda, kultūras līmeņa nemītīga celšana, tautas jaunrades attīstīšana, kulturālas atpūtas organizēšana* [Latvijas PSR Kultūras ministrija 1977]. Tā kā amatiermāksla tika uzskatīta par svarīgu līdzekli ideoloģiskajā audzināšanā, tad tika radīti visnotaļ labvēlīgi apstākļi amatiermākslas masveidīgai attīstībai, taču tika kontrolēta gan kolektīvu vadītāju un dalībnieku politiskā uzticamība, gan kolektīvu radošo izpausmju saturiskā atbilstība komunistiskajai ideoloģijai. Galvenā uzmanība kultūra namos un klubos bija jāvelta “masu darbam”, ieskaitot dažādu izglītojošu un informējošu aģitācijas pasākumu organizēšanu, kas tika dēvēti par “kultūrizglītības darbu” [Rasa 2008: 108–109].

### **Kultūras centri atjaunotajā Latvijas Republikā (1991. gads līdz mūsdienām)**

Pēc Latvijas Republikas neatkarības atjaunošanas, 20. gadsimta 90. gados daļēji tika saglabāts padomju laikā izveidotais kultūras centru tīkls, taču kultūras centrus vairs centralizēti nepārraudzīja Kultūras ministrija – tie tika nodoti rajonu un vietējo pašvaldību pārziņā, kļūstot par pašvaldības iestādēm. 1994. gadā pieņemtais “Likums par pašvaldībām” noteica, ka viena no pašvaldību autonomajām funkcijām ir *rūpēties par kultūru un sekmēt tradicionālo kultūras vērtību saglabāšanu un tautas jaunrades attīstību (organizatoriska un finansiāla palīdzība kultūras iestādēm un pasākumiem, atbalsts kultūras pieminekļu saglabāšanai u. c.)* [Saeima 1994]. CSP datu bāzē atrodamā informācija liecina, ka kultūras centru skaits pakāpeniski samazinājies no 891 (1990. gada beigās) līdz 525 kultūras centriem (2006. gada beigās), taču laika posmā līdz 2020. gada beigām atkal palielinājies līdz 558 institūcijām [CSP 2022]. Šajā statistikā nav iekļauta informācija par nevalstiskā un privātā sektora kultūras

centriem, jo, atšķirībā no valsts un pašvaldību iestādēm, nevalstiskā sektora institūcijām, normatīvajos dokumentos nav noteikts pienākums iesniegt datus CSP, līdz ar to apkopotā veidā tie nav pieejami. Gan CSP datu bāzē, gan oficiālajā Latvijas kultūras datu portālā *kulturasdati.lv* statistikas informācija par pašvaldību kultūras centriem atrodama sadaļā “Kultūras centri”, kas tiek lietots kā vienojošs apzīmējums šīm kultūras institūcijām [Latvijas kultūras datu portāls 2022]. 2022. gada 15. septembrī LR Saeimā trešajā lasījumā pieņemtais “Kultūras centru likums” noteic, ka *kultūras centra nosaukums var ietvert vārdus “kultūras centrs”, “kultūras nams”, “saieta nams”, “tautas nams” vai citus vārdus, kuri norāda uz kultūras centra darbību. Kultūras centrs var lietot tā vēsturisko nosaukumu* [Saeima 2022].

Valsts kultūrpolitikas dokumentos kultūras centriem šajā periodā uzmanība tikusi pievērsta fragmentāri, atstājot šo kultūras institūciju attīstības plānošanu pašvaldību politikas līmenī. Tomēr kultūras centru nozīme valsts kultūrpolitikas mērķu un prioritāšu īstenošanā atzīta LR Kultūras ministrijas izstrādātajā, jaunākajā politikas plānošanas dokumentā “Kultūrpolitikas pamatnostādnes 2021.–2027. gadam”, īpaši akcentējot to lomu kultūras pieejamības nodrošināšanā un sabiedrības līdzdalības kultūras procesos veicināšanā Latvijas reģionos. Dokumentā sniegta atsauce uz 2018. gadā veikto “Kultūras patēriņa un līdzdalības ietekmes pētījumu”, akcentējot, ka populārākās kultūras patēriņa aktivitātes iedzīvotāju vidū ir pagasta, pilsētas vai novadu svētku apmeklēšana (69%), kultūras pārraižu skatīšanās televīzijā (53%), kultūras pasākumu apmeklēšana vietējā kultūras centrā (52%), kultūrvēsturisko vietu apmeklēšana (52%), vietējo amatierkolektīvu pasākumu apmeklēšana (46%). Dokumentā norādīts, ka pašvaldību kultūras centros darbojas 90% no Dziesmu un deju svētku tradīcijā iesaistītajiem amatiermākslas kolektīviem [Kultūras ministrija 2021], kas norāda uz kultūras centru nozīmi gan nemateriālā kultūras mantojuma saglabāšanā, gan kultūras pieejamības, sabiedrības līdzdalības un kvalitatīva brīvā laika pavadīšanas kontekstā.

“Kultūras centru likumā” definētās pašvaldību kultūras centru funkcijas ietver šādas funkcijas: kultūras, mūzizglītības un tālākizglītības pasākumu organizēšana; Dziesmu un deju svētku tradīcijas nepārtrauktības nodrošināšana; amatiermākslas un tautas mākslas kolektīvu darbības nodrošināšana; profesionālās mākslas un kultūras pieejamības nodrošināšana, atbalsts jaunrades un vietējo radošo industriju attīstībai; vietējās kultūrvēsturiskās vides, identitātes un nemateriālā kultūras mantojuma saglabāšanu un attīstīšanu; vēstures izzināšanas un novadpētniecības veicināšana, līdzdalība kultūras tūrisma pakalpojumu veidošanā; pašvaldības teritorijā dzīvojošo iedzīvotāju vajadzību kultūras jomā apzināšana un apkopošana [LR Saeima 2022].

## Secinājumi

Rezumējot varam secināt, ka kultūras centru vēsturisko attīstību Latvijā ir ietekmējis sarežģīts vēsturisko, politisko, ekonomisko un sociālo apstākļu kopums, kā ietekmē katrā no vēsturiskās attīstības periodiem ir modificējušās arī kultūras centru funkcijas. Vēsturiski kultūras centri ir veidojušies kā vietējās sabiedrības pulcēšanās vietas, un dažādos vēsturiskās attīstības periodos, reaģējot uz sabiedrības vajadzībām, kā arī politisko un ideoloģisko fonu, ir veikuši ne tikai kultūras funkcijas, bet arī izglītojošās, brīvā laika pavadīšanas, zinātnes attīstības, labdarības un citas sociālās funkcijas, bet atsevišķos periodos arī politiskās funkcijas.

Pamatojoties uz veikto izpēti un identificētajām kultūras centru funkcijām katrā no vēsturiskās attīstības periodiem, raksta autore ieteiktu izdalīt šādus kultūras centru vēsturiskās attīstības posmus:

1. posms – Latvijas teritorija cariskās Krievijas sastāvā (19. gadsimta otrā puse – 1918. gads);
2. posms – Latvijas Republika (1918.–1940.);
3. posms – Latvijas okupācijas posms (1940.–1991);
4. posms – Latvijas Republika (1991. – mūsdienas).

Lai iegūtu pilnvērtīgāku priekšstatu par kultūras centru vēsturisko attīstību Latvijā, būtu jāveic turpmāki pētījumi, lai savāktu un apkopotu datus par biedrību namu un tautas namu skaitu laika posmā no 19. gadsimta vidus līdz 1940. gadam, tāpat arī padziļināta izpēte būtu jāveic par kultūras centru darbību laika posmā no 1940. gada līdz 1945. gadam.

## Izmantotie avoti

- Blumberga, R. (2021). *Libiešu tautas nama vēsture. No ieceres līdz atklāšanai*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
- Bogen, P. (2018). *Business model profiling of cultural centres and performing arts organisations*. Sweden: Trans Europe Halles. Available: <https://creativelenses.eu/wp-content/uploads/2018/10/Creative-Lenses-Business-Models-Profiling.pdf> (viewed 11.08.2022.)
- Buceniece, E. (2013). Ideju vēsture Latvijā un intelektuālās identitātes veidošanās. No: J. Stradiņš, V. Hausmanis, M. Kūle. *Latvieši un Latvija, IV sējums. Latvijas kultūra, izglītība, zinātne*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, 12.–38. lpp.
- Būmane, I. (2019). *Latviešu biedrības Latvijā: vēsture vai nākotne?* Rīga: Rīgas Latviešu biedrība.
- Ceipe, G. (2010). *Latvijas Brāļu draudzes vēsture 1918–1940*. LU Akadēmiskais apgāds. Pieejams: <https://www.bdm.lv/index.php/garigi-raksti> (skatīts 10.08.2022.)

- Centrālā statistikas pārvalde (2022). KUG040. *Kultūras centri (gada beigās)*. Pieejams: [https://data.stat.gov.lv/pxweb/lv/OSP\\_OD/OSP\\_OD\\_sociala\\_kultura\\_kultura/KUG040.px/table/tableViewLayout1/](https://data.stat.gov.lv/pxweb/lv/OSP_OD/OSP_OD_sociala_kultura_kultura/KUG040.px/table/tableViewLayout1/) (skatīts 16.01.2022.)
- Daugavietis, J. (2015). Promocijas darbs *Amatiermāksla Latvijā: kopienas attīstība un kultūrpolitika*. Pieejams: [https://dspace.lu.lv/dspace/bitstream/handle/7/5302/45615-Janis\\_Daugavietis\\_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.lu.lv/dspace/bitstream/handle/7/5302/45615-Janis_Daugavietis_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (skatīts 27.01.2022.)
- Eniņa, A. (2017). Biedrību nami jūgendstila arhitektūras kontekstā. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, A. daļa, Sociālās un humanitārās zinātnes, 71. sēj., Nr. 1, 59.–89. lpp. Pieejams: [http://archive.lza.lv/LZA\\_VestisA/71\\_1/5\\_Agate\\_Enina.pdf](http://archive.lza.lv/LZA_VestisA/71_1/5_Agate_Enina.pdf) (skatīts 18.01.2022.)
- Eniņa, A., Krastiņš, J. (2012). *A Culture House – a Nucleus of a Collective Farm of Soviet Latvia*. Available: <https://aup-journals.rtu.lv/article/view/aup.2012.007/52> (viewed 04.01.2022.)
- Eniņa, A. (2014). *Mākslu ēku arhitektūra Latvijā*. Promocijas darbs. Rīgas Tehniskā universitāte.
- Greitjāne, R. (1999). Ieskats latviešu kultūras biedrību un tautas augstskolu darbībā. *Latvijas vēstures institūta žurnāls*, 4 (33). Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds.
- Iekšlietu ministrijas būvniecības departaments. *Pilsētu būvprojektu rādītājs, I sējums, 1903–1944*. Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 6343. fonds.
- Inkei, P. (2016). *The Cinderella of European Cultural Policies. The Budapest Observatory*. Available: [https://www.academia.edu/37298251/The\\_Cinderella\\_of\\_European\\_Cultural\\_Policies](https://www.academia.edu/37298251/The_Cinderella_of_European_Cultural_Policies) (viewed 08.01.2022.)
- Järvinen, T. (2021). *Strategic Cultural Center Management*. London: Routledge. Available: <https://doi.org/10.4324/9781003052135> (viewed 05.01.2022.)
- Latvijas kultūras datu portāls. *Kultūras centri*. Pieejams: <https://kulturasdati.lv/lv/kulturas-centri> (skatīts 10.02.2022.)
- Latvijas Nacionālais kultūras centrs (2014). *Vadlīnijas pašvaldību kultūras centru darbībai*. Pieejams: <https://www.lnkc.gov.lv/lv/media/16962/download> (skatīts 20.01.2022.)
- LR Kultūras ministrija (2021). *Kultūrpolitikas pamatnostādnes 2021.–2027. gadam*. Pieejams: <https://www.km.gov.lv/lv/pazinojums-08032021> (skatīts 08.01.2022.)
- Latvijas PSR Kultūras ministrija (1977). *Nolikums par Latvijas PSR valsts klubu iestādēm*. Rīga: Latvijas PSR Kultūras ministrija.
- Ministru kabinets (2009). *Kultūras centru darbības attīstības programma 2009.–2013. gadam*. Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/190175-par-kulturas-centru-darbibas-attistibas-programmu-2009-2013-gadam> (skatīts 07.01.2022.)

- Muktupāvels, V. (2018). Vispārējo latviešu dziesmu (un deju) svētku tradīcijas vēsture. No: A. Laķe, R. Muktupāvela. *Dziesmu un deju svētki. Tradīcijas anatomija: kolektīvā monogrāfija*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 52.–67. lpp.
- Rasa, I. (2008). *Latviešu sabiedrības kultūraktivitātes (1800–1991)*. Rīga: RaKa.
- Rīgas Latviešu Biedrība (1928). *Rīgas Latviešu Biedrība sešos gadu desmitos (1868–1928)*. Rīgas Latviešu biedrības izdevums.
- Rīgas Latviešu biedrība (2022). *Rīgas latviešu biedrības vēsture*. Pieejams: <https://www.rlb.lv/rlb-vesture> (skatīts 14.08.2022.)
- Rukšāne, G. (2010). *Cēsnieka sirdsbals. Stāsts par namu Raunas ielā 12 un cilvēkiem, kas tajā darbojās 95 gadus*. Cēsis: Cēsu Kultūras centrs.
- Salnītis, V., Skujenieks, M. (1938). *Latvijas kultūras statistika 1918.–1937*. Rīga: Latvijas Statistiskā pārvalde.
- Saeima (2022). Kultūras centru likums. Pieejams: <https://titania.saeima.lv/LIVS13/saeimalivs13.nsf/0/FA1190A38E0355FDC22588B6003F09E0?OpenDocument> (skatīts 16.09.2022.)
- Saeima (1998). *Kultūras institūciju likums*. Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/51520-kultur-instituciju-likums> (skatīts: 22.01.2022.)
- Saeima (1994). *Likums Par pašvaldībām*. Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/57255-par-pasvaldibam> (skatīts 10.01.2022.)
- Stepens, O. (2016). Kultūras menedžmenta organizācija nacistu okupācijas posmā. No: A. Laķe. *Krustpunkti: kultūras un mākslas pētījumi. Zinātnisko rakstu krājums*. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 239.–245. lpp.
- Stradiņš, J. (1998). *Latvijas Zinātņu akadēmija: izcelsme, vēsture, pārvērtības*. Izdevniecība “Zinātne”.
- Stranga, A. (2018). Latvijas kultūras un mākslas sovjetizācija pirmajā padomju okupācijas gadā: 1940. gada jūnijs – 1941. gada jūnijs. I daļa. *Latvijas Universitātes Žurnāls. Vēsture*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
- Straube, G. (2021). *Zemnieku brīvlaišanas laikmets Latvijas teritorijā*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/22227-zemnieku-br%4%ABvlai%4%Alanas-laikmets-Latvijas-teritorij%4%81> (skatīts 12.01.2022.)
- Straube, G. (2021). *Vidzemes brāļu draudze*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/22195-Vidzemes-br%4%81%4%BCu-draudze> (skatīts 13.01.2022.)
- Švābe, A. (1950). *Latvju enciklopēdija*. 1. sējums. Stokholma: Apgāds “Trīs zvaigznes”.
- Švābe, A., Būmanis, A., Dišlers, K. (1928–1929). *Latviešu konversācijas vārdnīca*. 2. sējums, 2551., 2552. sl. Rīga: A. Gulbja apgāds.
- Teivens, A. (1995). *Latvijas lauku krogi un ceļi*. Rīga: Māksla.



The Compendium of Cultural Policies & Trends (2022). *A collection of statistical data from the Compendium countries*. Available: <https://www.culturalpolicies.net/database/search-by-filter> (viewed 20.02.2022.)

Zelče, V. (2003). Biedrības un sabiedriskās organizācijas. No: V. Bērziņš. *20. gadsimta Latvijas vēsture. II daļa. Neatkarīga valsts 1918–1940*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds.

Zemītis, G. (2019). Latviskās identitātes veidošanās kultūru migrācijas ietekmē un tās atspoguļojums Latvijas kultūrainavā. No: I. Jansone, M. Kūlis, A. Rožkalne, u. c. *Latvija: kultūru migrācija*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 352.–378. lpp.

**Ilze Kļaviņa**

## **BĒRNU AUDITORIJAS PIEREDZES IEKĻAUŠANA KULTŪRAS PIEDĀVĀJUMA IZVEIDĒ UN ATTĪSTĪBĀ**

### **INCLUSION OF THE EXPERIENCE OF THE CHILDREN'S AUDIENCE IN THE CREATION AND DEVELOPMENT OF THE CULTURAL OFFER**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.64>

#### **Abstract**

In the article, the author examines the element of feedback in the field of cultural consumption by the children's audience, which is specifically characterized by the adult groups involved (parents, teachers, professional creators of cultural offerings). The need and importance of including of experience of children's audience is justified by the discrepancy between children's and adult knowledges. What are the possibilities there to integrate the feedback elements of the children's audience into a creation of cultural products? The study examines a case study of involving children's personal experience in the creation of special digital theatre project "TAG" made by the theatre company KVADRIFRONS.

**Keywords:** *children's audience feedback, cultural experience, interaction with audience.*

#### **Ievads**

Rakstā aplūkota kultūras piedāvājuma bērnu auditorijai veidošanas problemātika un īpaši – auditorijas atgriezeniskās saites elements kultūras un mākslas jomā. Tēmas aktualitāte izriet no pēdējā laika prakses Latvijā un ārvalstīs, kad, respektējot objektīvo atšķirību starp pieaugušo un bērnu/pusaudžu pieredzēm, profesionāli mākslinieki kultūras jomā iekļauj<sup>1</sup> bērnus kopējā sadarbībā<sup>2</sup>. Vienlaikus pētījums

---

<sup>1</sup> Norvēģijas–Lietuvas–Islandes mākslinieku kopprojekts "Bābeles tornis" (2022) paredz bērnu – profesionāļu kopdarbību. <https://babel.lt/en/>

<sup>2</sup> Projekts "EU-project: TEEN AMBASSADORS ACROSS EUROPE" iesaista pusaudžus teātra festivālu rīkotāju atlasē. <https://www.scenekunstbruket.no/en/prosjekter/eu-project-teen-ambassadors-across-europe-2>

balstās autore iepriekšējā izpētē, skaidrojot latviešu vietējo skatuves mākslinieku grupas viedokļus par jaunākā vecuma auditoriju kā patērētāju kopu. Secinājumi – profesionāļi mērķtiecīgi ieklausās un ņem vērā auditorijas reakcijas, spriedumus, novērtējumus par kultūras un mākslas piedāvājumiem (dažos gadījumos pat uzskatot tos par nozīmīgākiem nekā pieaugušo ekspertu vērtējumi). Atzinumi rosina turpināt izpēti par atgriezeniskās saites veidiem, nozīmi, iespējām.

Pētījuma ietvaros atgriezeniskā saite tiek saprasta kā radošas prakses elements mākslas un kultūras piedāvājumu tapšanas procesā vai kā paņēmieni bērnu viedokļu izzināšanai par gatavu kultūras produktu. Atgriezeniskā saite ir arī pedagoģijas metode, vērsta uz bērna personības izaugsmi, savukārt tās nozīme kultūras un mākslas jomā ir iespēja ņemt vērā bērniem raksturīgo atšķirīgo pieredzi. Atgriezeniskās saites veidus nosaka konkrētā žanra specifika un mērķi.

Jēdziens **pieredze** raksturo jaunāko sabiedrības daļu un tās iesaisti kultūrā, tas apzīmē, pirmkārt, bērnu nelielo dzīves praksi un izsaka attiecīgajam vecumposmam piemītošo zināšanu uzkrāšanas vajadzību. Otrkārt, auditorijas kultūras pieredze apliecina sagatavotību (zināšanu, sajūtu, u. c. apjomu), ko bērni pakāpeniski apgūst kā estētiskās pieredzes un kultūras kapitālu. Pētījums aplūko kultūras un mākslas piedāvājumu bērnu auditoriju kopumā, nevis atsevišķas grupas izvēles, gaumes, stila preferences.

Fokusu uz bērnu kultūras pieredzes attīstību vispārēji pamato nepieciešamība kvantitatīvi un kvalitatīvi paplašināt auditoriju šodien un nākotnē. Atgriezeniskā saite stimulē komunikāciju, savukārt bērnu pieredzes iekļaušana sekmē kultūras piedāvājuma atpazīstamību un atbilstību auditorijas uztveres un izpratnes specifikai. Toties atbilstība un atpazīstamība ietekmē kāda produkta izvēli, veicina vispārēju uzticēšanos kultūras piedāvājumam.

Raksts neanalizē patēriņu, lai gan ar vārdu **pieredzēt** nereti apzīmē dažādu kultūras piedāvājumu. Izzinot bērnu auditorijas izpratni, vēlmes un sagatavotību, var veicināt patēriņa pieejamību satura atklāsmes un formas ziņā. Mijiedarbība starp dažādu paaudžu un pieredžu līmeņiem un vērtībām bērnu auditorijas kultūras notikumos ir sarežģītāka nekā pasākumos pieaugušajiem. Te **satiekas** personības izaugsmes mērķi un individuālie, ģimenes un sabiedrības identitātes elementi, tajos ietvertie simboli, konstrukti un nozīmes. Tiem piemīt gan individuāls, gan sociāls mērogs.

Pētījuma nolūks – atgriezeniskās saites lietojuma daudzveidības izzināšana, kā iesaistīt bērnu auditorijas pieredzes elementus, lai potenciāli sekmētu piedāvājuma saturisko pieejamību. Jautājumi – kādi ir veidi, kā iekļaut atgriezenisko saiti ar jaunāko auditoriju pieaugušo radītā profesionālās mākslas un kultūras piedāvājumā? Vai iespējams kultūras piedāvājuma piemērs, kad atgriezeniskās saites lietojums ir daudzveidīgs? Vai un kā tas sekmē piedāvājuma atbilstību auditorijas uztverei un izpratnei?

Raksts skaidro bērnu kultūras pieredzes specifikas būtiskākos teorētiskos aspektus kultūras piedāvājumā un pieprasījuma kontekstā, kā arī analizē bērnu pieredzes atgriezeniskās saites organizatorisko veidu piemērus, pētot to atšķirības un lietojuma iespējas.

### Pētījuma metodoloģija

Izraudzīta kvalitatīvā metodoloģija, jo pētījums akcentē sociālo attiecību likumsakarību subjektīvo raksturu. Kultūras piedāvājumu veidotāju radošie mērķi izriet ne tikai no kultūras industrijas objektīviem nosacījumiem, bet galvenokārt – no to mākslinieciskām izvēlēm. Pētījuma izlase ietver skatuves un kinomākslas žanus, kas ļauj lietot atgriezenisko saiti un bērnu pieredzi daudzveidīgi. Prezētēti profesionāli, kas dažādos veidos iekļauj jaunākās paaudzes pieredzi, organizējot atgriezenisko saiti ar auditoriju. Pētījuma respondenti ir kinofestivāla RIGA IFF bērnu programmas kuratore Kristīne Simsone, grupas KVADRIFRONS producete Anna Ulberte un režisors Reinis Boters.

Par profesionālā kultūras piedāvājuma gadījuma analīzes piemēru izraudzīts teātra grupas KVADRIFRONS projekts bērnu auditorijai “TAG”, ko pamato autoru radošā stratēģija – mākslas darbā iekļautās bērnu individuālās pieredzes pārvērst par mērķtiecīgu komunikatīvo atslēgu, ar ko skatītāji tiek aicināti atpazīt personiskās pieredzes elementus un saprast/novērtēt tos mākslinieciskā vispārinājumā. Zīmīgi, ka izrādes sagatavošana top par sevis kategorizēšanu un sociālās identitātes formēšanas procesu abām pusēm, – gan pieaugušajiem, gan bērnu auditorijai. Iecerī rosinājis grupas KVADRIFRONS atklājums pēc viena gada darbības Zeļļu ielā 1, Rīgā, ka “OPEN centra” dalībnieki neko nezina par teātri, lai gan visi darbojas vienā ēkā. “TAG” gadījumā ir atgriezeniskās saites daudzveidīgs pielietojums: pirmkārt, lai iegūtu pusaudžu pieredzes materiālus (pieejami ieraksti, sarakstes, izrādes materiāli, kvantitatīva un kvalitatīva anketēšana); otrkārt, lai komunikācija ar skatītājiem notiktu tiešsaistē izrādē; treškārt, skatītāju vērtējumu izzināšanā pēc noskatīšanās.

### Bērnu auditorijas kultūras pieredzes specifika

Komunikāciju ar bērnu auditoriju pirmām kārtām raksturo bērnu specifiskās attiecības ar **digitālo pasauli**. Daudzi pētījumi ir veltīti augošai bērnu neatkarībai no vecākiem un no pieaugušajiem vispār. Bērna kā sociālā aktora patstāvība vairojas līdz ar digitalizētās vides vispārējo dominanti.

Kultūras pieredzes specifiku bērnu auditorijas aspektā raksturo **emocionalitātes** ietvars, tā vairāk sastāv no sajūtās balstītiem, nekā no racionāliem un iepriekš uzkrātiem zināšanu elementiem. Aplūkojot emociju nozīmi kultūrā, pētnieki uzsver sasaisti starp emocijām un pieredzi. *Līdzīgi kā indivīda pieredze rada emocijas, tāpat tās veido jaunu fenomenālu emociju pieredzi* [Eglīte 2021]. Emociju nozīme kultūras kapitāla veidošanā ir atsevišķa tēma.

Bērnu pieredze ir **kompleksa**, saistīta ar pedagoģijas, socializēšanās un izklaides mērķiem. Sarunas ar profesionāļiem<sup>1</sup>, kas strādā bērnu auditorijas daļai, apliecina, ka mazie skatītāji, klausītāji kultūras pasākumu izjūt kā kopumu, “kultūras piedzīvojums sākas ar garderobi un bufeti”, “piedzīvojot garlaicīgu izrādi, izvest bērnu ārā un atgriezties – arī tas ir piedzīvojums”. Kultūrizglītības programma “Latvijas skolas soma”<sup>2</sup> kā vienu no mērķiem formulē piedāvājumu **piedzīvot** jeb pieredzēt kultūras notikumus, tādējādi centrējot saikni starp individuālo pieredzi un sabiedrības kopuma vērtībām.

### Bērnu auditorijas statuss sabiedrībā

Vēlme iekļaut kultūras piedāvājumā jaunākās auditorijas atšķirīgo pieredzi apliecina plašāku paradigmas maiņu attiecībā pret sociālām kategorijām “bērns”, “bērnība”. 21. gs. patērētājsabiedrības kontekstā aizvien jaunāka vecuma sabiedrības locekļi gūst aizvien augstāku neatkarību patēriņā un līdz ar to – plašākas pašnoteikšanās iespējas.

Jēdziena “bērns” kā autonomas sociālas vienības vēsture aktualizējas 20. gs. 70. un 80. gados. Pētnieki definē notiekošos bērnu patstāvības izaugsmes procesus par *tradīciju laušanu, kas maina līdz tam valdošo uzskatu par bērnu kā nepieaugušo pieaugušo* [James, James 2008]. Viduslaiku kultūras priekšstats bērns, atkarībā no sociālās kārtas, pildīja vecāku izklaides objekta vai ģimenes darbu izpalīga lomu, 20. gs. jaunākie sabiedrības locekļi kļūst par konkrētās kopienas pārliecības, ideoloģijas un kultūras uzskatu spoguļi.

“Bērna” saistību ar sociālo dimensiju akcentē pētnieks Karls Dženks (*Carl Jenks*), definējot socioloģisko pieņēmumu pamatiezīmes: 1) “*bērnība*” ir sociāla konstrukcija, ko vienlaikus ar bioloģisko dabu jau cilvēka agrīnās dzīves gados kontekstualizē sabiedrības uzskati un kultūra; 2) jēdzienam “bērnība” ir saistība ar kategoriju – *dzimums, šķiras piederību, u. c. sociālo raksturu*; 3) jēdziena “bērns” nozīme ir jāuzskata par argumentu sabiedrības tagadnes un nākotnes konstruēšanā [Jenks 2004]. Pārskatot pedagoģijas aspektus, Džons Brauns (*John Brown*) izvirza ideju, ka *bērna domāšanu nevar atvasināt tikai no iedzimtajiem psiholoģiskajiem faktoriem vai fiziskās vides ietekmes, bet jāsaprot bērna attiecības ar citiem vienaudžiem un viņu apkārtējo sociālo vidi* [Brown 1999]. Skandināvijas valstis aktualizē īpašas politikas nepieciešamību, kas ap bērnu veidotu morāles un kultūras kompleksu. Norvēģu pētniece Anne Trine Kjurholta (*A. T. Kjørholt*) formulē tēzi: *bērns kā nākamais pilsonis* [Kjørholt 2005].

<sup>1</sup> Klausies Nacionālo! Saruna starp aktieri Arturu Krūzkopu, režisoru Jāni Znotiņu un bērnu mammu Elīnu Kursieti. <https://www.youtube.com/watch?v=oIU0OmMei2s>

<sup>2</sup> Kopš 2020. gada “Latvijas skolas soma” skolēniem dod iespēju iepazīt Latvijas mākslu un kultūru saistībā ar izglītības programmas saturu. <https://www.lv100.lv/jaunumi/latvijas-skolas-soma-no-simtgrades-iniciativas-kluvusi-par-paliekosu-kulturizglitibas-programmu/>

Mākslas jomā aktuālu, ētikā bāzētu viedokli izvirza Austrālijas pētniece, Melburnas Viktorijas mākslas koledžas (*Victorian College of the Arts*) docente Sāra Ostina (*Sarah Austin*). 2019. gadā viņa Austrālijas Teātra forumā *CONVERGE*<sup>1</sup> aicināja mainīt attieksmi pret bērniem kultūras un mākslas telpā. Ostina definēja trīs attiecību modeļus par jēdzienu “bērns”: 1) vēsturiskais “īpašnieciskais” modelis, kad bērns pieder vecākiem līdzīgi lietai, priekšmetam; 2) vispārzināmais “deficīta modelis”, kas balstās uz bērības nepilnības ideju un sabiedrības konstruētiem stāstiem ap bērnu kā negatavu cilvēku; 3) Ostina izvirza aktuālu, “tiesībās balstītu modeli”, kurā bērība ir atsevišķa, reprezentējoša vienība. “Bērns” nevis “kaut kad būs”, bet jau ir pilnvērtīga būtne. Viņas pētījuma fokusā ir profesionāli augstvērtīgi, atzīti mākslas darbi, kur bērni darbojas līdzvērtīgi pieaugušajiem māksliniekiem.

### Bērnu auditorijas atgriezeniskās saites veidi

Atgriezeniskās saites pielietojums kultūras un mākslas piedāvājumā Latvijas bērniem uzrāda iespējas to grupēt pēc mērķa un pēc tā, kad un kā tiek organizēta atgriezeniskā saite, t. i., vai nu vērtējot plašāku žanru, vai arī viena konkrēta vai vairāku kultūras produktu piedāvājumu grupu.

Viens no veidiem mērķēts uz auditorijas izpratnes vispārēju izzināšanu par kultūras vai mākslas žanru, piemēram, ilggadējas Bērnu lasīšanas veicināšanas programma<sup>2</sup> ar vairāk nekā simts bibliotēku aptvertu tīklu Rīgā, reģionos un diasporā, izplata regulāri atjaunotu rekomendējamo grāmatu sarakstu. Gada laikā tiek apkopotas anketas ar mazo lasītāju vērtējumiem (pēdējos gados izveidota arī vecāku žūrija). Grāmatniecības nozare var iepazīt bērnu pieprasījumu pēc noteikta stila, žanra literatūras un jaunāko lasītāju viedokļus (auditorija dalīta vecumposma grupās), kas signalizē par bērnu auditorijas gatavību uztvert noteikta satura un formas literatūru.

Otru veidu var nodalīt kā vērtējumu noskaidrošana par konkrētu darbu pirms tā iekļaušanas lielākā piedāvājuma paketē. Kinofestivāls “RIGA IFF”, līdzīgi citu Eiropas festivālu darba organizācijai, regulāri veido bērnu – vērtētāju (testētāju) grupas. Jaunākās paaudzes viedokļi par filmām atgriezeniski kļūst par informāciju kino profesionāļiem, sekmējot viņu orientēšanos, kāda veida kinolentes piesaista bērnu auditoriju. Ilggadējo pieredzi ar bērnu žūriju darbu vada Kristīne Simsone, kas uzskata bērnu žūriju ... *par iespēju turēt roku uz pulsa un reaģēt uz sabiedrības noskaņojuma maiņu un aktuālām tendencēm* [K. Simsone].

<sup>1</sup> Sāras Ostinas runas tēzes balstās uz pētījuma par bērnu atspoguļojumu profesionālā fotomākslā un bērnu piedalīšanos izrādēs pieaugušajiem, pasaulē atzītu teātra režisoru (*Tim Etchells, Gob Squad, Heiner Goebbels, Milo Rau* u. c.) iestudējumos. [https://www.tna.org.au/wp-content/uploads/2019/11/CONVERGE-Keynote\\_Sarah-Austin.pdf](https://www.tna.org.au/wp-content/uploads/2019/11/CONVERGE-Keynote_Sarah-Austin.pdf)

<sup>2</sup> Latvijas Nacionālās bibliotēkas programma <https://lnb.lv/lv/aktuali/lasinas-veicina-sanas-programma-bernu-jauniesu-un-vecaku-zurija#Par-programmu>

Kā ar citādu veidu iespējams nodalīt bērnu pieredzes iekļaušanu kultūras un mākslas piedāvājuma tapšanā. Radošās apvienības KVADRIFRONS digitālās izrādes projekta “TAG” jeb “Tu attapsies gandarīts” (2022) žanrs – teātris ļauj organizēt atgriezenisko saiti trīs posmos ar atšķirīgiem uzdevumiem – izrādes tapšanas procesā, izrādes norises laikā un pēc tās.

### Gadījuma analīze

Radošā komanda, režisors Reinis Boters, asistente Sabīne Alise Ozoliņa un producente Anna Ulberte digitālās izrādes – lekcijas “TAG” dramaturģiskā materiālā iesaista pusaudžu individuālo pieredzi. Sagatavošanas posmā “TAG” autoru atgriezeniskās saites mērķi un plānotie uzdevumi<sup>1</sup>: 1) mērķauditorijas atlasē iekļaut un uzrunāt tieši tos, kuriem teātris kā mākslas žanrs neko neizsaka<sup>2</sup>; 2) panākt pusaudžu atklātību (ar brīvprātības un anonimitātes principiem ļaujot lietot pseidonīmus); 3) atrast pusaudžu un profesionāļu – trīsdesmitgadnieku pieredzes kopīgus punktus; 4) panākt pusaudžu pieredžu sastatījumu, ļaujot novērtēt citam citu, kā arī savu un citu piedzīvotu pieredzi, izdarot secinājumus par līdzību vai atšķirību. Pusaudžu pieredzes iepazīšana “TAG” ir gan kā metode, gan kā mērķis – iepazīt pusaudžus un veidot ar tiem kopīgu identitāti vienas izrādes ietvaros; 5) veicināt pusaudžu pieredzes elementu atpazīšanu un tādējādi **būvēt tiltu** uz mākslinieciskās pasaules izpratni.

Citāds mērķis un atgriezeniskās saites veids ir izrādē, kad skatītāji ZOOM tiešsaistē var piedalīties un ietekmēt izrādes darbību, kas notiek reāllaikā. Trešais atgriezeniskās saites veids ir vērtējums pēc izrādes.

### Dati

Projekta īstenošanas sākotnējā uzaicinājumam piedalās 295 pusaudži, kas ir plašs mērķauditorijas pārstāvju skaits, tomēr pamazām atgriezenisko saiti sniedz aizvien mazāks daudzums. Pēdējā posmā komunikācijā piedalās ap 30 mērķauditorijas respondenti. Sarunas ar “TAG” autoriem notiek tiešsaistē ZOOM platformā un sastāv no piecu radošo individuālo uzdevumu izpildes piecu nedēļu laikā (katru nedēļu viens uzdevums).

Pirmais uzdevums ir atsūtīt radoši izveidotu pašportretu, kas var būt fiksēts jebkādā veidā – uzzīmēts, filmēts ar filtriem un balss pārveidi, ierakstīts kā skaņas fails. Jautājumi: 1) Kas Tu esi? 2) Kas Tevi pēdējā laikā aizrauj un iepriecina? 3) Kas Tevi pēdējā laikā *besī* (sadusmo, nepatīk – slengs) un apbēdina? Otrais uzdevums aicina izveidot cita nozīmīga cilvēka vai mājdzīvnieka, drauga, ģimenes locekļa, kaimiņa portretu. Trešais – video un foto uzdevums – aicina iesūtīt somas saturu tūlīt pēc

<sup>1</sup> Intervija ar Reini Boteru. Atrodas autore personīgajā arhīvā.

<sup>2</sup> Turpat.

skolas, treniņa, pastaigas, draugu pasākuma, veikala apmeklējuma, vai citas aktivitātes, uzfilmēt apkārtni īsā pastaigā pa savu rajonu. Ceturtais uzdevums aicina atsūtīt “dzīvi digitālajā vidē” no *YOUTUBE/ TIK TOK/ SNAPCHAT/ INSTAGRAM* video un attēliem, mūzikas paraugiem, ko pusaudži klausās nedēļas laikā. Piektais uzdevums attiecas uz reālās dzīves pieredzes stāstiem par trīs dažādiem pārbaudījumiem, ar ko pusaudži tikuši galā, atrodot izeju šķietamā bezizejā.

Atgriezeniskās saites rezultātā iegūta plānotā informācija par pieredzi – iesūtīti personīgi novērojumi un pārdomu monologi fiksēti video un arī rakstiski. Tie apkopoti un iekļauti izrādē – lekcijā, kas notiek 2022. gada 21. aprīlī tiešsaistē reāllaikā. Sižets stāsta par dzīves treneri *kouču*, kurš nesekmīgi mēģina visus pamācīt, galvenais varonis aktiera Jāņa Kroņa atveidojumā spēlēts pārspīlēti un raisa ironisku attieksmi. Izrādē savīta dzīves realitāte tiešsaistē ar digitāliem ierakstiem (piemēram, *emodži*).

### Gadījuma analīzes noslēgums un rezultāti ieguvumi

Pilnībā īstenojies viens no trim plānotiem atgriezeniskās saites veidiem, pusaudžu pieredzes elementi ir pietiekami plaši dokumentālā teātra izrādes sagatavošanai. Veiksmīga ir izvēle par labu digitālai videi, jaunākā paaudze uzskata ekrānu par savu identitātes zīmi, un komunikācija tajā ir brīvāka.

Uzdevumi ir daudzveidīgi, visumā tie atbilst bērnu/pusaudžu raksturojošai specifikai, t. i., pieredzes emocionalitātes un kompleksivitātes principiem. Uzdevumi vienlaikus ir personiski un arī saistīti ar sabiedrībā pazīstamiem simboliem. Sadarbība ar pusaudžu psihologu Nilu Konstantinovu, kurš seko vecumposmam raksturīgo individualitātes veidošanas atbilstībai, sekmē atgriezeniskas saites organizēšanu.

Jautājumu – atbilžu struktūra mērķtiecīgi organizē informāciju daļās, un katra daļa pēta atšķirīgu tēmu. “TAG” konstruē izrādi no epizodēm un elementiem, kuru apvienojums atbilst iecerei – nostaīt blakus dažādu paaudžu identitātes. Atlases principa pielietojums sasauca ar kultūras teorētiku atziņām, kas vispārēji uzsver identitāšu konstruēto dabu. Teorija skaidro mūsdienu cilvēka, cilvēku grupu, organizāciju identitātes meklējumus kā atsevišķu iezīmju atlasu, izdalot sev svarīgākās īpašības un iezīmes, tās pieņemot kā sev piemītošas. *Identitātes konstruēšanas process norisinās no kultūras iezīmēm un ietekmēm, kas citus nozīmes avotus padara nesvarīgākus.* [Castells 2004]. Lai arī identitāšu salīdzinājums projektā “TAG” nav pagaidām līdz galam atbildēts jautājums, tomēr uzstādījums pārlicina par iespējām šāda veida atgriezeniskās saites pielietojumam.

Projekta režisors Reinis Boters pozitīvi vērtē atgriezeniskās saites pielietojumu, kas palīdz auditorijai atklāt individuāli personisku, pat intīmu pieredzi. Lielā mērā to veicina veiksmīga komunikācijas forma (ZOOM tikšanās ierakstos redzams, ka sarunvalodā lietots slengs, popkultūras izteicieni, digitālās vides izmantojums <https://faiiem.lv/> <https://www.myairbridge.com/en/>). Līdz “TAG” pirmizrādei ir



īstenota iecere – pēc iespējas patiesākas un atklātas mērķauditorijas pieredzes izziņa. To atzīst arī izrādes recenzente, rakstot [krodery.lv](http://krodery.lv) “TAG: Tu attapsies gandarīts” ir daudzšķautņains un aizkustinošs darbs, kas liek sajūties reālam un kritiski domājošam cilvēkam [Puriņa J. A.].

Tomēr gadījuma analīzes rezultāti rāda daļējus sasniegumus, kas galvenokārt ir Covid 19 ierobežojumu un slimības izplatības dēļ. Uz 2022. gada rudenī pārceltas “TAG” izrādes. Notikušajā pirmizrādē novērojumi liecina, ka pusaudži maz izmanto atgriezenisko saiti ZOOM tiešsaistē, lai ietekmētu darbību. Atgriezeniskās saites trešais veids – vērtējums pēc izrādes ir plānošanas stadijā. No pieciem uzdevumiem projekta autori atrisina trīs. Par daļēji veiksmīgu var uzskatīt dalībnieku iesaisti, kas no sākotnējā dalībnieku skaita būtiski samazinās no 295 pirmajā datu ieguves posmā līdz vidēji 30 dalībnieku kvalitatīvo datu ieguves posmā. Pagaidām trūkst arī atgriezeniskās saites ieguves ar pusaudžiem – dalībniekiem par “TAG” rezultātiem – kā viņu pieredzes elementu iekļaušanu sekmē atbilstību viņu uztverei? Vai pusaudžu izpratne par teātri kā māksliniecisku izpausmi ir mainījusies (izveidojusies pozitīva attieksme pret teātri un kultūru). Uz nākamā rudens sezonu pārcelts jautājuma risinājums par pieredžu salīdzinājumu un identitāti.

### Secinājumi

Aizvien biežāk latviešu, līdzīgi kā citu Eiropas valstu kultūras piedāvājumu veidotāji, pievērš uzmanību bērnu auditorijas atšķirīgajai pieredzei. Veidojot atgriezenisko saiti, pieaugušie profesionāļi vēlas izziņāt bērniem raksturīgo izpratni, noskaidrot auditorijas attieksmi, arī iekļaut bērnu pieredzes elementus profesionālā mākslas darbā. Atgriezeniskās saites organizatorisko veidu nosaka mākslinieciskā stratēģija un kultūras vai mākslas žanrs, dažādi veidi var notikt radošā procesa laikā vai arī pēc kultūras notikuma.

Ar atgriezeniskās saites palīdzību iegūtās zināšanas par bērnu auditorijas pieredzi var kļūt par pamatu profesionālam kultūras vai mākslas faktam. Gadījums “TAG” rāda, ka bērnu auditorijas pieredze ir pietiekama satura izveidei, sekmīgs ir digitālās komunikācijas paņēmieni. Gadījums rāda, ka iespējama daudzveidīga atgriezeniskās saites pielietošana.

Turpmākas pētniecības jautājums – atgriezeniskās saites ietekme uz kultūras piedāvājuma izveidi atkarībā no pielietotā veida. Turpinot pieaugušo profesionāļu pētījumu virzienu, būtiski noskaidrot, kādas ir likumsakarības bērnu auditorijas kultūras pieredzes iekļaušanai, kāda nozīme, kādi ieguvumi un kādas ir atgriezeniskās saites pielietojuma iespējas.

Potenciāli bērnu auditorijas iekļautā pieredze paplašina kultūras piedāvājuma atpazīstamību un sekmē izpratni par kultūru vispār.

***Izmantotie avoti***

- Austin, S. (2021). Working with Children: Elasticity, Creativity and Disruption. *Global Performance Studies*, vol. 4, no 1. Available: <https://doi.org/10.33303/gpsv4n1a17> <https://gps.psi-web.org/issue-4-1/gps-4-1-17/> (viewed 10.12.2021.)
- Brown, Alan S., & Novak, L., Jennifer, L. (2010). Measuring The Intrinsic Impacts Of Arts Attendance, December. *Cultural Trends* 19(4): 307–324 DOI: 10.1080/09548963.2010.515005 Available: <http://www.tandfonline.com/loi/ccut20> (viewed 04.04.2022.)
- Brown, J. (1999). Why Vygotsky? The role of social interaction in constructing knowledge. In: P. Lloyd & C. Fernyhough (eds.). *Lev Vygotsky: critical assessment* (volume 3). UK: Taylor & Francis.
- Boters, R. Intervija atrodas autores personīgajā arhīvā.
- Brown, J. (1999). Why Vygotsky? The role of social interaction in constructing knowledge. In: P. Lloyd & C. Fernyhough (eds.). *Lev Vygotsky: critical assessment* (volume 3). UK: Taylor & Francis.
- Castells, M. (2004). *The Construction of Identity. The Power of Identity: second edition*. Blacwell Publishing, p. 6.
- Jenks, C. (2004). Constructing childhood sociologically. In: M. J. Kehily (ed.). *An introduction to childhood studies*. Open University Press, .
- Eglite, Ž. (2021). The Role Of Senses, Emotions And The Principles Of The Experience Economy In: *The Creative Industries. Cultural Crossroads* 2021, No. 19, p. 230. Available: <http://www.culturecrossroads.lv/en/latest> (viewed 03.08.2022.)
- James, A., & James, A. (2008). *Key concepts in childhood studies*. London: SAGE Publications Ltd.
- Kļaviņa, I. (2021). Atgriezeniskā saite par kultūras piedāvājumu kā bērnu auditorijas kultūras pieredzes veidošanas nosacījums. *Krustpunkti: kultūras un mākslas pētījumi* (2021), [70.]–79. lpp. ISSN 2500-9923.
- Kjørholt, A. T. (2005). The competent child and the right to be oneself; reflection on children as fellow citizens in an early childhoodcentre. In: A. Clark, A. T. Kjørholt & P. Moss (eds.). *Beyond listening. Children's perspectives in early childhood services*. Bristol: The Policy Press, pp. 151–173.
- Puriņa, J. A. *TAG: Tu attapsies gandarīts*. Pieejams: <https://www.kroders.lv/recenzijas/1767> (skatīts 08.08.2022.)
- Simsone, K. Sejas – par bērnu un jauniešu kino festivālā “Rīga IFF”. Pieejams: <https://www.tvnet.lv/7363883/kristine-simsone-par-bernu-un-jauniesu-kino-festivala-riga-iff>) (skatīts 12.12.2021.)

**Laura Brutāne, Ketrīsa Petkeviča**

**RADOŠUMS UN KINO: "LATVIJAS FILMAS LATVIJAS SIMTGADEI"  
GADĪJUMS**

**CREATIVITY AND THE FILM INDUSTRY:  
THE CASE OF "LATVIAN FILMS FOR LATVIA'S CENTENARY"**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.53>

**Abstract**

In this paper authors focus on the film projects created under the "Latvian Films for Latvia's Centenary" (LV100) project competition, their thematic choice and development process. The aim of the article "Development of creative processes in the film industry in the framework of the LV100" is to find out how the thematic ideas of films under the "Latvian Films for Latvia's Centenary" contest developed, and what important factors are reflected in this creative process? The empirical part of the work, which includes semi-structured in-depth interviews with filmmakers (N = 15), reveals that (1) film ideas have occurred either under the influence of individual factors or collective as a result of the impression of LV100 contest; (2) certain film intentions have arisen as a source of inspiration from an existing cultural product; (3) in the context of the creative process, nationalism can be viewed in two ways: for some directors, nationalism was not a major theme for film-making purposes, but other directors acknowledge that it had an important role in Latvian identity and self-awareness.

**Keywords:** *creativity, creative process, film directors, Latvian Films for Latvia's Centenary.*

**Ievads**

2018. gada 18. novembrī Latvijas Republika atzīmēja savu Latvijas Republikas Proklamēšanas simtgades dienu. Šiem svētkiem nacionālā mērogā tika veltīta plaša kultūras piedāvājuma programma, un kā viena no kultūras programmas daļām bija Latvijas Nacionālā kinocentra vadītā "Latvijas filmas Latvijas simtgadei" (LV100) projektu finansējuma programma, kas ir ļoti ievērojams notikums Latvijas kino

nozārē – šāds sistemātisks, plaša mēroga žanriskums un filmu ražošanas apjoms valsts mērogā nekad iepriekš Latvijā nav pieredzēts. Laikā no 2014. līdz 2018. gadam šā konkursa ietvaros vairākās kārtās norisinājās apjomīgs darbs pie dažādu žanru filmu scenāriju veidošanas, atlases un attīstīšanas. Šis projekts kopumā rezultējās ar 16 latviešu pilnmetrāžas filmām – sešām spēlfilmām, astoņām dokumentālajām filmām un divām animācijas filmām. *Kopumā projekts “Latvijas filmas Latvijas simtgadei” paredzēja sekmēt Latvijas Republikas simtgadei veltītu, augstvērtīgu, žanriski daudzveidīgu un sabiedriski nozīmīgu filmu izveidi, aktualizējot Latvijas vēstures, valstiskuma un nacionālās identitātes tēmas, stiprinot visplašākajā auditorijā izpratni par nacionālo identitāti un Latvijas valsts attīstību* [Nacionālais kino centrs 2015].

Filmu nozare ir viens no radošās industrijas sektoriem, kuru iespējams pētīt caur dažādām prizmām –, piemēram, vienus radošās industrijas pētniekus vairāk interesē filmu ekonomiskais ietvars, ietekme, citus pētniekus, savukārt, interesē filmu nozare socioloģiskā skatījumā, ko veicina vizuālā socioloģija, skatot mākslu kā sabiedrības iekšējās un sociālās kultūras atspoguļotāju, taču vēl atsevišķos gadījumos ir iespējams skatīt tieši konkrēta radošā procesa soļus [Wejbert-Wąsiewicz 2020: 94]. Darba teorētiskajā daļā autore ir izvēlējusies aplūkot radošuma jēdziena, radošuma socioloģijas pētniecības jautājumus un mākslas darbu radošā procesa, tēmu izvēles motivācijas. Turpinājumā, darba empīriskajā daļā, tiek pievērsta uzmanība 15 projekta ietvaros veiktajām simtgades filmu režisoru intervijām, kurās meklējamas atbildes uz pētnieču izvirzīto mērķi – noskaidrot, kā attīstījās “Latvijas filmas Latvijas simtgadei” konkursa ietvaros radīto filmu tematiskās idejas un kādi svarīgi jaunrades procesu ietekmējošie faktori atspoguļojas šajā radošajā procesā.

### Radošuma jēdziena teoretizēšana

Sociologs Frederiks Godārs (*Frédéric Godart*) radošumu definē kā mijiedarbi starp kultūras un materiāliem elementiem. Šis process izriet no kombinācijas starp simboliem, idejām, objektiem, kas ir cieši saistīti ar dažādām praksēm un nepārtraukti mijiedarbojas ar dažādiem ierobežojumiem un ieinteresētajām pusēm [Godart et al. 2020: 7]. Radošuma socioloģijā tiek uzsvērts, ka radošums rodas līdz ar nolūku – radošums nav nejaušu notikumu vai nejaušības rezultāts. Tas vienlaikus neizslēdz nejaušības esamību radošajos procesos. Ikkatrs kultūras patērētājs raugās uz kultūras produktu, balstoties savā interpretācijā. Ikvienas personas priekšzināšanas un gaidas atšķiras, tādējādi spriedumi par radošumu pamatā ir strīdīgi [Godart et al. 2020: 7].

Paralēli socioloģijas zinātnes laukam, radošumu aktīvi interpretē arī ekonomikas un psiholoģijas laukos, īpaši izceļot profesora psiholoģijā, Mihāji Čiksenti-mihāji (*Mihaly Csikszentmihalyi*), radošuma sistēmas modeļa ieviešanu, kas plaši aprakstīts grāmatā “Radošuma sistēmu modelis” [Csikszentmihalyi 2014]. Radošums

nevar tikt skatīts kā izolēta aktivitāte, kas radusies vakuumā, bet gan kontekstā ar sociālajām norisēm un sociālo vidi, kurā radošā aktivitāte ir radusies un noris. Kā uzsver M. Čiksentmihāji savā sociālsiholoģiskajā sistēmā par radošumu, – radošums nekad nav individuālas darbības rezultāts, tas balstās trīs slāņos: (1) sociālo institūciju laukā, kas no indivīdu radītajām izmaiņām izvēlas tās, kuras ir vērts saglabāt; (2) stabilā kultūras domēnā, kas saglabā un nodod atlasītās jaunās idejas vai formas nākamajām paaudzēm, un (3) pašā indivīdā, kurš veic izmaiņas, kas tiek uzskatītas par radošām [Csikszentmihalyi 2014: 47].

### Kino un radošums

Filmu nozares pētniecība ir kompleksa un atšķiras starp dažādiem socioloģijas virzieniem. Kopumā līdz šim šajā jomā paveiktajos pētnieciskajos darbos var novērot trīs veidus, kā tiek pētnieciski skatīti kino procesi. Pirmkārt, to veic, skatoties uz kino ražošanu un kopējo patēriņu, otrkārt, vērtējot kino kā sociālu institūciju ar savām noteiktām funkcijām un, treškārt, skatot filmu kā līdzekli, ar kuru tiek nodots vēstījums, nozīmes par indivīdu un sabiedrības iekšējo un sociālo, kultūras pasauli [Wejbert-Ūsiewicz 2020: 94]. Mākslas un vizuālās socioloģijas gadījumā tieši šis trešais punkts ir būtiskākais, proti, socioloģijas un filmu nozares mijiedarbībā tiek aplūkota sabiedrība, indivīds, sociālā pasaule, pasaulē aktuālās parādības un procesi. Kopumā tiek izvēlētas tēmas, kas nodod vēstījumu par mūsu sabiedrību, izmantojot filmu žanru daudzveidību un mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus [Wejbert-Ūsiewicz 2020: 98]. Ir skaidrs, ka no socioloģiskās perspektīvas mākslas produkti veidojas noteikta sociālā konteksta ietvaros. Tādējādi mākslas darbus var uztvert kā sociālu parādību, kas ļauj mums saprast mākslas darba sociālo realitāti caur normu, sistēmu, vērtību kopumu [Donascimento 2019: 20]. Turpinot par socioloģijas un filmu nozares pētniecības vienojošajiem elementiem, sociologs Nikolass Džejs Demerāts (*Nicholas Jay Demerath*) apgalvo, ka gan filmu nozari, gan socioloģijas disciplīnu vieno viena kopīga lieta – kultūra [Demerath 1981: 81]. Viņš skaidro, ka filmas un kultūras mijiedarbība kalpo kā alternatīva pastāvošajai realitātei, idealizēts, tajā brīdī nepieciešams stāstījums. Mūsdienu kontekstā interesanti ir tas, ka šīs sabiedrības, sociuma attiecības kļūst arvien sarežģītākas un komplicētākas, kas dod iespēju filmās atspoguļot šīs sarežģītās kultūras un sistēmas attiecības [Demerath 1981: 77].

Kā izrādās, atsevišķos pētījumos, domājot par jaunrades procesu, uzmanība tiek pievērsta ne tikai mākslas darba, radošuma konteksta izzināšanai, bet arī pašam mākslas darba tapšanas procesam. Skatot šos procesus, mēs varam izzināt mākslinieka radošo zināšanu bāzi par mākslas veidošanu, kas ietver skaidru un netiešu izpratni par paņēmieniem, prasmēm, mākslas žanru, mākslas teoriju, estētiku, emocijām, vērtībām, personīgajām teorijām, personīgajām interesēm un pieredzi. Pētnieki atzīst,

ka šī zināšanu bāze, protams, laika gaitā tiek pilnveidota, attīstīta, un izmantota katrā mākslas darba veidošanās posmā [Mace et al. 2002: 182]. Viens no svarīgākajiem posmiem ir tieši idejas veidošanās, idejas izvēles posms, kad tiek identificēta tēma, kas varētu būt potenciāls mākslas darba pamats. Praktiskajā mākslinieka darbībā šo ideju var ietekmēt trīs galvenie faktori – mākslinieka jau esošā mākslinieciskā darbība, dzīves pieredzes un ārējo ietekmju mijiedarbība [Mace et al. 2002: 182]. Tajā brīdī, kad mākslinieks ir izvirzījis dažādas idejas, koncepcijas, ir nepieciešams veikt konkrētu izvēli. Tā, savukārt, parasti ir ideja, kas māksliniekam ir personiski tuvāka un ar potenciālu veicināt un attīstīt mākslinieka pastāvošo darbību. Pētnieki akcentē, ka tikpat svarīgi ir arī tas, ka šī ideja var būt pietiekami dzīvotspējīga un interesanta arī nākotnes patērētājam, mākslas baudītājam [Mace et al. 2002: 184]. Socioloģe Roberta Šapiro (*Roberta Shapiro*) skaidro, ka mūsdienās mākslinieciskais process ir neatņemama sociālo un politisko pārmaiņu sastāvdaļa visā pasaulē. Tādējādi tradīciju pārvēršana mākslā var būt daļa no mākslinieciskā procesa veidošanas, nodrošinot iespēju noteiktām grupām apliecināt savu identitāti vietējā un valsts līmenī [Shapiro 2019: 267]. Līdz ar to turpinājumā varam apskatīt Latvijas simtgades gadījumu, kas, kā jau iepriekš minēts, tieši balstās šajā nacionālās, valsts identitātes stiprināšanā caur kultūras produktu radīšanu. Autoruprāt, filmu nozares kontekstā ir interesanti noskaidrot, kādi ir radošā procesa impulsi un svarīgas, neatņemamas šā procesa sastāvdaļas, kas veicinājušas mākslas darba, šajā gadījumā – filmas, tapšanu.

### Metodoloģija

Fundamentālo un lietišķo pētījumu projekta (FLPP) “Nacionālisma māksla: Sociālā solidaritāte un atstumtība mūsdienu Latvijā” laikā 2021. gada vasarā tika veiktas 15 padziļinātās, daļēji strukturētās intervijas ar režisoriem, kas piedalījās Latvijas simtgades filmu projektu konkursā. Daļēji strukturēto interviju laikā režisoriem tika vaicāts par viņu personīgo pieredzi, dalību simtgades projektu konkursā, filmām izvēlēto tēmu izvēli un turpmāko tēmas attīstību. 13 intervijas norisinājās attālināti, taču divas intervijas tika veiktas klātienē. Interviju ilgums variēja no 50 minūtēm līdz divām stundām. Visas intervijas tika ierakstītas un transkribētas. Analīzes procesā tika izmantota kodēšanas metode, ar kuras palīdzību tika grupētas svarīgākās tēmas un apakštēmas, kas atklājās intervijās. Attiecīgi šā darba ietvaros tiek skatīts, kā attīstījās simtgades filmu idejas un kādi svarīgi faktori atspoguļojas šajā radošajā procesā šādos tematu blokos: (1) filmas attīstība kolektīvajā un individuālajā kontekstā; (2) ideju iedvesmas avoti; (3) nacionālo iezīmju nozīmīgums tematikas izstrādē; (4) ideju akceptēšana simtgades konkursa ietvaros.

Anonimitātes garantijas nodrošināšanai, turpmāk empīriskās datu analīzes tematisko sadaļu ilustrējošos citātos, personu identificējošie personvārdi un/vai filmu nosaukumi aizstāti ar “X” zīmi.

### Filmas attīstība simtgades kontekstā (kolektīvajā) vai ne-simgades (individuālajā) kontekstā

Sarunas ar filmu režisoriem atklāj, ka filmu attīstīšanās procesā simtgades kontekstā ir vērojamas divas situācijas: pirmkārt, kad filmu idejas, ieceres attīstījās kolektīvi jeb simtgades projekta konkursa ietvarā, un, otrkārt, kad tās veidojās individuāli – idejai esot attīstītai jau iepriekš, neatkarīgi no pastāvošajām norisēm valstī un notiekošā konkursa. Piemēram, viena no informantēm skaidro, ka ideja par filmu radusies jau labu laiku pirms Latvijas simtgades filmu konkursa, un konkurss kalpojis kā iespēja ideju īstenot dzīvē.

*"Labi", mans kolēģis X teica: "nē, nu, vienreizēji – tu tur vazājies gadiem ar to savu dārgo kostīmdrāmu pa pasauli, gribot to taisīt, un tagad te uztaisa tādu konkursu, kuram tas ir tā kā kulaks uz aci."*

Tajā pašā laikā informante atzina, ka darbs simtgades zīmē ir devis papildu pievienoto vērtību un iespēju atspoguļot Latvijas talantu iemūžināšanu kino.

*Es, nokļuvusi šajā zīmē, jau strādājot, ražošanas posmā, izvēloties objektus un aktierus, jutu atbildību par to, kuriem aktieriem es dodu iespēju tikt liecinātiem, tikt saglabātiem kā hronikā. Ka tādi aktieri mums bija šajā valsts simtgades posmā, ka šādi talanti mums bija, apliecināt šo talantu esību, jo kino ir viena no retajām privilēģijām – iemūžināt personības un laikmeta liecības filmēšanas objektu, mūsu vides un cilvēku veidā.*

Kāds cits informants min, ka tēmas izvēle bija duāla – filmas iecere tika attīstīta jau iepriekš, interesējoties par vēsturisko tematu, taču reizē tēmas izvēle bija saistīta ar simtgades procesiem, kas ļāva tēmu paplašināt un attīstīt. Papildus tam, informants atzīst, ka simtgades konkurss deva izrāviena iespēju Latvijas kino, kas pirms tam var tikt skatīts kā margināla parādība, kā arī simtgades konkurss deva konkrētu ietvaru, kurā izpausties, fokusējoties uz valstisko identitāti.

*Es domāju, tas ir bijis ļoti svarīgs solis Latvijas kino attīstībā, jo, ja pirms simtgades konkursa mēs varējām runāt par to, ka Latvijas kino pastāv kā tāds atsevišķu, marginālu parādību, savstarpēji izkaisītu parādību kopums, turklāt, ar ļoti, ļoti nelielu kino izstrādi, tad simtgades konkurss iedeva ļoti konkrētu rāmi.*

Līdzīgi kā iepriekš minētajā, informante, arī vairāki citi režisori atklāj, ka simtgades konkursa ietvaros radītās filmas ideja bijusi nogulsņējusies iepriekš, taču pats simtgades konkurss ļāvis labāk izstrādāt un attīstīt ideju, tādējādi filma radās kolektīvā gaisotnē, domājot par idejas attīstību.

*Tā ideja bija kaut kur sen mums gaisā nogulsņējusies, un nebija īsti situācijas, kurā to aktualizēt. Mēs parasti izstrādājam vairākus gadus uz priekšu tādas kā idejas, tēzes, kurām mēs gribētu pieķerties, par kurām runāt un risināt.*

Kāds no informantiem, kura filmas idejas pamati veidojušies jau pirms konkursa izsludināšanas, atzīmē – būtiski ir tas, ka filmas ideja attīstījās vēsturiskā un sociālā nozīmē – meklējot vēsturisku informāciju, socializējoties ar citām iesaistītajām personām. Interesanti, ka tajā pašā laikā informants uzsvēra simtgades zīmes nozīmīgu filmu tapšanas procesā, apgalvojot, ka bez simtgades konkursa filma, visticamāk, nekad nebūtu realizēta.

Kāds cits informants savukārt atzīst, ka filmas ideja radās, tieši pateicoties simtgades konkursam un simtgades konkursa ietvaram. Šajā gadījumā konkurss tika uzskatīts kā iedvesmas avots filmas idejas tapināšanai un realizācijai.

*Es uzskatu, ka valstij ir ļoti svarīgi virzīt savu kultūru, ļoti svarīgi tieši ideoloģiski. un tieši vajadzētu viņiem šo iegalvot. Teiksim, tiem cilvēkiem, kas tur strādā, kas ir izvēlējušies tādu profesiju – tas ir ļoti svarīgi, jo valsts tādā veidā ierosina. Tur ir cilvēki, kas skatās augstāk, kas skatās kopumā.*

Kopumā var identificēt, ka lielākoties režisoriem idejas par filmu iecerēm attīstījās jau pirms simtgades konkursa, taču tajā pašā laikā ir jāakcentē, ka daudzas no idejām, neatkarīgi no tā, vai attīstījušās individuāli vai kolektīvi, simtgades projekta konkursa izsludināšanas dēļ, tika ietekmētas, raugoties no simtgades projekta prizmas. Simtgades konkurss filmu idejas attīstīja un ietekmēja pozitīvā gaisotnē, ļaujot padziļinātāk izprast filmu ieceres, attīstīt māksliniecisko vīziju, un tas deva ietvaru, kurā izpaust savas idejas. Lielākā daļa no māksliniekiem uzsvēra, ka simtgades konkursa ietvars tiem šķita nozīmīgs gan valstiski, gan sociāli.

### **Ideju iedvesmas avoti, sēklas starpgadījumi**

Kā jau iepriekš apskatīts, mākslinieciskā darba tematikas izvēli Latvijas simtgades filmu veidošanās procesā ietekmē dažādi konteksti, kā individuālā, tā kolektīvā motivācija. Taču interesanti, ka gadījumos, kad pamatā ir jau iepriekš individuāla vēlme veidot filmu, tās tematikas izvēles pirmais impulss tiek skaidrots kā nejaušu apstākļu sakritības, iedvesmas process. Šo fenomenu profesore, pētniece Šarlote Doila (*Charlotte L. Doyle*) ir definējusi kā *sēklas starpgadījuma* (angl. *seed incident*) stadiju, kas radošajā procesā tiek identificēti kā nejauši, neapzināti dzīves notikumi, kas aizsākuši mākslinieka radošo darbību, interesi par noteiktu tematiku, mākslas darba attīstību [Doyle 1998: 30]. Šī pētījuma ietvaros vienā no intervijām šo fenomenu nosauc par “klikšķi”, kas, mākslinieka ikdienas dzīvē sastopoties ar kādu konkrētu



dzīves notikumu, gadījumu vai literatūras materiālu, ir veicinājis idejas tālāko attīstību. Proti, šāds viens impulss ir mudinājis domāt par to, ka tas varētu kalpot par praktisku filmas sižeta pamatu.

*Tas ir tāds nenoformulējams klikšķis. Es lasīju X, un es pēkšņi viņu redzēju bildēs. Tad es runāju ar X. Viņš izlasīja, un viņš teica, ka viņš arī redz, ka tas ir ļoti grūti paceļams, bet tas ir paceļams kinodarbs.*

Skaidrojojt motivāciju šos *sēklas starpgadījumus* attīstīt tālāk, mākslinieki atsaukā uz vēlmi atrisināt kādu problēmu. Proti, procesa sākumu ir ietekmējis kāds problēmjaūtājums – tas māksliniekam ir kļuvis tik personīgs, ka ir devis šo pastiprināto vēlmi to atrisināt vai aktualizēt ar savas daiļrades palīdzību. Kā svarīgs impulss jeb tā pamata "sēkla", kas mudinājusi veidot filmu par konkrētu tēmu, ir kopumā iekšējās sajūtas un dzīves pieredze, kas režisoram šķitusi aizkustinoša, intriģējoša. Respektīvi, vērojams, ka ļoti svarīga ir šī personīgā saikne ar filmas veidošanās sākuma fāzē izvēlēto tematiku, pamatu, kurā balstīties.

*Tas ir vairāk, kas pašu dzīvē norezonē, un ceram, ka tas uzrunās skatītāju, par to sev nevajadzētu melot, jo nav nekāda jēga uzņemt kaut ko, kas pašam režisoram patīk, bet nav nozīmīgs.*

Vienā no gadījumiem par filmas pirmā impulsa pamatu tika minēts nejaušs izstādes, muzeja apmeklējums, kurā konkrēts izstādes priekšmets ir vēstījums par notikumu, kas režisorei veicinājis interesi tēmu izpētīt padziļināti. Režisore atzīmē, ka šis patiesi ir apstākļu sakritības notikums, kura laikā ir bijusi šī priekšrocība identificēt vēsturē nozīmīgu stāstu, par kuru, viņasprāt, liela daļa sabiedrības nemaz iepriekš nav bijusi informēta. Šajā gadījumā pārsteidzošs ir faktors, ka jau konkrēts, pastāvošs mākslas, kultūras objekts un tā vēstījums ir kalpojis par impulsu veidoties jaunam mākslinieciskam darbam.

*Piemēram, X gadījumā pirmais impulss bija tas, ka tas bija pārsteidzoši, neticams stāsts Latvijas vēsturē, ko, manuprāt, neviens nezināja. /../. Es uzziņāju izstādē. /../. Un tas arī ir no tiem gadījumiem, kad viens mākslas darbs vai kultūras objekts stimulē vai apaugļo nākamo. Es apjautājos vairākiem cilvēkiem, neviens neko nebija dzirdējis, arī no kultūras sfēras, un pats stāsts bija ļoti pārsteidzošs, bet tam, protams, arī bija nozīme, ka tas nebija "apmuļļāts", varbūt tā nicīgi skan, bet tas nebija izmantots, nolietots.*

Kopumā interviju laikā bija vērojams, ka, lai arī dažbrīd mākslinieki atsaukā uz motivācijām, kas balstās padziļinātā tēmu izpētē, ilgās pārdomās vai vēlmē, kas sen jau nogulsņējusies, par to, kas ir tā tēma, kas tiks apvīta filmas stāstā, ir vērojami šie *sēklu starpgadījumi*. Šo interviju gadījumos tādi brīži, kad ir nostrādājis šis "klikšķis",

galvenokārt veidojas, apmeklējot vai patērējot kādu citu kultūras produktu – vai tā būtu grāmata, izstāde vai kāds vēstures pētījums, kas atklāj jaunas šķautnes par konkrētu tematiku. Nereti svarīga loma ir arī paša režisora personīgā dzīves pieredzei, kā arī interesei izaicināt sevi kā mākslinieku, režisoru, pētot un vairāk atklājot informāciju par konkrēto problēmatematiku.

### Nacionālo iezīmju nozīmīgums tematikas izstrādē

Simtgades projektu konkurss savā ziņā paredzēja sava veida nacionālās identitātes vai pašapliecināšanās tematikas ievīšanu darbos, tāpēc interviju laikā filmu režisoriem tika vaicāts, vai, viņuprāt, konkrētajos filmu gadījumos šis nacionālisma faktors bija nozīmīgs. Domājot par nacionālisma faktora uzstādījumu simtgades filmu projekta veidošanās procesos, mākslinieku refleksijas atklāj divējādas attieksmes. Dažos gadījumos režisori atklāj, ka filmu tematikā ir bijis svarīgs un klātesošs nacionālisma, patriotisku noskaņu naratīvs. Māksliniekuprāt, tieši šis konkurss ir paredzējis konkrēti mākslinieciski tematisku filmu veidošanos, kurām ir bijusi nepieciešamība apliecināt šo nacionālo identitāti. Taču vienlaikus kāds no režisoriem piebilst, ka tad, ja šāda tematikas izvēle pastāvētu visu laiku, būtu konstanta un nemainītos ārpus šā lielā projekta, tas radītu bažas par Latvijas kino vienveidīgumu.

*Es domāju, ka bija ļoti labi, ka šīs filmas, kas ir ar tādu nacionālu, vēsturisku, nedaudz sentimentālu, patriotisku pieskaņu, ka tās tika finansētas simtgades projekta ietvaros, kur skaidrs ir uzdevums un skaidra misija, skaidrs koncepts un skaidra reklāmas kampaņa. Ja tādas filmas būtu, mēs skatītos uz Kino centra projektiem piecu gadu periodā, un būtu tieši tas pats, tad mēs varētu teikt, ka Kino centrs ir tāds vienveidīgs, tēmu dažādība neeksistē.*

Savukārt nereti intervijās atklājas, ka režisori, lai arī bija pieteikuši dalību simtgades projektā, tajā ir startējuši ar vēlmi pēc iespējas vairāk attālināties no nacionālās, patriotiskās auras. Līdz ar to šķiet, ka šis nacionālā mēroga projekts tiek uztverts nevis kā tematisks normatīvs, kas tieši būtu jāparāda, kādas tēmas noteikti jāizvēlas konkrētajam projektam, bet gan, kā, piemēram, minēts citātā – māksliniekam svarīgāk ir bijis, ka ar šo darbu var parādīt, reprezentēt, kāda ir Latvijas kinoindustrija kopumā.

*Es domāju, ka visi to uztvēra kā tādu iespēju. Tā bija iespēja, kas saistīta ar simtgadi. Varbūt tur ir kaut kāds aspekts, varbūt tu vēlies... Nu, ne jau tur izteikt ko nacionāli patriotisku, bet kaut kādā veidā varbūt iztēlojies, ka ar šo darbu tu reprezentē savu nāciju un valsti.*

Piemēram, vienā no intervijām režisors atzīmē, ka viņu realizētā filma ir guvusi starptautisku atzinību, kas, neraugoties uz filmas tematisko – Latvijas vēstures –

kontekstu, ir pierādījusi, ka šis nacionālisma faktors, ar valsti saistītā identitāte, tēmu izvēlē nav bijusi tik būtiska, kā konkrēti atveidotie notikumi, mākslinieciskie risinājumi u. tml.

### Ideju akceptēšana simtgades konkursa ietvaros

Kā tika minēts teorētiskajā darba sadaļā, radošuma lauku aktīvi ir pētījis un interpretējis psiholoģijas profesors Mihājs Čiksentmihāji. Balstoties uz viņa izstrādāto sociālpsiholoģisko teoriju, radošums nav tikai individuāla darbība, kas radusies vakuumā, tā ir atkarīga no sociālajām institūcijām, kultūras domēna un paša indivīda [Csikszentmihalyi 2014: 77]. Interviju laikā ar simtgades filmu režisoriem ir iespējams vērot šo sociālo institūciju lauku un kultūras domēna nozīmi Latvijas simtgades filmu konkursa kontekstā.

Interviju laikā vērojams, ka Latvijas simtgades projektu konkursa žūrija šā konkursa kontekstā var tikt skatīta kā kultūras lauka sargātāji – *gatekeepers*, kuri kaut kādā veidā ietekmēja vai centās ietekmēt filmu attīstības procesu un radošo ieceri [Csikszentmihalyi 2014: 31]. Kā min viena no informantēm, kāds žūrijas loceklis esot atzīmējis, ka filmu var glābt atsevišķs mākslinieciskais paņēmieni, tādējādi paužot savu nostāju par filmas izveidi, taču autore šo paņēmieni neizmantoja savā darbā un palika pie savas sākotnējās ieceres.

*Katrā ziņā X sacīja, ka, noskatoties pirmo montāžu, viņš teica tā: "Šo filmu var glābt tikai mazas meitenītes monologs." Tad es teicu, ka nekāda monologa te noteikti nebūs, un principā ar to arī beidzās mūsu saruna.*

Papildus tam, informante norāda, ka tāda prakse, kad finansējuma devējs novērtē vai komentē darbu tapšanas procesā, ir lieka.

*Es uzskatu, ka šādai praksei nav jābūt, jo zinot tiešām, cik mēs, režisori, esam ļoti kritiski pret sevi, mēs vienmēr atrodam cilvēkus, kuriem mēs paši gribam parādīt filmu, pirms viņa vēl ir gatava, uzzināt viedokli, ieteikumus. Mēs vienmēr to darām.*

Kāds cits informants atminas, ka filmas mākslinieciskā ideja un iecere nemainījās laika gaitā, neatkarīgi no žūrijas locekļu komentāriem un ieteikumiem. Vienlaikus informants min, ka saskārās ar žūrijas pretreakciju, taču, par spīti tam, nemainīja savu māksliniecisko vīziju.

*Mēs stāvējām stingri kā priedes, jo īstenībā tas, ko konkurss no mums gaidīja, bija vēsturisks darbs, kur tiešām jautāja, kāpēc nav tā, kāpēc tur nav uzrakstīts? Un kā mēs visi to zināsim, utt.? Mēs aizgājām pa to poētisko ceļu, bija daudz dažādu peripetiju, kā mēs pie tā nonācām.*

Viens no informantiem ieminas, ka žūrijas locekļu komentārus drīzāk uzskatīja par konsultāciju un sarunu, nevis par kritiskām piezīmēm. Respektīvi, žūrijas locekļi sniedza savu pienesumu filmas attīstībā pozitīvā gaisotnē, sniedzot rekomendācijas un ieteikumus.

*Mēs vairāk runājām par vizuālo, par scenāriju mazāk, mēs prezentējām, viņi teica, jā, šis patīk. Tā bija tāda draudzīga konsultācija, nevis, ka scenāriju bīdītu kādā virzienā.*

Kāds cits informants min, ka līdzīgi kā citiem, viņa pieredzē visa darba ideja un iznākums ir pašizveidots, neatkarīgi no ekspertu komisijas. Reizē informants atzīst, ka procesa laikā bija jūtams spiediens, ko stimulējis fakts, ka darbs top simtgades zīmē, un ka tas ir jāatrāda ekspertu komisijai.

*Radošā ziņā es varu teikt, ka tas ir mans. Tas ir tiešām mans, un nekas nav pievilks vai kaut kā konjunktūriski domāts. /../ Tas drīzāk bija psiholoģiski grūti, un bija arī tā, ka šie materiāli bija jāatrāda šiem ekspertiem.*

Kāds cits informants domā, ka ekspertu loks filmas ideju neietekmēja, un ieteikumus, ko eksperti sniedza, varēja brīvi izmantot vai neizmantojot savā tālākajā mākslinieciskajā daiļradē.

*Un varbūt tādēļ, varbūt citu iemeslu dēļ, bet, nē, es neizjutu nekādu ietekmi no žūrijas attiecībā uz sociālpolitiskiem jautājumiem.*

Kopumā var secināt, ka simtgades konkursa žūrija neietekmēja filmu procesu attīstību vai māksliniecisko ieceri, taču tas, kā radošā komanda uztvēra žūrijas ieteikumus, ir atkarīga no indivīda personīgā redzējuma – lielākoties ieteikumus konkuranti uztvēra kā padomus, nevis kā kritiku.

### **Secinājumi**

Kā tika akcentēts iepriekš, radošums rodas nolūka procesā, taču vienlaikus ir iespējams novērot šķietamas nejaušības izpausmes, kas ietekmē radošo procesu. Aplūkojot režisoru filmu ieceres attīstības procesu simtgades konkursa ietvaros, var secināt, ka lielākā daļa no idejām bija radusies jau pirms simtgades konkursa, tās attīstījās vai nu individuālas ieceres rezultātā, režisoram pašam esot ieinteresētam attiecīgajā tematikā, vai iespaidojoties no kāda cita kultūras produkta. Ideju sākuma izstrādes gaitā ļoti būtiska nozīme ir tieši personīgajai pieredzei, iespaidiem. Interviju rezultātā atklājas fenomens – jau pastāvošs kultūras produkts (grāmata, izstāde, mākslas darbs) iedvesmo veidot jaunu kultūras produktu – filmu. Apkopojot filmu režisoru atbildes teorētiskā vēstījumā, var identificēt, ka lielākoties filmu režijas ieceres attīstījās jau pirms Latvijas simtgades pasākumu un simtgades konkursa kopuma. Tajā pašā laikā

simtgades konkursa pievienotā vērtība ietekmēja filmu attīstību un kopējo ieceri, kā arī atsevišķas filmas attīstījās kolektīvajā ietvarā, domājot par simtgades konkursa nolikumu un kopējo simtgades atmosfēru valstī. Refleksijas par nacionālisma noskaņas veidošanu mākslinieciskā procesa tematikas, scenārija izstrādes laikā nav viennozīmīgas. Galvenokārt režisori nevēlas atzīt, ka tas ir būtisks filmas izstrādes faktors, taču vienlaikus daži viedokļi atklāj, ka ir svarīga šī latviskā identitāte, pašapziņa, esot latviešu režisoriem. Domājot par kultūras lauka sargātājiem jeb *gatekeepers*, kas šajā rakstā ir simtgades konkursa žūrija, var secināt, ka žūrija no informantu jeb režisoru viedokļa vairāk tika uztverta kā padomdevēja, nevis kritiķi vai filmu procesu virzītājs.

### ***Izmantotie avoti***

- Csikszentmihalyi, M. (2014). *The systems model of creativity: The collected works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Claremont: Springer.
- Demerath, N. J. (1981). Through a Double-Crossed Eye: Sociology and the Movies. *Teaching Sociology*, No. 1 (9), pp. 69–82.
- Donascimento, J. (2019). Art, cinema and society: sociological perspectives. *Global Journal of Human Social Science: C Sociology & Culture*, No 5 (19), pp. 19–28.
- Doyle, C. L. (1998). The Writer Tells: The Creative Process in the Writing of Literary Fiction. *Creativity Research Journal*, No. 1 (11), pp. 2–37.
- Godart, F., Seong, S., Phillips, D. (2020). The Sociology of Creativity: Elements, Structures, and Audiences. *Annual review of Sociology*, No. 1 (46), pp. 14.1–14.22.
- Mace, M. A., Ward, T. (2002). Modeling the Creative Process: A Grounded Theory Analysis of Creativity in the Domain of Art Making. *Creativity Research Journal*, No 2 (14), pp. 179–192.
- Nacionālais kino centrs (2015). *Latvijas filmas Latvijas simtgadei 2015. gada filmu projektu ražošanas uzsākšanas konkurss*. Pieejams: <https://www.nkc.gov.lv/lv/jaunums/latvijas-filmas-latvijas-simtgadei-2015-gada-filmu-projektu-razosanas-uzsaksanas-konkurss> (skatīts 27.12.2021.)
- Shapiro, Roberta (2019). Artification as process. *Cultural Sociology*, No. 13 (3), pp. 265–275.
- Sztompka, P. (2015). Visual sociology. In: J. D. Wright (ed.). *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. New York: Elsevier, pp. 191–196.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. (2020). Film and cinema as a subject of sociological study. Between tradition and the present. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, Vol. 73, pp. 89–110.

Ivars Bērziņš

## MŪZIKAS UN TĀS MENEDŽMENTA (NE)PIETIEKAMA PĒTNIECĪBA (IN)SUFFICIENT RESEARCH ON MUSIC AND ITS MANAGEMENT

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.61>

### Abstract

Guy de Maupassant has said: *A strange art – music – the most poetic and the precise of all forms of arts, vague as a dream and precise as algebra.* An attempt to describe and carry out research in the field of music often seems like a description of a scent – music simply exists, it exists on its own – seems that it evades the rational thinking processes. Still music and its consumption is affected by the possibility of its technical reproduction, visualisation, virtuality, differentiated lifestyles, economisation of spheres of life and commercialization.

Music research opens possibilities in terms of attention and experience. The same applies to the use of music in advertising, sponsoring, audio brand management. Shifts in the domain of music management in terms of space, format and environment is a challenge. The research methods applicable in management are many-sided: model of conductor and orchestra creating a management model, role of *jazz mindset* or jazz thinking of a nowadays manager. Music offers a wide range of possibilities in terms of its value research. Especially in economic, symbolic, and social viewpoint. The currently popular trend of city planning is working with the sound of the city in forming a creative environment. Comparing music to literature, painting and cinema has several advantages. Especially unifying is the musical experience obtained in a publicly performed concert, where many people are fully engaged in the same participation. This subject deserves deeper research.

**Keywords:** *Music research, use of music in marketing and management, the economic, symbolic and social value.*

Franču 19. gadsimta rakstnieks Gijs de Mopasāns (*Guy de Maupassant*) ir teicis: *Savādā māksla – mūzika – poētiskākā un precīzākā no visām mākslām, neskaidra kā sapnis un precīza kā algebra* [Goodreads]. Mēģinājums aprakstīt un pētīt mūziku bieži vien liekas kā mēģinājums aprakstīt smaržu – mūzika vienkārši ir, tā ir pati par sevi – šķiet, ka tā apiet racionālus domu procesus. Arī pārskatot konferences un rakstu krājumu “**Kultūras krustpunkti**” tematiskos sadalījumus redzams, ka suverēni pārstāvētas skatuves mākslas, kino, vizuālā māksla un literatūra, bet mūzika?

Viens no svarīgiem Latvijas Kultūras akadēmijas dažādo menedžmenta programmu uzdevumiem ir sagatavot plaša spektra kultūras dzīves vadītājus, tajā skaitā arī mūzikas nozarē. Protams, mēs varam lepoties, ka mūsu menedžmenta programmas absolventi vada Liepājas, Cēsu, Rēzeknes reģionālās koncertzāles, Liepājas mūzikas, mākslas un dizaina vidusskolu, Bolderājas mūzikas un mākslas skolu, ir izveidojuši džeza izglītības sistēmu Latvijā, sākot no Rīgas Doma skolas līdz JVLMA. Arī starptautiskās mediju un kultūras menedžmenta maģistrantūras absolventu vidū ir gan operas intendants, gan baleta trupu, gan orķestru menedžmenta vadītāji Eiropā. Tomēr ir jāveido ievērojami plašāka mūzikas un tās menedžmenta pētniecības bāze. Vēlos iezīmēt vairākus mūsdienu pētniecības virzienus šajā jomā.

Mūziku un tās patēriņu ietekmē ļoti dažādi faktori, tādi kā tehniskās reproducēšanas iespējas un to attīstība, vizualizācija, virtualitāte, diferencēti dzīves stili, visu dzīves nozaru ekonomizācija un komercializācija. Mūzikas pētniecība paver ļoti plašas iespējas uzmanības un tās ekonomikas kontekstā. Pilsētplānotājs Georgs Franks (*Georg Franck*), aprakstot uzmanības ekonomikas konceptu, secina, ka pat izcilākais un dižākais, ko cilvēks sasniedz klusībā, ir un paliek mazs, ja negūst citu cilvēku ievērību [Franck 1998], un, rakstot par jauno “mentālo kapitālismu”, brīdina, ka cilvēku uzmanība ir nepietiekošs resurss, par kura ieguvu ir jācīnās. It īpaši mūsdienu digitālajā laikmetā un sociālo mediju izplatībā vairs nav ierobežota piekļuve mūzikas vērtībām, bet gan to raisītai uzmanībai. Arī viens no ievērojamākajiem mūsdienu mārketinga domātājiem Sets Godins (*Seth Godin*) atzīmē pieaugošo uzmanības deficītu, ar kuru sastopas mārketinga speciālisti, kamdēļ pārsātinātie patērētāji atsakās dalīties uzmanībā [Godins 2002]. Uzmanības izpratne un spēja to veicināt mūsdienās ir noteicošais faktors tam, lai jebkura publiska darbība būtu veiksmīga. Lai patērētu informāciju, publika ir jānudina investēt tajā savu uzmanību. Radīt publisku interesi šodien nozīmē pielietot gudru un mērķtiecīgu mārketingu.

Izcilais Vācijas kultūras menedžmenta un ekonomikas teorētiķis, arī bijušais LKA viesprofesors Dr. Pēters Bendiksens (*Peter Bendixen*) definē mārketingu kā *institūcijas, akcijas vai produkta pozicionēšanu sabiedrības apziņā piedāvātāja statusā* [Bendiksens 2008: 173]. Tātad ļoti nopietns darbs ar ārējo vidi. Reklāma šeit ir ļoti būtisks instruments, tā ir arī viena no sabiedrības attīstības rādītājiem. Jautājums par reklāmas nākotni ir vienlaicīgi arī jautājums par sabiedrības attīstības nākotni

[Bērziņš, Nēbels 2006: 74]. Reklāma un mūzika – un līdz ar to reklāmas un mūzikas industrijas – ir nedalāmas. Mūzika un reklāma var parādīties kopā dažādās formās un attiecību veidos. Viens no iemesliem, kāpēc uzņēmējdarbība reklāmās izmanto mūziku, ir tās spēja izraisīt spēcīgas emocijas. Reklāma ar mūzikas izmantošanu, reklāma mūzikas popularizēšanai, sastopama arī mūziķu iesaiste reklāmās un pat tiešs reklāmas vēstījums pašā mūzikā (vārdos). Mūzika tiek izmantota arī sociālu kampaņu vēstījumu veidošanā, kā, piemēram, Latvijas valsts darba inspekcijas informatīvās kampaņas “ESI DROŠS, ka darbs ir drošs” ietvaros izdotā dziesma par darba drošību [LV portāls 2022]. Dziesmas vēstījums ir vienkāršā veidā skaidrot galvenos darba drošības riskus un to novēršanas mehānismus. Šajā 2022. gada janvāra beigās publiskotajā video iespējams analizēt daudzus izveides un ietekmes parametrus, kā populāras profesionālas mūziķu grupas izmantošana, oriģināldziesma, kas rakstīta tieši kampaņai, koprade (*co-creation*) tās izpildošajā sastāvā, kur mūziķiem pievienojas biznesa vides pārstāvji, sabiedrībā populāras personības. Izcilais vācu filozofs, arī mūzikas kritiķis Teodors Adorno (*Theodor Adorno*) jau 20. gs. vidū bija viens no pirmajiem, kas analizēja populārās mūzikas un atpazīstamības saistību, arī populārās mūzikas lomu attiecībā uz svarīgākajiem reklāmas uzdevumiem un panākamajiem efektiem: uzmanību un atmiņu [Adorno 1976].

Tāpat mūzika un tās izmantošana ir svarīga arī citos mārketinga instrumentos, kā piemēram, sponsorēšanā. Ja sākotnēji sponsorēšanu izmantoja kā komunikācijas instrumentu, pateicoties tā kreatīvajai pielietojamībai, tad pēdējo gadu tendences liecina, ka aizvien svarīgāks ir jautājums par abu pušu kopdarbību un tas, kādu vērtību uzņēmumam sniedz sponsorēšana. Būtiski it palielinājusies mūzikas izmantošana pārdošanas veicināšanā (*merchandising*), produktu izvietojumā (*product placement*). Īpaši jauns virziens ir audio zīmolvedība (*audio branding*), kur arī Latvijā ir sperti pirmie soļi, 2019. gadā nodibinot Latvijas Skaņu Dizaineru asociāciju. Informācijas laikmetā, kad vizuālais troksnis arvien pieaug, patērētāji tiecas novērtēt tos uzņēmumu zīmolus, kuru vēstījums ir daudzveidīgs un ar pievienoto vērtību. Vizuālais piesārņojums ir milzīgs, reklāmas un mārketinga konkurence ir liela, tāpēc jāsāk izmantot jaunas maņas.

Izaicinošs pētniecības virziens mūzikas menedžmentā ir telpas, formāta un pasākuma apkārtējās vides attīstība un pārmaiņas. Svarīga joma mūzikas menedžmenta kontekstā ir koncertdarbība un tās organizēšana. Analizējot akadēmiskās koncertdzīves attīstību, vērojams, ka apmeklētāju samazināšanās un novecošanas jutamai tendencei iespējams pretoties ar pārmaiņām priekšnesuma formā. Citiem vārdiem: koncerta forma būtu jāmaina, lai saglabātu pašu koncerta ideju. Šeit jāveic pētījumi un jāveido praksē orientētas zināšanas par nākotnes koncertu iespējamajiem modeļiem. Pastāv pieņēmums, ka *klasiskās un, it īpaši, laikmetīgās akadēmiskās mūzikas krīze mūsdienās bieži vien nav mūzikas, bet gan uzvedumu kultūras krīze* [Bērziņš



2014: 117]. Tāpēc, darbojoties šajā jomā, vienmēr jāpatur prātā ģeniālā provokatora un vizionāra, Žerāra Mortjē (*Gerard Mortier*), savulaik, atvadoties no Zalcburgas festivāla mākslinieciskā vadītāja posteņa teiktais, *ka mums nākotnē būs pilnīgi no jauna jādefinē, kas ir koncerts* [Tröndle 2011: 38]. Godins ir teicis, *ka sastopoties ar tirgu, kur neviens neklausās, parasti visprātīgākais būtu iet projām. Taču ir iespējams plāns B – meklēt īpašo precē, pakalpojumā, reklāmas materiālā – kas nodrošinātu, lai vismaz pareizie cilvēki klausītos* [Godin 2004]. Kā atceras *Grammy* balvas īpašnieks, producents un bijušais LKA viesprofesors Dr. Stīvens Pols (*Steven Paul*) viņa ilgajā darba dzīvē, vēl līdz pat 20. gs. beigām, nepārtraukti bijis jāpmeklē koncerti, jāatklāj jauni talanti, jāpiesaista tie studijām un ierakstu industrijai [Bērziņš, Nēbels 2006: 139]. Mūsdienās koncertu vietā, kas palīdzēja popularizēt ierakstus, kā tas tika darīts kopš 20. gs. 60. gadu beigām, pārdošanas veicināšanas preces un straumēšanas platformas strādā, lai pārveidotu klausītājus arī par koncertu apmeklētājiem. Tieši tāpēc bieži vien mūsdienu mūzikā būtiskākais ir prezentācija, nevis producēšana. Mūziķiem jau ilgāku laiku ir bijis nepieciešams dažādot prasmju kopumu, reaģējot uz arvien demokrātiskāku industrijas attīstību, ko veicina digitālā revolūcija. Šīs aktivitātes pieprasa attīstīt praktisko zināšanu klāstu, kā arī veikt izzinošus pētījumus intelektuālā īpašuma un autoratlīdzību jomā, auditorijās attīstīšanā un datu pārraidīšanā, radošas pieejas meklēšanā lietotāju forumos, nozares tīklošanā un pat tūrisma izmantošanā. *Covid*–19 pandēmija ir izvirzījusi priekšplānā arī video uzņemšanu un straumēšanu, šajā arvien pieaugošajā “būtisko” izdzīvošanas prasmju portfeli [Medboe, Raine 2021]. *Covid*–19 pandēmija, protams, katastrofāli ietekmējusi arī dzīvo muzicēšanu un, jo īpaši, festivālu ekonomiku.

Arī paša menedžmenta un tajā pielietojamo tehniku izpētē mūzikai ir ļoti plašas iespējas: diriģenta un orķestra paraugs vadības modeļa izveidē, arī pavisam jaunajā *jazz mindset* jeb džeza domāšanas veida lomā mūsdienu menedžera darbā. Mūzika piedāvā plašas iespējas arī tās vērtības pētniecībā. Ne tikai mākslinieciskā, bet it īpaši ekonomiskā, simboliskā un sociālā skatījumā. Pasaulē pašlaik aktuālais pilsētplānošanas virziens strādā arī ar pilsētas skaņas plānošanu radošas vides izveidē. Tiek uzskatīts, ka skaņas ainavas informācija un tās izveidošana ir daudzsološs instruments pilsētplānotājiem. Kāda ir pilsētas skaņas plānošanas vieta radošas vides veidošanas pieejā? Vai ģentrifikācija apklusina tagadnes balsis un ievieš nākotnes balsis? Vācijā 2020. gadā notikušī starptautiskā konference – *Groove<sup>1</sup> the City. Constructing and Deconstructing Urban Spaces Thought Music* iniciējusi plašu aktivitāti dažādos pētījumos. Pilsētas ritmu sacerēšana – no teorijas līdz praksei. Muzikālais mantojums un

<sup>1</sup> *Groove* – džeza termins skaņdarbu caurvijošam ritma pulsējumam, kā, piem., bolero, ča-ča-ča. Arī publikas iesaiste interaktīvā līdzdarbībā (knipju sišana ritmā, ar kājas piesitieniem imitēts ritms, utt.). Faktiski pasākumi kopējas eiforijas panākšanai.

pilsētas skaņu ainavu maiņa. Arī Rīgai ar savu pilsētas vides pārmaiņu uzstādījumu šāda pētniecība būtu nepieciešama.

Noslēgumā vēl gribu pieminēt pieredzes ekonomikas konceptu (*experience economy*) – kas realizējas jau kā 21. gs. fenomens. Pieredzes pārdzīvojumi rodas tad, kad uzņēmums apzināti izmanto pakalpojumus kā skatuvi un preces kā butaforiju, lai iesaistītu patērētāju. Bieži uzņēmumi novērtē pārdzīvojuma būtību pārāk zemu un domā, ka, pievienojot savai precei vai pakalpojumam izklaidi, tas automātiski kļūs par pārdzīvojumu. Tomēr lielākoties šie uzņēmumi viļas – pārdzīvojums nav tikai patērētāja izklaidēšana, bet gan drīzāk iesaistīšana [Pine, Gilmore 1999]. Maņu, emociju izmantošana, to pārvēršana no pārdzīvojuma līdz jēgpilnai pieredzei (*meaningful experience*) – tas ir milzīgs pētniecības lauks, kur arī mūzikai ir liela nozīme.

Salīdzinot mūziku ar literatūru, glezniecību un filmu, tai ir vairākas priekšrocības. Īpaši kopīga ir koncertā publiski izpildītas mūzikas pieredze, kurā daudzi cilvēki pilnībā izbauda vienu un to pašu līdzdalību. Koncertu apmeklēšana atšķiras no filmu skatīšanās, kas ir kopīgs, bet tomēr zināmā mērā vientuļš un izolējošs notikums; literatūras patēriņš, kas parasti ir pilnīgi privāta darbība. Manuprāt, pat teātra izrāde, kaut arī kopīgs notikums kā koncerts, nav tik efektīva personu saistviela, kā muzikāls priekšnesums. Amerikāņu komponiste un dziedātāja Kristīne Lems (*Kristin Lems*) 2021. gadā publicējusi rakstu ar nosaukumu “Mūzika kā pasaules lielvara”, kurā teic, ka *lai kādu lomu Jūsu dzīvē spēlētu mūzikas burvju eliksīrs, jūs varat to brīvi baudīt un radīt, dalīties melodijās, ritmos un harmonijās, šajā senākajā, bagātīgākajā un bezgalīgi atjaunojamajā pasaulē* [Lems 2021: 4]. Pievienojoties teiktajam vēlos rosināt un uzmundrināt aizvien plašākai mūzikas menedžmenta pētniecībai.

### ***Izmantotie avoti:***

- Adorno, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press.
- Bendiksens, P. (2008). *Ievads kultūras un mākslas menedžmentā*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
- Bērziņš, I., Nēbels, P. (2006). *Cilvēku, zīmolu, mediju un kultūras menedžments*. Rakstu krājums. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
- Bērziņš, I. (2014). Koncerts: rituāls, forma un ekonomika. Sast. Jaunslaviete, B. *Mūzikas akadēmijas raksti XI*. Musica Baltica.
- Godins, S. (2002). *Atļaujas mārketing*s. SIA Baltijas vadības konferences.
- Godin, S. (2004). *Transform Your Business by Being Remarkable*. Penguin Electronic Edition, New York.
- Goodreads. Available: <https://www.goodreads.com/quotes/210506-a-strange-art-music-the-most-poetic-and> (viewed 05.02.2022.)

- Franck, G. (1998). *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München, Wien.
- Franck, G. (2002). *The scientific economy of attention: A novel approach to the collective rationality of science* *Journal Scientometrics* 55(1), pp. 3–26.
- Lems K. (2021). *Music, Our Human Superpower*. Academia Letters, Article 304. Available: [https://digitalcommons.nl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1096&context=faculty\\_publications](https://digitalcommons.nl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1096&context=faculty_publications) (viewed 08.02.2022.)
- LV Portāls (2022.) *Valsts darba inspekcija izdod dziesmu “ESI DROŠS, ka darbs ir drošs”*. Pieejams: <https://lvportals.lv/dienaskartiba/337082-valsts-darba-inspekcija-izdod-dziesmu-esi-dross-ka-darbs-ir-dross-2022> (skatīts 12.02.2022.)
- Medboe, H., Raine, S. (2021). *Reflections on an imperfect normal: A letter to the future music industries*. Academia Letters. Available: [https://www.academia.edu/44981302/Reflections\\_on\\_an\\_imperfect\\_normal\\_A\\_letter\\_to\\_the\\_future\\_music\\_industries](https://www.academia.edu/44981302/Reflections_on_an_imperfect_normal_A_letter_to_the_future_music_industries) (viewed 24.01.2022.)
- Pine II, B. J., Gilmore, J. H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- Tröndle, M. (2011). *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: Transcript Verlag.



# KULTŪRAS VĒSTURE UN MANTOJUMS



**Juris Urtāns**

**LIELIE AKMEŅI LATVIJAS MUIŽU PARKOS**  
**LARGE STONES IN THE MANOR PARKS OF LATVIA**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.60>

**Abstract**

Starting from the 18<sup>th</sup> cent., construction of manor castles and laying out of landscape parks developed in Latvia. The parks contained different structures; mostly transformations of terrain associated with parks and the large stones have survived till nowadays. These stones have not been previously dealt with in uniform research. Several park stones have been mentioned in different connections in a series of publications. Connection of manors with the large stones appears at least since the 15<sup>th</sup> cent. The article provides information concerning eight large stones of manor parks, with average dimension in one direction no less than 2 m. It must be assumed that a large stone, entwined by legends, might have been inspiring to lay out a manor park in its close proximity. Sometimes dated texts have been carved in the large stones (1768; 1798; 1845–1855). Two large stones are crudely shaped stone benches. Several of the large stones, as testified by folklore and hollows in stones, might be connected with sacrality. Part of park stones fall within the circle of Devil's legends. There are also folklore subjects on buried treasure, tragic lovers, etc. Nowadays the large stones of manor parks are included in cultural movement again, this time more focusing on tourists and other visitors. Long ago recorded narratives are used, and new folklore is developed. Today, the large stones of manor parks and the crown of folklore around them, become part of the park landscape and keep up peculiar park atmosphere, retaining the presence of legendary ancient times.

**Keywords:** *stones, manor parks, folklore, tradition.*

Latvijā laika gaitā ir pastāvējušas ap 2000 muižas. 1920. gadā Latvijā bija vairāk nekā 1650 muižu un ap 200 pusmuižu [Muiža 2007: 483]. Livonijas laikā tika veidotas nocietinātas muižas, it sevišķi Livonijas pierobežā, kas bija kaut kas vidējs

starp mūra pili un vēlāko laiku atklāto muižu. Primārais nocietināto muižu pastāvēšanā bija aizsardzības un saimnieciskais aspekts, tāpēc kādam parkam pie muižas nebija vietas. Vēlāk nocietinātās muižas savu aizsardzības funkciju zaudēja un vērtās par saimnieciskiem organismiem, kuru virsuzdevums bija nodrošināt to īpašniekiem saimniecisku labumu. Muižām kļūstot par to īpašnieku pastāvīgām dzīves vietām, radās vajadzība organizēt ne tikai saimniecisko funkciju, bet arī radīt un izveidot dzīves vietas ērtības.

18. gs. Latvijas teritorijā iezīmējas ne tikai ar greznu muižas dzīvojamo ēku jeb piļu būvi, bet arī ar parku veidošanu, lai gan dažas iezīmes parku veidošanā bija bijušas jau agrākos laikos. 18. gadsimts radīja un attīstīja muižu un piļu parku kultūru, kur īpaša nozīme bija ainavu parkiem. Šie parki bija ļoti daudzveidīgi, atkarīgi no sava laika modes tendencēm, muižas īpašnieka redzējuma un uzskatiem, arī no rocības. Šā laika un arī 19. gs. sākuma un pirmās puses muižu parku veidojumā ietilpa arī dažādas būves, paviljoni, pieminekļi, tiltiņi, dīķi, salas, apceres vietas u. c. (Pēc – [Janelis 1981; Janelis 2010]. Sal. M. J. Borh “*Jardin sentimental du chateau de Warkland*”, 1795. Publicēts [Spārītis 2020: 12–36]). Lielākā daļa no šīm būvēm ir zudušas (sk., piemēram, [Zilgalvis 2022]), bet reljefa pārveidojumi un īpaši jau lieli akmeņi ir tie, kas saglabājušies muižu parkos. Starp šīm būvēm ir arī no mūsdienu viedokļa ekstravaganti veidojumi, tādi kā, piemēram, akmeņu piramīdveida krāvums Nogalē [Rusmanis, Vīks 1993: 136–137; Janelis 2010: 230], mākslīgās pilsdrupas Plāteres pilskalnā [Urtāns 2012] un Krāslavā [Krāslavas pils 2011], pazemes grotā Skrīveru parkā [Meikališa 2014: 17], īpašas eremītu būves, piemēram, Jaunpils Elles pagrabs [Urtāns 1989; Rusmanis, Vīks 1993: 202; Ziedonis, Ziedonis 2006: 87–88], viduslaiku kapšētas kapakmeņu iekļāvums Kokneses parkā [Blese 1998: 70–71], pie Knipja muižas 19. gs. vidū Āsteres ezera malā uzstādītais obelisks ar ēģiptiešu hieroglifiem (1. att.) [Hammers 2013], rūnakmens atdarinājums pie Liezēres muižas [Urtāns 2015] u. c.

Akmeņi vai no akmeņiem veidotās būves ļoti bieži ir bijušas parku sastāvdaļa, piemēram, Bīriņu parks ar daudziem krustakmeņiem [Janelis 2010: 107]. Nav skaidrs, vai akmeņu tiešām ir bijis tik daudz, kā to rāda Johanna Vilhelma Krauzes zīmējums [Janelis 2010: 104], vai arī tā ir tikai iecere. Šobrīd Bīriņos zināms tikai viens krustakmens, kas ticis pārvietots, un nav skaidrs, vai tas ir bijis saistīts ar parku. Arī citos muižu parkos akmeņu kā savdabīgu dekorāciju ir bijis daudz, piemēram, dzīvnieku – suņu, zirgu – pieminekļi vai īpaši veidoti piemiņas akmeņi kādam notikumam (Elejas [Rusmanis 2006a: 77], Remtes [Rusmanis, Vīks 1993: 165], Varakļānu [Ekskursija uz ezeru zemi 1939]<sup>1</sup>, Rūjienas mācītājmuižas [Vīksna 2012: 42–43] parki) vai akmeņi ar uzrakstiem, kas pauž simpātijas kādām personām, arī notikumiem, piemēram, Remtes parka nomalē akmeņi ar uzrakstiem Vašingtons, Franklins, *Die Stimme*

<sup>1</sup> M. Vilkaušas 1961. g. ziņojums, glabājas Nacionālās kultūras mantojuma pārvaldes Pieminekļu dokumentācijas centrā (turpmāk NKMP PDC).





1. attēls. Āsteres obelisks. J. Urtāna foto.

*von Rona* un gadskaitļiem 1201 un 1237 [Lidumniēks 1924; Eniņš 2017: 28–29; Zudusī Latvija 1922]. Nomācoši lielākā daļa muižu parku akmeņu ir gājusi zudumā; palikuši tikai lielie akmeņi, kurus nav varēts tik vienkārši pārvietot vai saplēst.

Lieli muižu parku laukakmeņi iepriekš nav apskatīti kādā vienotā pētījumā, lai gan atsevišķi šādi akmeņi dažādās kopsakarībās ir pieminēti vai aprakstīti veselā virknē dažādu publikāciju.

Muižu un muižu parku saistība ar lielajiem akmeņiem parādās jau no ļoti seniem laikiem. Tā Kokneses Pastamuižas agrākais nosaukums bija *Klauenstein* (tulkojot latviski – Nagakmens jeb Ķetnakmens), kas noteikti saistīts ar muižas tiešā tuvumā esošo Velnakmeni un teikām, ka akmeni nesīs Velns un atstājis tajā savu ķetnu vai nagu nospiedumus. Nosaukums *Klauenstein* pirmo reizi rakstītajos vēstures avotos parādās 1451. gadā, kas ļauj secināt, ka arī raksturīgās teikas par šo akmeni bijušas aktuālas vismaz 15. gs. vidū [Urtāns 2005]. Arī Jaunaglonas agrākais poliskais nosaukums *Kamieniec* ir saistīts ar lielo akmeni muižas parkā (2. att.). Ir ziņas par daudziem lieliem, ar folkloru saistītiem akmeņiem, kas atrodas netālu no kādreizējām muižām, piemēram, Lielvārdes Lāčplēša akmens Daugavā, iepretim Lielvārdes muižai [A. V. 1938], Saldus Rozentāla akmens pie Kalnamuižas [Jordāns 1976] u. c.



2. attēls. Kameņecas Lielais akmens. J. Urtāna foto.

18.–19. gs. dabas jeb ainavu parkā liels laukakmens kā kaut kas dabisks, kā organiska parka sastāvdaļa varēja būt ļoti vēlams. Patlaban autora rīcībā ir ziņas par astoņiem šādiem lieliem muižu parku akmeņiem (tabula), kas ir sastopami visos Latvijas novados (Latgalē – 3; Vidzemē – 1; Kurzemē – 3; Augšzemē – 1). Ticams, ka lielo muižas parku akmeņu skaits ir lielāks; tie ne visi ir apzināti vai aktualizēti, iespējams, kādi arī gājuši zudumā. Raksta kontekstā par muižas parka lielo akmeni tiks uzskatīts dabisks, jūtami nepārveidots un grūti pārvietojams laukakmens, kura caurmērs vismaz vienā virzienā ir divi metri. Apskatā ietverti tādi lieli akmeņi, kas iekļaujas muižu parku veidojumā, lai gan, kā jau redzējām Pastamuižas gadījumā, lielais, ar muižu saistītais akmens varēja arī neatrasties pašā muižas parkā.

Jāpieņem, ka tad, ja ir bijis kāds liels, teikām apvīts akmens, tas varētu būt kaut kādā veidā rosinošs muižas vietas izvēlei; pēc tam muižas parks veidots ap lielo akmeni. Akmens folklorā veidojās ne tikai pirms muižas laika, bet arī muižas pastāvēšanas laikā. Nav arī neiespējami, ka lielais akmens ir pārvietots uz parka vietu. Patlaban nav iespējams noteikt: vai akmens, ap kuru veidots parks, bijis savā vietā jau pirms parka, vai arī akmens pārvietots uz veidojamo parku. Ir dažas folkloras liecības, ka lieli akmeņi tikuši pārvietoti, lai tos novietotu parkā. Piemēram, Ezeres parka Lielajā akmenī ir iekalums *Br. von Toll 1845–1855*. Nostāsti vēsta, ka šis akmens

## Tabula

Nosaukums	Pagasts, pilsēta	Izmēri (garums, platums, augstums metros)	Iekalumi	Attēls
Arakstes Milestības akmens	Lode	4,7 x 2,7 x 2,5		
Kameņecas Lielais, Velna akmens	Aglona	3,2 x 2,7 x 1,50	Garāks ar 1768. datēts teksts. Iedobums	2. att.
Gārsenes Barona krēsls	Gārsene	2,4 x 2,4 x 1,0	Akmens sols	
Varakļānu Milestības akmens	Varakļāni	3,8 x 2,1 x 1,7	AMICITIA VIRTVTI MEMORIA GRATITVDO 1798 ANNO	3. att.
Vadakstes valdnieks	Ezere	2 x 1,5 x 4	Br. von Toll 1845–1855.	
Upesmuižas Lielais akmens	Pāvilosta	3,3 x 2,9 x 1,5	Iedobums	5. att.
Upesmuižas akmens sols	Pāvilosta	2,2 x 1,2 x 0,6	Akmens sols	4. att.
Salnavas Milestības akmens	Salnava	4 x 4 x 1,5		7. att.

desmit gadus esot vilkts no Spriguļu lejas, caur kuru tek Vadakstes upe, uz parku, un to apliecinot akmenī iekaltie gadskaitļi. Ticami, ka iekaltie gadskaitļi apliecina kaut kādus ar muižu, parku un muižas arendatoru Tollu saistītus notikumus, varbūt parka iekārtošanu un lielā akmens pārvietošanu [Sipeniece 1990; Kušķis, Korsaks 2004: 28; Sveicināti Saldū! 2010: 58–59; Zariņi 2021 u. c.]. Par kaut ko līdzīgu stāsta folklorā saistībā ar lielo Aizkraukles Melķītāru Muldas akmeni. Aizkraukles baronese esot solījusi mājas par dzimtu tam, kas atgādās Melķītāru akmeni uz muižu.<sup>1</sup> Lielais akmens, kā teikts nostāstā, uz Remtes ezera piekrasti skaistuma dēļ esot atvests no Somijas [Vanags 1953; Rusmanis 2006b: 292]. Nav nekādu pierādījumu šo nostāstu patiesumam. Tehniski lielos akmeņus var pārvietot, un tos var pārvietot pat lielos

<sup>1</sup> T. Spuriņa 1930. g. 7. septembra ziņojums, glabājas Latvijas Nacionālā vēstures muzeja Arheoloģijas departamenta arhīvā (turpmāk LNVMA).

attālumos. Pastāv savi paņēmieni un iespējas, kā to izdarīt, tomēr tas nav vienkārši. Parasti lielo akmeni saskaldīja un sadalīja, jo liels viengabala akmens saimnieciskai izmantošanai arī nav vajadzīgs. Apdares akmeņi, to sagatavošana, pārvietošana un iestrāde ir vesela nozare. Norādīsim uz ļoti daudzo kvadrveidīgo apdares akmeņu izmantošanu Daugavpils cietokšņa, Kuldīgas Ventas rumbas apvedkanāla, Liepājas Karostas un citās Latvijas būvēs.

Reizēm lielajos akmeņos iekalti datēti teksti, kas ļauj noteikt akmens izmantošanu un datējumu. Jau tika minēts ar 1845.–1855. gadiem datētais iekalums Ezeres muižas akmenī. Aglonas Kameņecas Lielajā akmenī ir garš, mūsdienās vairs nesalasāms uzraksts poļu valodā. Tas ticis fiksēts 1926. gadā un tulkojumā latviešu valodā skan šādi: *Ar svētā tēva Klemensa XIII atļauju 1768. gadā. Un uz šīs klints būvēta kapela pēc mūsu zemē esošās Romas katoļu ticības parauga. Tā pārvesta uz muižu. Un tas akmens tai deva nosaukumu Kameņeca [Kamieniec].*<sup>1</sup>

Varakļānu muižas parka Mīlestības akmenī ir šāds, ar 1798. gadu datēts uzraksts:

AMICITIA VIRTVTI  
MEMORIA GRATITVDO  
1798  
ANNO

(Draudzībai un vīrišķībai piemiņa un pateicība 1798. gadā) (3. att.).



3. attēls. Uzraksts uz Varakļānu Mīlestības akmens. J. Urtāna foto.

<sup>1</sup> B. Korsaka 1926. g. 24. februāra ziņojums, glabājas LNVMA.

Pastāv vairāk vai mazāk pieņemts uzskats, ka uzrakstu tā laika romantiskā ainavu parka veidošanas garā licis iekalt pazīstamais 18. gs. mineralogs un ceļotājs, Varakļānu īpašnieks (?) Mihaels Johans fon der Borhs par piemiņu parka veidotājam, baznīcas cēlējam un savam draugam, itāļu arhitektam Vinčenco Mazoto (1756–1798), kas miris sev tālajā un skarbahā ziemeļu zemē [Spēlmane 1979: 60–61; Kušķis, Korsaks 2004: 102], tomēr Varakļānu parkam veltītajā M. J. Borha grāmatiņā šis akmens nav pieminēts.

Citi lielie akmeņi muižu parkos ir paraupji veidoti akmens soli. Akmens soli, kas parasti bijuši mazāku izmēru, bijis daudz un tie bijuši dažādi, piemēram, akmens krēsls Remtes parka malā [Lielmeža 1998]. Lielo akmeņu kontekstā dabisks akmens, kurā iekalts sēdeklis, ir Gārsenes un Upesmuižas parkā (4. att.). Upesmuižas parkā it kā bijuši pat divi akmens soli [Kupše 2013]. Vēl citos muižu parkos arī ir nenoteiktas un pagaidām nepārbaudītas ziņas par akmens soliem, kas iekalti lielos akmeņos.



4. attēls. Upesmuižas akmens sols. J. Urtāna foto.

Vairāki no lielajiem muižu parku akmeņiem, kā liecina fiksētā folklorā, it kā ir saistīti ar seno sakralitāti. Šobrīd nav iespējams pateikt, vai šī senās sakralitātes aploce akmeņiem jau bijusi, pirms tie tika iekļauti parkos, vai tā ir vēlākos laikos radusies folklorā. Piemēram, pamatojoties uz neizteikta dobumu esamību un nenoteiktām folkloras liecībām (*stāsta, ka bijis upuru akmens*)<sup>1</sup> Upesmuižas Lielais akmens (5 .att.) pieskaitīts kultakmeņiem [Mugurēvičs 1980: 83]. Kameņecas Lielajā akmenī ir regulārs, profesionāli veidots cilindrisks dobums, kas varētu tikt uzlūkots par kultakmens iedobumu, tomēr ticamāk, ka tas bijis izkalts krusta nostiprināšanai. Par to netieši liecina arī akmenī iekaltais, ar 1766. gadu datētais teksts uz šā akmens poļu valodā par kapelu. Latvijā zināms vēl viens laukakmens, uz kura no ķieģeļiem uzmūrēta maza kapela – tas ir Salienas Jaunbornes Krucifiksa akmens (6. att.). Dobumi krustu uzstādīšanai bieži ir veidoti 19. gs. kapsētu krustu pamatakmeņos. Tomēr par Kameņecas akmeni ir fiksēti nostāsti, ka senos laikos pie tā lūgts Dievs. Tāpat fiksēti nostāsti, ka uz akmens bijusi uzcelta maza kapela vai baznīca, uz akmens bijis krusts, kapelā un pie akmens noturēti dievkalpojumi. Vēlākos laikos kapelu saspēris zibens, kapelas materiāls izmantots jaunas kapelas un netālo dzirnavu būvei, vecā kapela vairs nav atjaunota.<sup>2</sup> Pierakstos apliecināta arī teika par Kameņecas Lielo akmeni, ko Velns atsviedis no Krāslavas, un akmens saukts arī par Velna akmeni.<sup>3</sup> Kameņecas akmens aprakstīts un pieminēts 19. gs. literatūrā [*Pamiņtnik Religijno-moralny* 1836: 127; Manteuffel 1879: 28]. Arī vēlākos laikos Kameņecas akmens apraksti bieži publicēti dažāda veida literatūrā [Grigorovičs 1925: 377–378; Aglyna 1929: 56; Biezais 1985: 29; Caune 1974: 96; Lauks 1987; Urtāns 1993: 91–93; Eniņš 1995; Kušķis, Korsaks 2004: 34 u. c.]. Arī par Varakļānu Mīlestības akmeni izteikts uzskats, ka tas varētu būt senlatviešu upurakmens [Spēlmane 1979: 61].

Domājams, ka jāpārskata uzskats, ka visi akmeņos iekaltie dobumi ir šo akmeņu sakrālās lomas apstiprinātāji. Zināms, ka akmeņos ievēdotiem dobumiem ir bijusi arī profāna nozīme: durvju vērtnes, zirgu dzirdināmās siles, iekaltie dobumi akmens sadalīšanai, piestas, dzelzs rūdīšanas dobumi, apakšējie graudberži [Urtāns 2017] u. c.

Daļa no lielajiem muižu parku akmeņiem iekļaujas Velna teiku aplocē. Velns ir ambivalents mitoloģiskais personāžs, kas iemieso gan pirmskristīgos, gan vēlāku laiku ar kristietību, vairāk gan ar tautas kristietību, saistītus uzskatus [Kokare 1992: 87–91; Kursīte 2018: 610–612; Kursīte 2020: 231–234]. Velns nes akmeni, gailim dziedot, akmeni pamet, atstāj akmenī pēdu nospiedumus u. c. Muižu parku akmeņu folklorā liecina par atstātajiem Velna pēdu nospiedumiem Ezeres Lielajā akmenī [Sveicināti Saldū! 2010: 59] un Varakļānu Mīlestības akmeni<sup>4</sup>. Kameņecas Lielo

<sup>1</sup> K. Roziša 1941. g. 4. jūnija ziņojums, glabājas LNVMA.

<sup>2</sup> M. Grigoroviča 1926. g. 1. maija ziņojums, glabājas LNVMA.

<sup>3</sup> B. Korsaka 1926. g. 24. februāra ziņojums, glabājas LNVMA.

<sup>4</sup> M. Vilkausas 1961. g. ziņojums, glabājas NKMP PDC.



5. attēls. Upesmuižas Lielais akmens. J. Urtāna foto.



6. attēls. Jaunbornes Krucifiksa akmens. J. Urtāna foto.

akmeni no Krāslavas šurp atsvedis Krāslavas Velns.<sup>1</sup> Nav skaidrs, vai šā Velna teiku aploce ir sena, vai arī radusies nosacīti jaunākos laikos, jo ir liecības, ka ar Velna vārdu un nostāstiem ir saistītas arī jaunāku laiku reālijas, piemēram, 19. gs. beigās raktais kanāls starp Iecavu un Garozi tiek saukts par Velna grāvi [Zīverts 1998].

Lielie akmeņi muižu parkos noteikti ir vietas ar noslieci piesaistīt folkloru, kas ir saistīta gan, iespējams, ar pirmskristīgiem jeb tautas kristietības uzskatiem, gan dzīvi muižas laikā. Folkloras veidošanos muižas laikā tautas uzskatos varētu raksturot šādi: ja jau akmens ir muižas parkā, ja jau kungs to tā ir tur ievērojis, varbūt pat licis atvilkt, tad akmenim jābūt ļoti nozīmīgam. Nav izslēgts, ka muižas ļaužu augstākajai kārtai bija sava, atšķirīga folklorā, par kuras pastāvēšanu nav daudz liecību (sal.: [Bienemann 1897]).

Ar lielajiem muižu parku akmeņiem saistītais folkloras pierakstu apjoms ir atšķirīgs, turklāt jāreķinās tikai ar to, kas ticis fiksēts. No rakstā aplūkotajiem lielajiem muižu parku akmeņiem īpaši izceļas Varakļānu muižas parka Mīlestības akmens ar savu teiku vainagu [Šķēls 1929; Spēlmane 1979: 60–61; Latviešu tautas teikas (1988): 169–170, 171–172; Urtāns 1990: 79–80; Kušķis, Korsaks 2004: 102 u. c.).<sup>2</sup>

Viens no folkloras sižetiem, kas vienmēr bijis aktuāls, ir stāsts par apslēpto mantu un naudu, kurš arī ir viens no izplatītākajiem teiku motīviem saistībā ar muižu parku lielajiem akmeņiem. Tā zem Arakstes Mīlestības akmens esot paslēpts vara zvans<sup>3</sup>, manta esot zem Kameņecas akmens. Paslēptās mantas sižetu īpašs izvērsums saistās ar Varakļānu Mīlestības akmeni, tiem vēl pieslēdzas stāstījumi par zem akmens noslēpto burvju grāmatu un Dzīvības zobenu (sk. iepriekšējo atsauci par Varakļānu Mīlestības akmens folkloras vainagu).

Vēl viens sižets saistībā ar parku lielajiem akmeņiem ir izplatītais vēstījums par diviem mīlētājiem, parasti muižnieka meitu un kādu meitas vecākiem nepieņemamu jaunu puisī, un abi mīlestības dēļ labāk izvēlas nāvi, nevis dzīvi vienam bez otra. Ar šādiem sižetiem saistīti Arakstes, un Varakļānu Mīlestības akmeņi. Salnavas muižas parkā ir liels, ainavisks laukakmens, kas tiek saukts par Mīlestības akmeni (7. att.); ticami, ka arī šis akmens ir bijis saistīts ar līdzīgu folkloru. Par Varakļānu Mīlestības akmeni fiksēti pat vairāki atšķirīgi sižeti. Šāds sižets ir izplatīts ne tikai saistībā ar akmeņiem. Piemēram, Krāslavā Karņicka kalnā ir pieminekļi vienam no traģiski mirušajiem mīlētājiem – Jozefam Karņickim [Krāslavas pils un parks 2011; Jankovjaks, Ostruvka 2012: 185], Tukuma Melnezerā noslicinājušies divi tēvu vajāti mīlētāji [Jūsmiņš 1877], Augstrozē Krusta kalnā nogalināti divi mīlētāji [Senos laikos Umurgā 2006: 178; Rusmanis 2021] u. c.

<sup>1</sup> B. Korsaka 1926. g. 24. februāra ziņojums, glabājas LNVMA.

<sup>2</sup> M. Vilkaušas 1961. g. ziņojums, glabājas NKMP PDC.

<sup>3</sup> A. Leiša 1978. g. 7. jūnija pieraksts, glabājas autora perfokartotēkā.





7. attēls. Salnavas Mīlestības akmens. J. Urtāna foto.

Lielaiziem muižu parku akmeņiem ir savi nosaukumi: Lielais akmens (Upesmuiža, Kameņeca), Mīlestības akmens (Varakļāni, Arakste), Velna akmens (Kameņeca), Vadakstes valdnieks (Ezere), Barona krēsls (Gārsene).

Mūsdienās muižu parku lieli akmeņi tiek no jauna iekļauti kultūrapritē, tagad gan vairāk orientējoties uz tūristiem un citiem apmeklētājiem. Tiek izmantoti jau sen fiksētie naratīvi, un varbūt, cerot piesaistīt vairāk apmeklētāju, tiek veidota jaunā folkloras, kas ietver arī jaunus muižu parku akmeņu nosaukumus: Preiļu parkā Skūpstu akmens [Preiļos atklās Skūpstu akmeni 2013], Gārsenes parka akmeņi – Altārakmens, Dainu akmens, Kurpīte u. c. [Punculis [b.i.g.]; Plaudis, Ozola 2012: 81; Prande 2017], Liksnas parkā Izlīdzināšanas akmens [Liksnas pagasta pārvalde 2022] un citi. Tādējādi senā folkloras tradīcija kopumā netiek pārrauta, saglabā seno slāni, bet arī mainās un pieskaņojas mūsdienu dzīves realitātēm. Mūsdienās muižu parku lieli akmeņi un to folkloras vainags, saglabājot teiksmainās senatnes klātbūtni, iekļaujas parka ainavā, uztur savdabīgu parka gaisotni un ir nozīmīgi izziņas un tūrisma objekti.

***Izmantotie avoti***

- Aglyna* (1929). Sak. A. Novickis. Rīga.
- A. V. (1938). Pa Lāčplēša pēdām. *Brīvā Zeme*. 11. oktobris.
- Bienemann, Fr. (1897). *Livländische Sagenbuch*. Reval: Kluge.
- Biezais, H. (1985). *Die baltische Ikonographie*. Leiden.
- Blese, J. (1998). *Koknese ar atskatu tālākā senatnē*. Atēna.
- Caune, A. (1974). Dobumakmeņi Latvijā. *Arheoloģija un Etnogrāfija*. XI laidieni. Rīga: Zinātne, 89.–98. lpp.
- Ekskursija uz Ezeru zemi (1939). *Ogres Ziņas*. 3. jūnijs.
- Eņiņš, G. (1995). Kameņecas Velnakmens. *Rīgas Balss*. 15. februāris.
- Eņiņš, G. (2017). *Koki mājas nepamet*. Latvijas Mediji.
- Grigorovičs, M. (1925). Vēsturiskas vietas Latgalē, Rušunas apkārtnē. *Latvijas Saule*. Nr. 35, 376.–378. lpp.
- Hammers, N. (2013). Jauni dati par Āsteres obelisku. *Kultūras krustpunkti. Starptautiska zinātniskā konference Kultūras krustpunkti 2013. 2013.gada 1.–2.novembris. Konferenču referātu kopsavilkumi. Programma*. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 14. lpp.
- Janele, I. (1981). *Vecie lauku parki*. Rīga: Zinātne.
- Janelis, I. M. (2010) *Latvijas muižu dārzi un parki*. Rīga: Neputns.
- Jankovjaks, M., Ostruvka, M. (2012). Krāslavas un tās apkārtnes poļi iedzīvotāju leģendās un nostāstos. *Inkluzīvi*. Sastādītāja J. Kursīte. LU Akadēmiskais apgāds, 181.–188. lpp.
- Jordāns, A. (1976). Saudzēsim! *Padomju Zeme* [Saldus]. 19. jūnijs.
- Jūsmiņš (1877). No Tērbatas uz Kurzemi. *Baltijas Vēstnesis*. 19. augusts.
- Kokare, E. (1992). Mitoloģiskie tēli latviešu folkloras poētiskajā sistēmā. *Latviešu folkloras. Tradicionālais un mainīgais*. Rīga, 9.–91. lpp.
- Krāslavas pils un parks* (2011). Buklets.
- Kupše, I. (2013). Uz ballēm Upesmuižas parkā neiet, bet siks pārņus pils drupās trenkā. *Kursas Laiks* [Liepāja]. 22. novembris.
- Kursīte, J. (2018). *Dainu kodekss*. Rīga: Rundas.
- Kursīte, J. (2020). *Latviešu dievības un gari*. Rīga: Rundas.
- Kušķis, G., Korsaks, P. (2004). *Pieminekļi mīlestībai uzvarām zaudējumiem*. Rīga: Madris.
- Latviešu tautas teikas* (1988). *Vēsturiskās teikas. Izlase*. A. Ancelānes sastādīta. Rīga: Zinātne.
- Lauks, J. (1987). Jaunaglonas Lielais akmens. *Lauku Dzīve*. Nr. 2.

- Līdumnieks (1924). Latvijas dabas retumi un kultūras pieminekļi. 9. Lielie akmeņi un akmeņu kopas. *Latvijas Vēstnesis*. 11. marts.
- Lielmeža, B. (1998). Latvijas svētvietas. *Brīvā Latvija. Apvienotā Londonas Avīze un Latvija*. 23.–29. maijs.
- Līksnas pagasta pārvalde (2022). Pieejams: <https://likсна.lv/turisms/> (skatīts 03.01.2022.)
- Manteuffel, G. (1879). *Inflanty Polskie*. Poznań.
- Meikališa, A. (2014). Skrīveru dendroloģiskais parks. *Universitas*. Nr. 1(105), 16.–21. lpp.
- Senos laikos Umurgā* (2006). Sast. E. Melne. Rīga: Zinātne.
- Mugurēvičs, Ē. (1980). Arheoloģisko pieminekļu apzināšana Liepājas rajona ziemeļu daļā. *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1979. gada pētījumu rezultātiem*. Rīga: Zinātne, 81.–84. lpp.
- Muiža (2007). *Latvijas Enciklopēdija*. 4. sēj. Rīga: SIA “Valērija Belokoņa izdevniecība”, 483. lpp.
- Pamiētnik Religijno – moralny* (1836). T.XXXI. Warszawa.
- Plaudis, J. A., Ozola, E. (2012). *Sakrālā Latvija*. Rīga: Jumava.
- Prande, L. (2017). Ceļojums divdesmit gadu garumā, un ne tikai... Interesenti tikās Gārsenes taku jubilejas pasākumā. *Brīvā Daugava* [Jēkabpils]. 21. septembris.
- Preiļos atklās Skūpstu akmeni (2013). *Dzīvesstils*. 24. jūlijs. Pieejams: [Preili24.lv](http://Preili24.lv) (skatīts 03.01.2022.)
- Punculis, A. [b.i.g.]. *Gārsene Sēlijas pērle*. Buklets.
- Rusmanis, S. (2006a). *Zeme starp Rundāli un Tērveti*. Rīga: Jumava.
- Rusmanis, S. (2006b). *Neiepažītā Latvija*. Apgāds Mantojums.
- Rusmanis, S. (2021). Uz citu jūras piekrasti. *Druva* [Cēsis]. 2. jūlijs.
- Rusmanis, S., Viks, I., (1993). *Kurzeme*. Rīga: Latvijas Enciklopēdija.
- Sīpeniece, B. (1990). Ja sakopsim kaut nelielu stūrīti... *Saldus Zeme*. 15. decembris.
- Spārītis, O. (2020). Eiropas kultūrainavas studijas un konferences “Kultūrainava: tās saturs, uztvere un transformācijas” materiāli. *Latvijas Zinātņu akadēmijas Vēstis. A daļa*. Nr. 2., 6.–42. lpp.
- Spēlmane, E. (1979). No Varakļānu pils pagātnes. *Zvaigžņotā Debess*. Nr. 83, 57.–61. lpp.
- Sveicināti Saldū!* (2010). Saldus novada folklorā Māras Viksnas atlasē un sakārtojumā. Rīga: Zinātne. (Novadu folklorā).
- Šķēls, P. (1929). Vectēva stāsts. *Latvijas Jaunatne*. Nr. 2, 57. lpp.
- Urtāns, J. (1989). Jaunpils Elles kalns. *Lauku Dzīve*. Nr.12.
- Urtāns, J. (1990). *Pēdakmeņi, robežakmeņi, muldakmeņi*. Rīga: Avots.

- Urtāns, J. (1993). *Latvijas senās svētnīcas*. Rīga: Enciklopēdiju redakcija.
- Urtāns, J. (2005). Pastamuižas Velnakmens folklorā un un datēšanas princips *postquam*. *Letonica. Humanitāro zinātņu žurnāls. Literatūra folklorā māksla*. 13, 144.–155. lpp.
- Urtāns, J. (2012). Plāteres pilskalns, tā mākslīgās pilsdrupas un akmens krusti. *Inkluzīvi*. Sastādītāja J. Kursīte. LU Akadēmiskais apgāds, 379.–389. lpp.
- Urtāns, J. (2015). Liezēres rünakmens. *Kultūras krustpunkti. Zinātnisko rakstu krājums*. 7. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 15.–24. lpp.
- Urtāns, J. (2017). Par apakšējiem graudberžiem. *Krustpunkti: kultūras un mākslas pētījumi. Zinātnisko rakstu krājums 2017*. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 14.–28. lpp.
- Vanags, K. (1953). Atceries Latviju. *Latvija Amerikā*. 2. decembris.
- Vīksna, A. (2012). Stalli spokojas Ambrozijs jeb slavenā ķirurga Ernsta fon Bergmaņa pēdas Rūjienā. *Latviešu ārstu un zobārstu apvienība*. Apkārtraksts. Nr. 161, 40.–43. lpp.
- Zariņi, M., J. (2021). Gar leišmali – Ezere un Vaiņode. *Zemgales Ziņas*. 29. aprīlis.
- Ziedonis, I., Ziedonis, R. (2006). *Mežu zeme Latvijā*. Latvijas Avīzes izdevniecība.
- Zilgalvis, J. (2022). Žana Žaka Ruso piemiņas sala Vecdrustu muižas parkā Vidzemē un dažas muižas zudušās vēsturiskās ēkas. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A daļa*. 2022. Nr. 1., 77.–88. lpp.
- Zīverts, A. (1998). Velna grāvis. *Latvijas daba. Enciklopēdija*. 6. sēj. Rīga: Preses nams, 53. lpp.
- Zudusī Latvija (1922). Pieejams: <https://dom.lndb.lv/data/obj/10671.html> (skatīts 30.12.2021.)

**Jānis Meinerts**

**LIDAR UN JAUNU PILSKALNU ATKLĀŠANA LATVIJĀ**  
**LIDAR AND NEW DISCOVERIES OF HILLFORTS IN LATVIA**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.56>

**Abstract**

In the last four years, an explosion-like process of discovering new hillforts has been observed. This has been made possible due to the public availability of LIDAR relief maps and point-cloud data collected in the scanning process. This paper aims to describe the practical process of working with LIDAR data in discovering, describing and registering new hillforts, as well as look for answers to the question of why have so many hillforts (77 in the time from 2018 until 2021) only been discovered now and using remote sensing data. The paper gives an insight into the process of collaboration between professional archaeologists and history enthusiasts that spend countless hours going through LIDAR maps looking for relief transformations characteristic of hillforts. The result of this collaboration is an impressive number on new hillfort sites that change our views on settlement patterns and social processes in Latvian prehistory, especially in the Latgale region. This region has by far the highest number of new hillfort sites and it seems that the reason for only discovering these hillforts with remote sensing data is related to the ethnic history of the region and the loss of hillfort folklore because of demographic and migration processes.

**Keywords:** *LIDAR, archaeology, hillforts, folklore, citizen science.*

**Ievads**

Pēdējos četros gados Latvijā ir piedzīvota strauja jaunu pilskalnu atklāšana, kas nereti pat dēvēta par jaunatklāto pilskalnu “sprādzienu” [Urtāns 2020a]. Pat ar kultūras mantojuma jomu saistītiem cilvēkiem, kam ir zināms priekšstats par Latvijas senākās vēstures pieminekļiem un arheoloģiju, nereti rodas jautājums, vai tagad arheologi katru pauguru nepaslužina par pilskalnu. Pirms 10 gadiem jauna pilskalna atklāšana bija liels notikums, kas izraisīja gan viņšošanos profesionāļu aprindās, gan sakāpinātu

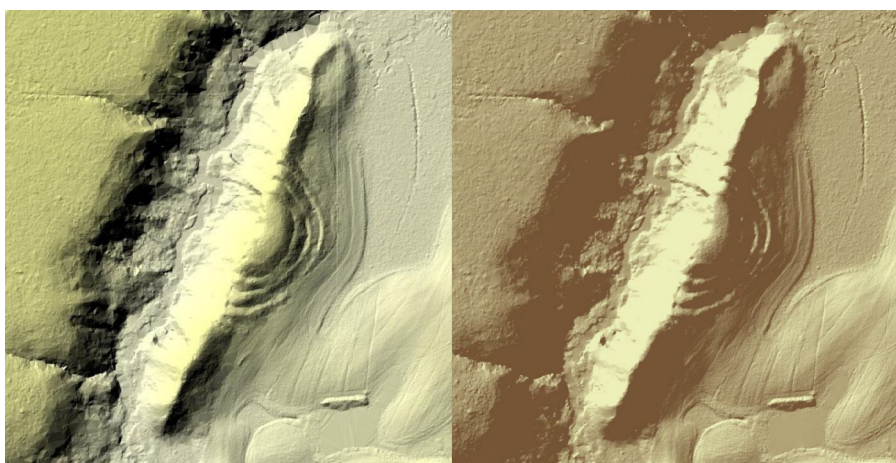
sabiedrības interesi, bet kopš 2018. gada jauni pilskalni tiek atrasti regulāri un tik lielā skaitā, ka nu jau šīs ziņas vairs nevienu nepārsteidz, toties liek uzdot jautājumu – kā šie pilskalni varējuši tik ilgi slēpties no pētnieku acīm, paliekot neatpazīti, un kas pēdējos gados tik kardināli mainījies, lai pilskalnu atklāšana kļūtu tik vienkārša? Atbildēt uz šiem diviem jautājumiem ir šā raksta mērķis.

### **LIDAR tehnoloģijas priekšrocības**

Līdzīgi kā daudzās citās zinātnes jomās, arī straujais izrāviens pilskalnu apzināšanā saistīts nevis ar kādām jaunām teorētiskām atziņām, bet gan ar tehnoloģisko iespēju attīstību, precīzāk – reljefa aerolāzerskenēšanas jeb *LIDAR* tehnoloģijas pieejamību un plašu pielietojumu. Tehnoloģijas nosaukums – bieži lietotais akronīms *LIDAR* – veidots no angļu valodas vārdiem *light detection and ranging* jeb gaismas uztveršana un mērīšana. 20. gs. 60. un 70. gados šī tehnoloģija ASV sākotnēji tika izstrādāta militārām vajadzībām un kosmosa pētniecībai. Praktiskā pielietojumā *LIDAR* tehnoloģija izpaucas kā pie lidmašīnas vai drona piestiprināts lāzerskeneris, kas emitē infrasarkanās gaismas pulsus, kuri savukārt atstarojās no zemes, kokiem un citiem objektiem. Katrs atstarotais stars tiek fiksēts mērierīcē kā punkts ar precīzām ģeogrāfiskām koordinātām gan plaknē, gan, kas ir īpaši svarīgi reljefa izpētes gadījumā, arī ar augstuma koordinātu. Veicot šādu teritorijas skenēšanu, tiek iegūts milzīgs apjoms ar miljoniem punktu, kas tālāk ar specifisku datorprogrammu palīdzību tiek klasificēti kā zeme, koki, ēkas utt. un glabāti kā punktu mākoņi apjomīgos LAS formāta failos [Historic England 2018: 15–17]. Apstrādājot iegūtos punktu mākoņus, ar tiem var veikt virkni tālāku darbību, tostarp veidot reljefa kartes un vizualizācijas.

Jāatzīmē, ka *LIDAR* skenēšanas darbi visas Latvijas mērogā, protams, netika veikti, lai veicinātu arheoloģisko senvietu atklāšanu; šis izmantojums drīzāk uzskatāms par blakusefektu. Tomēr iemesls, kāpēc tieši *LIDAR* tehnoloģija ir tik noderīga arheologiem, kas mēģina saskatīt ar iespējamām arheoloģiskām senvietām saistītus reljefa pārveidojumus, ir tas, ka *LIDAR* ļauj ieraudzīt zemes reljefu arī zem koku lapotnēm. Klasisks satelītuizņēmums vai daudz precīzāks no lidmašīnas izdarīts ortofoto uzņēmums, tāpat arī jau kopš 20. gs. 20. gadiem arheoloģijā izmantotā teritorijas izlūkošana un fotografēšana no zemu lidojošām lidmašīnām (aerālā arheoloģija) dod iespēju paskatīties uz teritoriju no augšas tik tālu, cik to neaizsedz koki un krūmi. Iepriekš minētajām pieejām ir savas stiprās puses, kas devušas vērā ņemamus rezultātus, tomēr to pielietojums mežainās teritorijās ir ļoti ierobežots [Renfrew, Bahn 1996: 75–80]. Ņemot vērā, ka vairāk nekā pusi no Latvijas teritorijas klāj meži, un tieši lauksaimniecībā neizmantotās un citādi ar cilvēka darbību mazāk pārveidotās teritorijas ir tās zonas, kur pastāv vislielākā varbūtība atklāt jaunus pilskalnus, iespēja ērti un ātri pārskatīt šo teritoriju reljefu ir tieši tas, kas nepieciešams jaunu pilskalnu atklāšanai.

Pirmais solis, lai iegūtu šīs, arheologiem noderīgās reljefa kartes, ir veikt pašu aerolāzerskenēšanu. Visas Latvijas teritorijas aerolāzerskenēšanu pēc Latvijas Ģeotelpiskās informācijas aģentūras (LĢIA, Aizsardzības ministrijas pakļautības iestāde) pasūtījuma konkursa kārtībā veica dažādi izpildītāji laika posmā no 2013. līdz 2019. gadam. Sākotnēji tika skenēta Latvijas centrālā daļa, tad – Latvijas rietumu daļa (2016. gadā), Latgale un Sēlija (2017. un 2018. gadā), un, visbeidzot, Vidzemes centrālā un ziemeļu daļa (2019. gadā). Skenēšanas darbi tika veikti ar visai lielu precizitāti – tehnoloģiski tā iespējama arī lielāka, bet, ņemot vērā skenējamās teritorijas izmērus, izvirzītie kritēriji vērtējami kā atbilstoši: vismaz 1,5 punkti uz 1 m<sup>2</sup>, vertikālā precizitāte – vismaz 12 cm, horizontālā precizitāte – vismaz 36 cm.<sup>1</sup> Skenēšanas dati pēc apstrādes ar nelielu laika nobīdi kartes formā parādījās LĢIA karšu pārlūkā<sup>2</sup>, kur tie ir brīvi skatāmi jebkuram interesentam. Kopš 2017. gada nogales *LIDAR* kartes skatāmas arī AS “Latvijas valsts meži” uzturētajā karšu pārlūkā LVM GEO<sup>3</sup>. Katrā no tiem *LIDAR* karte veidota citā krāsu spektrā, un izmantoti nedaudz atšķirīgi iestatījumi, tāpēc arī ēnojums ir atšķirīgs un nereti kādas konkrētas vietas izpētei noderīgāka var būt viena vai otra no pieejamajām *LIDAR* kartēm.



1. attēls. Kalniešu Daudzišu pilskalns. LVM GEO (pa kreisi) un LĢIA (pa labi) reljefa modeļos.

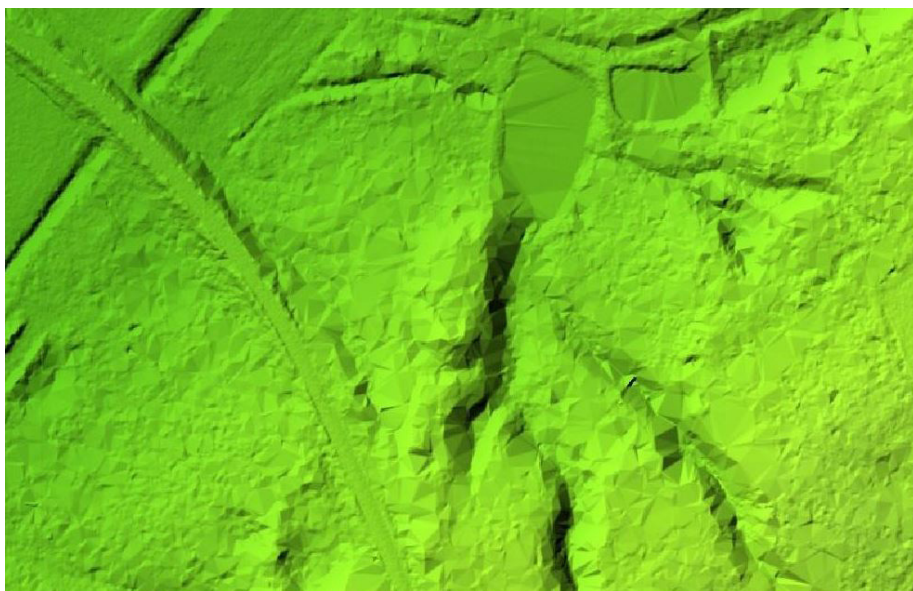
Protams, strādājot ar šiem skenēšanas datiem, var saskarties arī ar dažādiem trūkumiem. Vislielākā problēma, kam, visticamāk, ir arī tieša ietekme uz atklāto pilskalnu skaitu un izvietojumu, ir *LIDAR* karšu sliktā kvalitāte Kurzemes reģionā. Skenēšanas darbi Latvijas rietumu daļā 2016. gada maijā un jūnijā tika veikti, izmantojot

<sup>1</sup> Vairāk par Latvijas teritorijas *LIDAR* skenēšanu skatīt: Digitālie augstuma modeļi. Pieejams: <http://www.lgia.gov.lv/lv/digitalie-augstuma-modeļi> (skatīts 21.04.2021.)

<sup>2</sup> LĢIA karšu pārlūks pieejams: <https://kartes.lgia.gov.lv/karte> (skatīts 25.01.2022.)

<sup>3</sup> LVM GEO karšu pārlūks pieejams: <https://www.lvmgeo.lv/kartes> (skatīts 25.01.2022.)

atšķirīgas darbības *LIDAR* skeneri nekā citur Latvijā, un jau pēc lapu saplaukšanas, tāpēc iegūtais punktu pārklājums mežainās teritorijās ir ļoti slikts, bet tieši tās ir vietas, kur atrodami nezināmie pilskalni. Lāzerskeneris nav ticis cauri biežajam apaugumam un koku lapotnēm, tādēļ Kurzemē, visticamāk, līdz šim nav pamanīts tik daudz pilskalnu, cik to būtu tad, ja skenēšanas rezultātā būtu iegūts blīvāks punktu pārklājums. Lokāli problemātiskas situācijas ir arī citviet, tomēr kopumā Kurzemē skenējums ir sliktāks nekā citos Latvijas reģionos: nereti *LIDAR* reljefa karte ir ļoti graudaina vai redzama gludu trīsstūru veidota mozaīka, kas radusies, datorprogrammai savienojot nedaudzos esošos punktus, kuru blīvums nav pietiekami liels, lai radītu dabiska reljefa efektu.



2. attēls. Bunkas Izriedes pilskalns LVM GEO *LIDAR* reljefa modelī.

Lai gan uz dienvidiem no diĶa novietotajam pilskalnam dabā ir raksturīgs, izteikts, klasisks pilskalna profils, reljefa kartē tas izskatās izplūdis nekvalitatīvā skenējuma dēļ.

### Pilskalnu jaunatklāšanas algoritms

Reljefa karte, lai cik precīza tā būtu, pati par sevi nesniedz drošas ziņas par kādu kalnu kā pilskalnu – katra reljefa forma ir jānovērtē un jāsalīdzina ar mūsu pašreizējiem priekšstatiem par to, kādi raksturlielumi definē objektu kā iespējamu pilskalnu. Vienkāršoti tas nozīmē, ka *LIDAR* karti ir manuāli jācaurskata kādam, kam ir visai labas priekšzināšanas un izpratne par pilskalniem raksturīgajiem reljefa pārveidojumiem un to, kā tie izskatās *LIDAR* skenējumā.

Tā kā *LIDAR* reljefa dati ir digitāli apstrādājami un analizējami, rodas pamatots jautājums, vai arī pilskalnu uzmeklēšanas procesu nevarētu automatizēt, izmantojot



mašīnmācīšanās metodes. Lai gan ar šo strauji progresējošo pieeju jau gūti daži sākotnēji panākumi arī arheoloģisku senvietu identificēšanā<sup>1</sup>, pilskalnu izmēri, to nocietinājumu veids un reljefs ir tik ļoti dažāds, ka vismaz pašreizējā brīdī nav iespējams izmantot kādu algoritmu, kas spētu automātiski atrast pilskalnus, veicot punktu mākoņa analizēšanu. Sagaidāms, ka nākotnē, tehnoloģijām attīstoties un kļūstot pielāgotām šādam mērķim, process varētu tikt vismaz daļēji automatizēts, bet pagaidām nākas paļauties uz manuālu *LIDAR* karšu pārskatīšanu.

Tāpēc milzīga pateicība jāvelta visiem tiem Latvijas senākās vēstures entuziasmiem, kas pavadījuši neskaitāmas stundas, pētot *LIDAR* kartes un uzrādot profesionālajiem arheoloģiem vietas ar pilskalniem raksturīgiem reljefa pārveidojumiem. Pēc pilskalna ieraudzīšanas *LIDAR* kartē seko tā pirmējā novērtēšana datora ekrānā – ja, apskatot vietu *LIDAR* kartē un skenējuma punktu mākonī, arī jomas profesionāļiem vieta šķiet daudzsološa, tad tā tiek apsekota dabā. Jāatzīmē, ka, lai izvairītos no kļūdām, dabā tiek apsekotas ne tikai ļoti pārliecinošās vietas, bet gan visas tās, kuru reljefa veidolu nav iespējams loģiski motivēt ar kādiem labi zināmiem un izskaidrojamiem dabiskiem vai antropogēniem procesiem. Uz vietas tiek veikta objekta aprakstīšana, fotografēšana, tiek mēģināts vizuāli konstatēt kultūrslāni un uziet kādas zemes virspusē atrodamas keramikas lauskas, kas ne tikai apliecinātu šo vietu kā arheoloģisku senvietu, bet arī sniegtu vismaz aptuvenu norādi par tās datējumu.

### Darbs ar *LIDAR* reljefa punktu mākoņiem

Kā jau iepriekš vairākkārt norādīts, ēnotie divdimensionālie reljefa modeļi, kurus vienkāršoti saucam par *LIDAR* kartēm, tiek sagatavoti no skenēšanas laikā iegūtajiem punktu mākoņiem. Arī paši punktu mākoņi ir publiski pieejami brīvai lietošanai un lejuplādei LĢIA interneta vietnē<sup>2</sup>, kas paver plašas izmantojuma iespējas ļoti dažādās nozarēs, arī arheoloģijā. No tiem iespējams ne tikai veidot pilskalnu un citu objektu reljefa trīsdimensionālus modeļus, bet arī pārstrādāt tos tālāk citos failu formātos un izmantot dažādām telpiskām analizēm tādās ģeotelpiskās informācijas datorprogrammās kā QGIS vai ArcGIS.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Skatīt, piem., Guščika, E., Urtāns, U. (2018). Arheoloģisko objektu apzināšana Ropažu novadā. No: J. Urtāns, I. L. Virse (sast. un red.). *Arheologu pētījumi Latvijā 2016.–2017. gadā*. Rīga: NT Klasika, 252.–257. lpp.

<sup>2</sup> Digitālā augstuma modeļa pamatdati pieejami: [https://www.lgia.gov.lv/lv/Digit%C4%81lais%20virsmas%20modelis?fbclid=IwAR1PIaFfaN-dRuu9J4Nng\\_8nwOoxPRFKEOZAmHfk2-rZw73o5AFv5FQrrIQ](https://www.lgia.gov.lv/lv/Digit%C4%81lais%20virsmas%20modelis?fbclid=IwAR1PIaFfaN-dRuu9J4Nng_8nwOoxPRFKEOZAmHfk2-rZw73o5AFv5FQrrIQ) (skatīts 25.01.2022.).

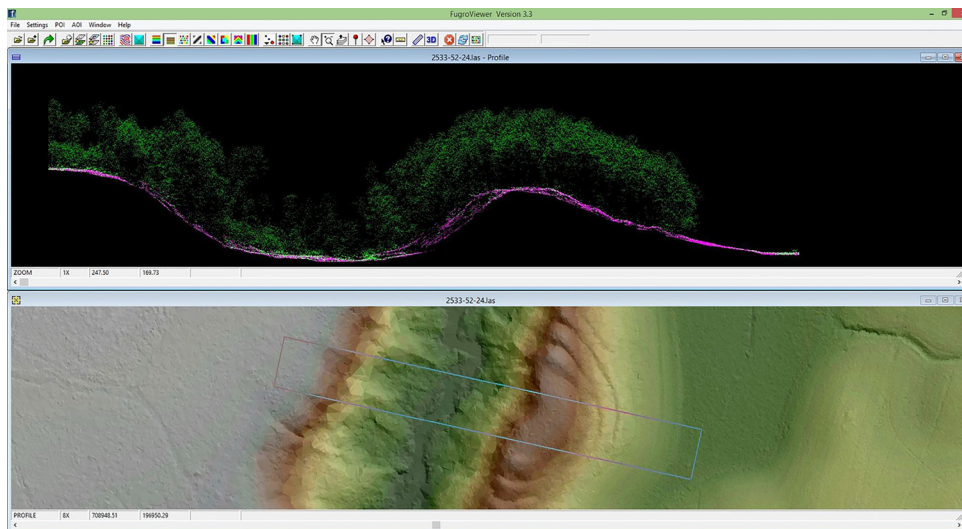
<sup>3</sup> Par šādu datu izmantojuma iespējām arheoloģijā skatīt, piem., Kluiving, S., Guttmann-Bond, E. (eds.). (2012). *Landscape Archaeology Between Art and Science*. Amsterdam: Amsterdam University Press, un Gillings, M., Hacigüzeller, P., Lock, G. (eds.). *Archaeological spatial analysis: a methodological guide*. New York: Routledge.

Reljefa punktu mākoņu brīva pieejamība ļauj arheologiem atteikties no nepieciešamības pašiem vai, piesaistot profesionālus mērniekus, veikt pilskalnu reljefa uzmērīšanu. Slavenākā Latvijas pilskalnu pētnieka Ernesta Brastiņa ekspedīciju laikā 20. gs. 20. gados izmantotā pusinstrumentālās uzmērīšanas metode saglabājās praktiski nemainīga līdz pat 20. gs. beigām: izmantojot ļoti vienkāršus darbarīkus – mērlenti, lauka cirkuli, koka kārtis un busoli –, pilskalna reljefs tika uzmērīts, pakāpeniski “kāpjot” ar kāršu komplektu un mērlenti pa nogāzēm, pāri grāvjiem un vaļņiem. Lai uzmērītu pilskalnu pēc katras individuālās reljefa situācijas, tika veikti daudzi šādi kāpjoši gājieni, un zonas starp tiem uz vietas izzīmētas pēc ar aci redzamā. Ja pilskalns apaudzis ar mežu vai krūmiem, tad, protams, bija nepieciešams izcirst pamežu uzmērīšanas stīgām. Kā noprotams, šāda uzmērīšanas metode var būt visai neprecīza un lielā mērā ir uzmērītāja interpretācija par reljefu, nevis tā precīzs nospiedums. Mūsdienās, tiesa, būtu iespējams izmantot teodolītu jeb t. s. totālo staciju, tomēr arī tad nepieciešams veikt daļējus apauguma attīrīšanas darbus un praktisko mērīšanu vairāku stundu garumā, bet pēc tam no uzmērītajiem punktiem veidot digitālu reljefa modeli kādā no ĢIS datorprogrammām, kas kopumā aizņem ļoti ievērojamu laiku.

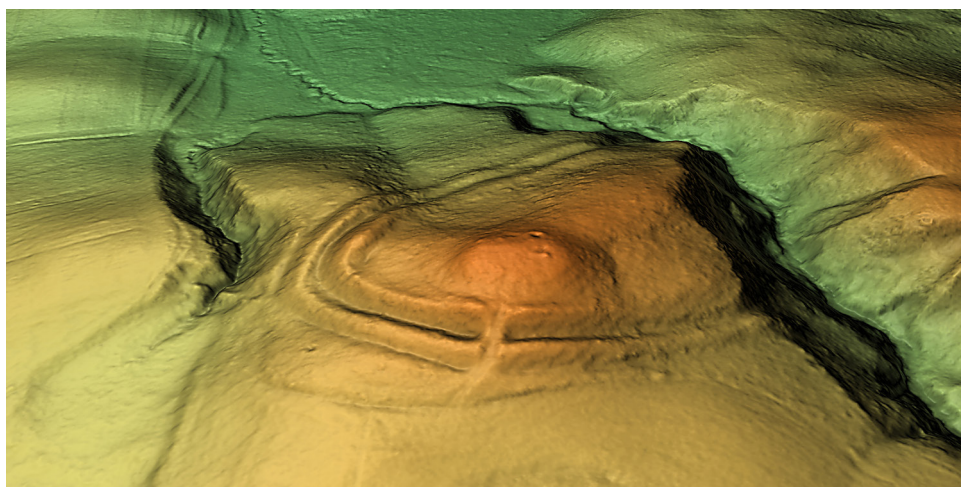
Tagad šīs laikietilpīgās un ne vienmēr arī īpaši precīzās metodes ir aizstājuši reljefa mērījumi un modelēšana trīsdimensionālā vidē, izmantojot *LIDAR* skenēšanas datus. Protams, daļa no mērījumiem aizvien tiek fiksēti uz vietas, apsekojuma laikā vizuāli novērtējot reljefu, īpaši zemāku vaļņu vai seklu grāvju gadījumā, kad izmērus ir daudz vienkāršāk noteikt dabā, nekā mērot punktu mākonī. Tomēr lielāko reljefa formu un arī pašu kalnu augstumu attiecībā pret to pakāji daudz precīzāk ir noteikt punktu mākonī – jo lielāks augstums vai attālums, jo lielāka “cilvēciskā kļūda” parasti ieviešas.

Lai gan pieejamas vairākas datorprogrammas darbam ar skenējumu punktu mākoņiem, Latvijas pilskalnu pētniecībā pēdējos gados visplašāk izmantota datorprogramma *FugroViewer*<sup>1</sup>, ar kuru tiek atvērti jau vairākkārt pieminētie brīvi lejuplādējamie LAS faili. Šī ir bezmaksas programmatūra, vienkārši apgūstama, un tā spēj teicami veikt visas nepieciešamās darbības. *FugroViewer* var pieslēgt un atslēgt dažādus punktu slāņus (ēkas, reljefs, augstā veģetācija, zemā veģetācija utt.), skatīt datus, plāknē ģenerējot divdimensionālu virsmas vai reljefa modeli dažādās krāsu gammās, skatīt punktus trīsdimensionālā vidē, kā arī veikt mērījumus vertikālajā plāknē ar parocīgu profilu rīku. Profila griezumā ir redzami visi lāzera uzmērītie punkti, arī koki, ēkas un zemā veģetācija. Pētīt un mērot mazākas reljefa formas, piemēram, vaļņus, jau nepieciešamas profesionālas priekšzināšanas un konkrētā pilskalna reljefa īpatnību izpratne, kā arī pietiekami liela pieredze darbā ar arheoloģiskajām senvietām, lai spētu savietot uz vietas tapušo aprakstu ar punktu mākonī redzamo – jo mazāki reljefa pārveidojumi, jo grūtāk tos pamanīt un interpretēt.

<sup>1</sup> *FugroViewer*. Pieejams: <https://www.fugro.com/about-fugro/our-expertise/technology/fugroviewer> (skatīts 25.01.2022.)



3. attēls. Kalniešu Daudzišu pilskalna un Stirnas upes ielejas šķērsriezums datorprogrammā *FugroViewer*.



4. attēls. Pilskalnes Liepkalnu pilskalna trīsdimensionāls modelis, iegūts vizualizējot *LIDAR* datus datorprogrammā *planlauf/TERRAIN*.

Lai cik parocīga būtu iepriekšminētā programma reljefa mērīšanai, no tās nav iespējams eksportēt attēlus un citus failu tipus pietiekami augstā kvalitātē, lai tos izmantotu kā ilustrācijas komunikācijā ar sabiedrību vai publikācijās. Tāpēc šim mērķim tiek izmantota cita datorprogramma, kas lietojama, iegādājoties licenci, – *planlauf/TERRAIN*<sup>1</sup>. Pirmais Latvijā šo datorprogrammu sāka izmantot populārās

<sup>1</sup> *planlauf/TERRAIN*. Pieejams: <https://planlaufterrain.com/> (skatīts: 25.01.2022.)

vietnes “Latvijas pilskalni”<sup>1</sup> saimnieks un pilskalnu entuziasts Gatis Kalniņš. Minētā programma ļauj strādāt ar ļoti lielu teritoriju un datu apjomu un ir lieliski piemērota pilskalnu trīsdimensionālām vizualizācijām. Tā gan nav izmantojama mērījumu veikšanai – tajā iestrādāto reljefa mērīšanas un profilu griezumu ģenerēšanas iespēju funkcionalitāte nav apmierinoša. Ar šo programmu iespējams veikt arī ļoti plaša spektra darbības, modificējot un rediģējot pašu punktu mākonī. Tā piedāvā vairākus veidus, kā vizualizēt reljefu, un plašas iespējas eksportēt vizuālos materiālus dažāda formāta un kvalitātes failos – kā attēlus, video, grozāmus trīsdimensionālus modeļus.

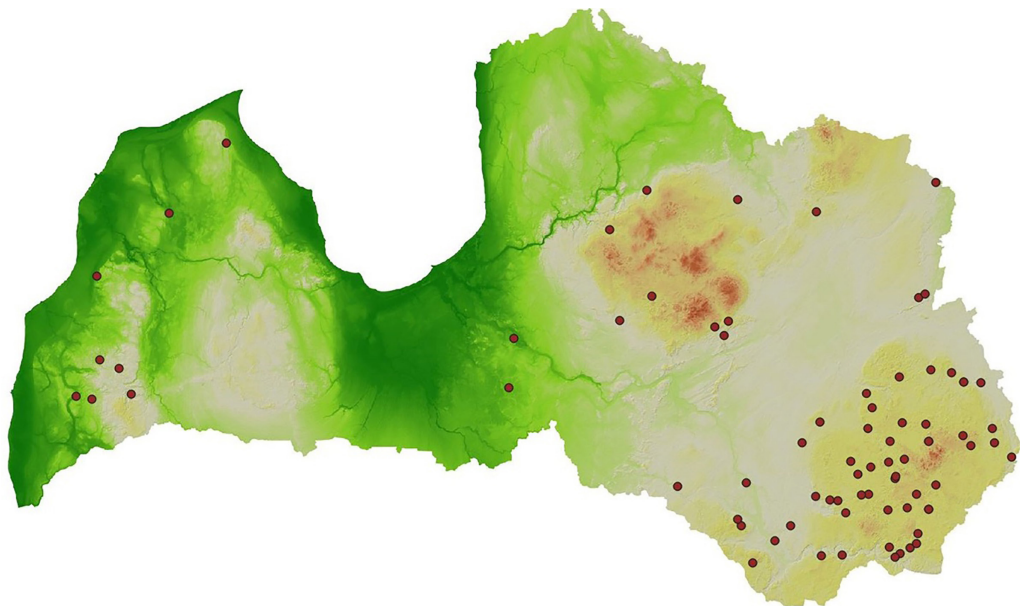
Lielākā daļa no punktu mākoņu apstrādes programmām ļauj, izmantojot katram punktam definēto augstuma vērtību, automātiski ģenerēt augstumlīknes, līdzīgas tām, ko esam ieraduši redzēt topogrāfiskajās kartēs un klasiskos pilskalnu vai citu arheoloģisku senvietu uzmērojumos. Šāda reljefa modeļa ar augstumlīknēm izveide no LAS failiem aizņem pāris desmitus minūšu, – pretstatā uzmērīšanai dabā ar tai sekojošu uzmērījuma sagatavošanu, kas kopā var aizņemt pat vairākas dienas.

### **Aizmirstie, bet tomēr atrastie**

Kopumā laikā no 2018. līdz 2021. gadam ar *LIDAR* palīdzību visā Latvijā ir atklāti 77 jauni pilskalni – astoņi Kurzemē, deviņi Vidzemē, divi Zemgalē, septiņi Sēlijā un 51 (!) Latgalē. Lai gan Latgalē arī līdz šim bija ar pilskalniem visblīvāk pārklātais Latvijas vēsturiskais novads, tagad tās pilskalnu skaits pieaudzis par aptuveni ceturtdaļu. Šis pilskalnu blīvuma pieaugums liks pārskatīt esošos uzskatus par apdzīvotības ģeogrāfisko struktūru Latgalē aizvēsturē, pilskalnu iespējamajām funkcijām un tos veidojošo sabiedrību sociālo struktūru. Diemžēl pašlaik šie pilskalni ir tikai sākotnēji apzināti un reģistrēti, to datējums lielākoties nav zināms vai ir tikai aptuveni nojaušams, tāpēc tuvākajos gados svarīgs uzdevums būs jaunatklāto pilskalnu tālāka izpēte un datēšana, lai noskaidrotu, kuru laika posmu no kopumā vairāk nekā 2000 gadu ilgā pilskalnu laikmeta tie pārstāv.

Taču aizvien neatbildēts paliek jautājums par to, kāpēc šie pilskalni ir atklāti tikai tagad un izmantojot attālinātās izpētes sniegtās iespējas? Lai atbildētu uz šo jautājumu, jāpievēršas tam, kādas metodes līdz šim visbiežāk izmantotas arheoloģisko senvietu apzināšanā. Proti, visu 20. gs. arheoloģisko senvietu apzināšanā dominējusi pieeja vadīties no vietējo iedzīvotāju sniegtajām ziņām un lokālās folkloras [Bērziņš 2017: 8–9]. Šī pieeja pati par sevi nav slikta vai nepareiza, tieši šādā veidā 20. gs. 20.–30. gados savākts iespaidīgais Pieminekļu valdes arheoloģisko senvietu apzināšanas materiāls, kas ir bijis pamats visai tālākajai arheoloģisko pieminekļu aizsardzības sistēmai un savu aktualitāti joprojām nav zaudējis. Šādu pieeju izmantoja arī E. Brastiņš, tikai retumis Latgalē paralēli veicot arī teritorijas fizisku apzināšanu. Tomēr vadišanās

<sup>1</sup> Tīmekļvietne pieejama: <https://www.latvijas-pilskalni.lv/> (skatīts: 25.01.2022.)



5. attēls. Latvijas teritorijā no 2018. līdz 2021. gadam jaunatklāto pilskalnu ģeogrāfiskais izvietojums. Kartes pamatne: LVM GEO *LIDAR* reljefa modelis.

pēc folkloras materiāla nespēj sniegt rezultātus tad, ja ar kādu arheoloģisko senvietu saistītā tradīcija ir izzudusi vai arī izzuduši paši tās nesēji – vietējie iedzīvotāji.

Latgalē, kas izceļas ar īpaši lielu jaunatklāto pilskalnu skaitu, iepriekšminētie aspekti skatāmi kontekstā ar šā kultūrvēsturiskā novada etniskās vēstures procesiem. Proti, visvairāk jaunatklāto pilskalnu ir situēti tradicionāli krievvalodīgo, nevis latviski/latgaliski runājošo apdzīvotajās teritorijās. Lai gan par Latgales vēsturi viduslaiku periodā mēs zinām nepiedodami maz, no tā, kas zināms (vai bieži vien pat drīzāk tikai nojaušams), varētu pieņemt, ka viduslaiku posmā daudzās lokalitātēs bijis manāms ievērojams iedzīvotāju skaita sarukums vai pat to pilnīga pamešana. Šķiet, ka apdzīvotības blīvums redzami nepalielinājās arī 17. gs., iespējams, tas piedzīvoja vēl vienu kritumu daudzo karu un epidēmiju laikā. Šo tukšumu kopš 17. gs. beigām, bet jau lielākā skaitā 18. gs., sāka aizpildīt no reliģiskām vajāšanām bēgošās krievu vecdicībnieku kopienas un vēlāk arī pārceļojoši krievu pareizticīgie zemnieki [Auns 2018: 173]. Šis ticības un valodas ziņā no vietējiem katoļticīgajiem latgaliešiem atšķirīgās un vecdicībnieku gadījumā arī izteikti noslēgtās kopienas acīmredzot nepārņēma ar pilskalniem saistīto tradīciju no vietējiem iedzīvotājiem vai pārņēma to īpatnējās un mainītās formās. Šis pilnīgais vai daļējais genuīnās pilskalnu folkloras tradīcijas objektīvais zudums, kas noticis jau iepriekšējos gadsimtos, droši vien neļāva daļu no tagad atrastajiem pilskalniem reģistrēt E. Brastiņam un citiem pētniekiem 20. gs. starpkaru periodā. Tāpat sava loma noteikti bijusi aizspriedumiem pret Latgales kriev-

valodīgajiem zemniekiem kā potenciāliem ziņu sniedzējiem, par ko liecina Piemiņķu valdes līdzdarbinieku ziņojumu tekstos ietvertās netiešās norādes. Tas traucēja fiksēt pilskalnu tradīciju pat vājā vai pārmainītā formā 20. gs. pirmajā pusē.

Mūsdienās gandrīz pilnīgs genuīnas pilskalnu folkloras zudums vienādā mērā skāris visu Latviju [Urtāns 2022: 9–10], tomēr Latgalē šo problēmu vēl vairāk saasinājušas iedzīvotāju sastāva tālākās izmaiņas pēc Otrā pasaules kara un pēdējās desmitgadēs piedzīvotā straujā depopulācija. Daži no jaunatklātajiem pilskalniem senāk atradušies lielu, vairāku desmitu iedzīvotāju apdzīvotu sādžu zemēs, bet tagad vairāku kilometru rādiusā nav nevienas apdzīvotas mājas. Pretstatā tam, daļa no Latgales jaunatklātajiem pilskalniem atrodas dziļi mežos uz pagastu robežām, apkārtnēs, kas, iespējams, nekad nav tikušas lauksaimnieciski apstrādātas, un šo pilskalnu veidols vismaz pašlaik liek par tiem domāt kā par patvēruma pilskalniem, kas izmantoti tikai briesmu gadījumos, bet nav tikuši pastāvīgi apdzīvoti. Iespējams, ar šiem patvēruma pilskalniem nekad nav saistījusies kāda folkloras tradīcija, un tie patiešām nevarētu būt tikuši atklāti bez tālīzpētes metodēm vai, neveicot intensīvu arheoloģisko apzināšanu, fiziski pārstaigājot meža masīvu. Kopumā secināms, ka gan Latgalē, gan citviet pašlaik ieraugām tieši tos pilskalnus, kuru tradīcija kādu vēsturisku sakritību rezultātā ir zudusi vai tiem tādas nekad nav bijis. Tāpat jāatzīmē, ka ar *LIDAR* palīdzību atklāti tikai tādi pilskalni, kam ir redzami reljefa pārveidojumi, – pilskalni ar ļoti nelieliem, pilnībā noartiem vai virs zemes nekonstatējamiem nocietinājumiem ar *LIDAR* palīdzību nevar tikt atklāti. Ja nākotnē rastos kādas tehnoloģiskas iespējas ar tālīzpētes metodēm konstatēt, piemēram, kultūrslāņa esamību, tad mūs sagaidītu vēl viens seno dzīvesvietu, arī pilskalnu, jaunatklāšanas “sprādziens”.

### Nobeigums

Domājot par jaunu pilskalnu atklāšanas procesu, jāsecina, ka, neatkarīgi no tā, vai tie atklāti, sekojot vietējo iedzīvotāju sniegtajām ziņām un folklorai, vai pārbaudot entuziastu *LIDAR* kartēs pamanītus reljefa pārveidojumus, profesionālie arheologi aizvien ir lielā mērā atkarīgi no sabiedrības palīdzības un ieinteresētības. Jomas profesionāļi pašu spēkiem nevar caurskatīt visas Latvijas teritorijas reljefu *LIDAR* kartēs vai aptaujāt katras lauku sētas iemītniekus. Sabiedrības iesaiste zinātnes darbā – nereti saukta par sabiedrisko zinātni (*citizen science*) – pēdējos gados kļuvusi par aizvien aktuālāku aspektu dažādu jomu pētījumos. Šādā rakursā jaunu pilskalnu atklāšanas “sprādziens” ir bijis tiešā veidā saistīts ar neformālu sabiedriskās zinātnes kustību – visi *LIDAR* karšu pētnieki un pilskalnu pamanītāji ir tiešā veidā iesaistījušies Latvijas senākās vēstures izpētē ar digitālām metodēm. Šis process nebūtu iespējams arī bez LĢIA veiktās *LIDAR* skenēšanas datu brīvas pieejamības. Tieši digitālo datu pieejamība brīvpiekļuvē un nelielas sabiedrības grupas entuziasms ir bijis pamats šim būtiskajam izrāvienam Latvijas senākās vēstures pētniecībā.

***Izmantotie avoti***

- Auns, M. (2018). Latvijas tradicionālās kultūrvides veidošanās laikā no 16. gadsimta. No: J. Stradiņš (red.). *Latvija un latvieši: akadēmiskie raksti, 2. sēj.* Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, 149.–176. lpp.
- Bērziņš, V. (2017). Par arheoloģisko apzināšanu. *Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*, Nr. 1/102, 8.–9. lpp.
- Digitālā augstuma modeļa pamatdati. Pieejams: [https://www.lgia.gov.lv/lv/Digit%C4%81lais%20virsmas%20modelis?fbclid=IwAR1PIaFfaN-dRuu9J4Nng\\_8nwOoxPRFKEOZAmHfk2-rZw73o5AFv5FQrrlQ](https://www.lgia.gov.lv/lv/Digit%C4%81lais%20virsmas%20modelis?fbclid=IwAR1PIaFfaN-dRuu9J4Nng_8nwOoxPRFKEOZAmHfk2-rZw73o5AFv5FQrrlQ) (skatīts 25.01.2022.)
- Digitālie augstuma modeļi. Pieejams: <http://www.lgia.gov.lv/lv/digitalie-augstuma-modeļi> (skatīts 21.04.2021.)
- FugroViewer*. Pieejams: <https://www.fugro.com/about-fugro/our-expertise/technology/fugroviewer> (skatīts 25.01.2022.)
- Gillings, M., Hacigüzeller, P., Lock, G. (eds.). (2020). *Archaeological spatial analysis: a methodological guide*. New York: Routledge.
- Guščika, E., Urtāns, U. (2018). Arheoloģisko objektu apzināšana Ropažu novadā. J. Urtāns, I. L. Virse (sast. un red.). *Arheologu pētījumi Latvijā 2016.–2017. gadā*. Rīga: NT Klasika, 252.–257. lpp.
- Historic England (2018). *3D Laser Scanning for Heritage: Advice and Guidance on the Use of Laser Scanning in Archaeology and Architecture*. Swindon: Historic England.
- Kluiving, S., Guttman-Bond, E. (eds.). (2012). *Landscape Archaeology Between Art and Science*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Latvijas pilskalni. Pieejams: <https://www.latvijas-pilskalni.lv/> (skatīts 25.01.2022.)
- LĢIA karšu pārlūks. Pieejams: <https://kartes.lgia.gov.lv/karte> (skatīts 25.01.2022.)
- LVM GEO karšu pārlūks. Pieejams: <https://www.lvmgeo.lv/kartes> (skatīts 25.01.2022.)
- PlanlaufTERRAIN. Pieejams: <https://planlaufterrain.com/> (skatīts 25.01.2022.)
- Renfrew, C., Bahn, P. (1996). *Archaeology: theories, methods, and practice (2<sup>nd</sup> edition)*. London: Thames and Hudson.
- Urtāns, J. (2020). Jaunatklāto pilskalnu birums. Latvijas austrumu daļa. 2018. gads. *Krustpunkti: kultūras un mākslas pētījumi*. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 102.–127. lpp.
- Urtāns, J. (2022). *Jaunatklātie pilskalni Latvijā 1998.–2021.* Rīga: Latvijas kultūras akadēmija.

Raksts tapis Valsts pētījumu programmas projekta “IDEUM: Identitāšu ainavas: vēsture, kultūra un vide” (VPP-LETONIKA-2021/2-0008) ietvaros.

**Rozīte Katrīna Spīča**

**LATVIEŠU UN VĀCIEŠU STARPKULTŪRU KOMUNIKĀCIJAS ANALĪZE:  
LATVIJAS FOLKLORAS IZRĀŽU PIEMĒRS**

**GERMAN AND LATVIAN CROSS CULTURAL COMMUNICATION  
ANALYSIS: A CASE STUDY OF LATVIAN FOLKLORE SHOW**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.66>

**Abstract**

Research topic “German and Latvian Cross Cultural Communication Analysis: A Case Study of Latvian Folklore Show” is relevant, because the successful mutual communication between Latvians and Germans is essential for the promotion of further co-operation with the Germans.

One of the ways to show the various symbolic elements of Latvian ethnicity together is to a Latvian folklore show. It is a world-proven practice in which foreign visitors are briefly introduced to the traditional culture of the country they have come to.

The object of the research is Latvian and German intercultural communication and the subject of the research is Latvian and German intercultural communication during Latvian folklore show. The aim of the research is to analyze Latvian and German intercultural communication during the folklore show. Research methods used in the work: referential analysis of the literature, method of observation. The research period is from 2008 to 2019.

The research shows that in order to create a positive cross cultural communication, the German language should be used, the order of the presentation of the symbolic elements is important and that the elements presented should be politically neutral. The creators of the show should be well informed about the other ethnicity and all of the participants of the show should be able to not only perform, but to create and maintain the communication process throughout the show.

**Keywords:** *Latvians, Germans, folklore show, cross cultural communication, symbolic elements of ethnicity.*



## levads

Pētījuma temats ir aktuāls, jo ietver līdz šim maz pētītu starpkultūru komunikācijas situāciju – folkloras izrādi. Tā ir kļuvusi par neatņemamu tūrisma sastāvdaļu un vispārzināmu tradīciju, kas tika izmantota un tiks izmantota arī nākotnē. Folkloras izrādes koncepti ietver sevī vairākus etnicitātes simboliskos elementus vienuviet, kas ļauj otrai kultūrai, kura saņem šo informāciju, tos uztvert ļoti ātri un koncentrēti. Šāds notikums nav raksturīgs ikdienas situācijai, jo tad etnicitātes simbolisko elementu iepazīšana notiek pakāpeniski vai, iespējams, nenotiek nemaz. Būtiski ir analizēt šo pieredzi tieši saistībā ar latviešu un vācu starpkultūru komunikāciju, jo latviešus un vāciešus saista vēsturiskas saites, kas ir ietekmējušas latviešu kultūru vairāku gadsimtu garumā, un šī saikne ir saglabājusies.

Pētījuma objekts ir vāciešu un latviešu starpkultūru komunikācija. Pētījuma priekšmets – starpkultūru komunikācija latviešu folkloras izrādē.

Pētījuma mērķis ir izpētīt praktisko pieredzi par latviešu etnicitātes simbolisko elementu lietojumu latviešu folkloras izrādes laikā.

Pētījuma uzdevumi:

1. Noskaidrot folkloras izrādes un etnicitātes simbolisko elementu jēdzienus.
2. Veikt gadījuma analīzi vienai no Latvijas folkloras izrādēm – izrādei “Pasaulē mazākā folkloras izrāde”.
3. Analizēt folkloras izrādē izmantotos etnicitātes simboliskos elementus.
4. Noskaidrot, kādi folkloras izrādē izmantotie latviešu un vāciešu etnicitātes simboliskie elementi veicina starpkultūru komunikāciju.

Pētījumā apkopoti novērojumi, kas radušies laika posmā no 2008. līdz 2019. gadam, kad regulāri norisinājās Latvijas folkloras izrāde “Pasaulē mazākā folkloras izrāde” vācu skatītājiem. Latvijas folkloras izrādes darbojas kopš 2008. gada, un šajā laikā tās vairāk nekā 800 reizi rādītas dažādām skatītāju grupām. Viena no svarīgākajām izrādes mērķgrupām ir vāciski runājošie tūristi, korporatīvo pasākumu dalībnieki un interesenti.

Rakstā tiks sniegta izmantoto jēdzienu – folkloras izrāde, etnicitātes simbolisko elementu skaidrojums. Pēc tam tiks analizēti Latvijas folkloras izrāžu produkta “Pasaulē mazākā folkloras izrāde” lietotie etnicitātes simboliskie elementi un vērtēts, kādu ietekmi izrādē iekļautie etnicitātes simboliskie elementi atstāj uz latviešu un vāciešu starpkultūru komunikāciju, kas norit izrādes laikā.

## Folkloras izrādes jēdzieniskās robežas

Ar ko īpaša ir folkloras izrāde satura, informācijas un komunikācijas ziņā? Pirmām kārtām – ar faktu, ka tā pilnībā balstās folklorā. Jēdziens folklorā ir sarežģīti definējams, jo folklorā ir spēcīga kultūras izpausme, kas ietver un atspoguļo vairākas nozīmes [Marzolph 1998: 1]. Tādējādi folklorā ir uzskatāma par kultūras daļu, kas

apzināti vai neapzināti tiek saglabāta ticībā un praksē, paražās un vispārējos vērojumos, mītos, leģendās un stāstos; mākslā un amatniecībā, tā pauž grupas, nevis indivīda ģenialitāti [Ben-Amos 1975].

Folkloras izrāde atspoguļo to pašu, ko folkloras – kādas kopienas tradicionālos uzskatus, paražās un stāstus [Michalopoulos, Meng Xue 2021: 1993].

Lai gan tāds koncepts kā folkloras izrāde ir pazīstams visā pasaulē, ar tā definēšanu zinātniskajā diskusijā var saskarties reti. Pētījumā, kas mudināja pievērsties rakstā aplūkotajai tematikai, folkloras izrāde definēta, kā *īpaša veida etnoprodukts, kurā lielākoties profesionālu mākslinieku grupa koncentrētā un kompaktā veidā parāda savas etnicitātes daudzveidību un mākslinieciskās kvalitātes citas etnicitātes pārstāvjiem saprotamā veidā* [Spīčs 2013: 90]. Pētījuma laikā veiktie novērojumi ļauj autorei papildināt šo skaidrojumu, tam piebilstot, ka folkloras izrāde balstās etnicitātes simboliskajos elementos, kas veido izrādes kodolu. Folkloras izrāde ir visā pasaulē aprobēta prakse. Pie tāda folkloras izrādes skaidrojuma autore turas šī pētījuma ietvaros.

Folkloras izrādi no cita veida izrādēm ļauj atšķirt tas, ka tajā ir apvienoti visi mākslas žanri: dejas, dziesma, mūzika, teātris, runātais vārds, u. c. Turklāt šī izrāde ir arī sinkrētiska, žanru robežas ir plūstošas, un izrāde turpina tapt pašā norises laikā. Tā, piemēram, Polijā, netālu no Krakovas, kāda apūtas kompleksa “*Skansen Smakow*” mājaslapā ir ļoti plašs apraksts par viņu piedāvāto produktu – poļu folkloras izrādi. Tam līdzās ir arī lakonisks folkloras izrādes skaidrojums: *Folkloras izrāde nozīmē tradicionālās dziesmas un dejas Krakovijas tautas ansambļa izpildījumā un iespēju īsumā izzināt poļu kultūru un virtuvi* [Skansen Smakow 2022]. Šis piemērs un vārds “īsumā” norāda uz vēl kādu svarīgu folkloras izrādes aspektu – norises raitumu. Izrādes garums ir ierobežots un praksē svārstās no 30 minūtēm līdz 1,5 stundām, atkarībā no norises vietas un skatītāju iesaistes līmeņa. Izrādes priekšnesumiem ir jāseko cits citam ļoti raiti, lai nezustu izrādes dinamika un viesi būtu ieinteresēti.

Folkloras izrādei, līdzās vienas etnicitātes komunikācijai ar otru etnicitāti, piemīt izklaidējošā funkcija, jo izrādes norises apstākļi paredz, ka saturam jābūt pasniegtam skatītājiem vieglā un aizraujošā veidā. Jāatzīmē, ka *izrādes samērā vieglais un izklaidējošais formāts nekādi nemazina tās vērtību stāstā par kādu no tradicionālās kultūras kanoniem vai citādi svarīgām vērtībām. Vieglā un nepiespiestā forma liek izrādes veidotājiem rūpīgi atlasīt materiālu, izvēlēties vislabāko pasniegšanas kontekstu jeb sacerēt stāstu par izvēlēto izrādes tematiku, nekādi nenodarot pāri tām tradīcijām, par kurām izrādē ir stāsts* [Spīčs 2013: 91].

Secināms, ka folkloras izrādē ir īpaši rūpīgi jāizvēlas iekļaujamais materiāls, līdz ar to arī izrādē iekļautie etnicitātes simboliskie elementi. Par spīti lielajam materiālu apjomam, izrādes veidotājiem jāspēj izvēlēties piemērotākos folkloras materiālus, kas spēs veidot izrādi viegli saprotamu, izklaidējošu un dinamisku citai etnicitātei.

### Gadījumu analīze "Pasaulē mazākā folkloras izrāde"

Nozīmi šim pētījumam piešķir fakts, ka pēc Latvijas oficiālā statistikas portāla datiem, tieši no Vācijas Latvijā ieceļojušo viesu skaits ir bijis viens no lielākajiem un ir nemainīgi stabils. Piemēram, 2019. gadā tas sasniedzis 243 tūkstošus ieceļotāju. Tādējādi Latvijā no Vācijas iebraukušo tūristu skaits ir otrs lielākais tūlit aiz ceļotājiem no Krievijas [Oficiālās statistikas portāls 2019]. Tādēļ ir būtiski analizēt tieši folkloras izrādes, kas noris vācu auditorijai.

Pētījuma bāzi veido Zinātniskās institūcijas biznesa kompetences centra izstrādātā folkloras izrāde (prezentēta ar zīmolu – Latvijas folkloras izrādes), kas laika posmā no 2008. līdz 2019. gadam tika testēta, piedāvājot to dažādu valstu tūristiem [Biznesa kompetences centrs 2021]. Daļa no izrāžu apmeklētājiem bija vācieši, un tieši šī etnicitāte tiek analizēta pētījumā. Minētajā laika posmā vācu tūristiem ir noritējušas ap 800 izrādes. Vācieši, pēc mutiski veiktām aptaujām, lielākoties ir no Dienvidvācijas apgabaliem Ietvertā novērošana veikta izrāžu laikā, un pēc tam tika fiksēti svarīgākie aspekti par izrādi. Līdztekus notika mutiska izrādes analīze pēc folkloras izrādes veidotāju kritērijiem. Raksts ietver šo novērojumu kop-savilkumu.

Analizētā folkloras izrāde ir veidotā tā, ka tajā nav scenārija, bet ir scenārija programma, būtisku lomu izrādē ieņem improvizācija un tās variācijas. Ja operā, piemēram, ir librets, tad folkloras izrādē tāda nav, jo šo funkciju pilda izrādes teicējs, kas klātesošos iepazīstina ar to, kas paredzēts katrā izrādes brīdī. To, kā notiks izrāde, nosaka telpa, jo uzvedums var notikt dažādās vietās: brīvdabas muzejā, restorānā, ainaviskā vietā, privātā teritorijā.

Izrādes saturu veido katrs izrādes dalībnieks, jo tajā iespējams izrādīt tikai to, ko paši solisti ir spējuši nodrošināt un iekļaut savā repertuārā. Tādējādi izrāde sastāv no vairāku solo mākslinieku snieguma, kuri katrs folkloras izrādē piedalās ar savu izcilo priekšnesumu – deju, dziesmu, tradicionālo mūzikas instrumentu spēli. Tāpēc nav nepieciešams ilgs kopmēģinājumu process, jo katrs izrādes solists ir pats atbildīgs par savu priekšnesumu un var organizēt savus mēģinājumus individuāli. Izrādi kopā sasaista un vada teicējs – stāstnieks. Katra izrādes dalībnieka priekšnesums ir kāda no stāsta daļām, un, balstoties uz scenārija programmu, viņi zina, kad tiem jāuzstājas ar savu solo priekšnesumu, bet izrādes teicējs patur iespēju priekšnesumu secību mainīt. Šādi ir iespējams saglabāt pārsteiguma efektu, dabiskumu un dzīvīgumu, kas saglabājas pašos dziedātājos un dejotājos, jo viņiem ir jābūt gataviem jebkurā brīdī uzstāties. Šī nenoteiktība ir folkloras izrādes pluss.

Folkloras izrāde prasa augsta līmeņa muzikalitāti, dziedātprasmi, dejotprasmi, bet, līdzās visām prasmēm, vissvarīgākā ir prasme komunicēt. Tā ir starpkultūru komunikācijas izpratne, jo izrādes laikā notiek aktīva saziņa ar otru etnicitāti. *Ikviens dalībnieks ir arī komunikators, kas veido sarunu ar pārējiem klātesošajiem. Folkloras*

mākslinieks zina /../ noteikumu kopumu, saziņas sistēmu, gramatiku, kurā attiecības starp verbālo vēstījumu atribūtiem, sociālo un kultūras realitāti ir pastāvīgā mijiedarbībā, transformējot simbolus un metaforas, stilus un struktūras, tēmas un formas, reaģējot uz situācijas sociālajiem mainīgajiem apstākļiem. /../ Nevar teikt, ka stāstījuma nozīme ir saistīta ar stāstījuma norises situācijas kontekstu, jo tas ir atkarīgs no klausītāju attieksmes [Ben-Amos, Goldstein 1975: 3]. Tādējādi secināms, ka folkloras izrādes dalībniekam ir jāpieņem ne tikai mākslinieciskajām prasmēm, bet daudz dziļākām zināšanām par tradicionālās kultūras mantojumu un to etnicitātes simbolisko elementu dziļāko nozīmi, kuru konkrētais izrādes dalībnieks izrādē prezentē.

### Latviešu etnicitātes simboliskie elementi folkloras izrādē

Folkloras izrādēs uzmanība ir pievērsta etnicitātei un, tajā skaitā, folkloras izrādē tiek izmantoti etnicitātes simboliskie elementi. Etnicitātes simboliskie elementi tiek balstīti etnicitātes pazīmēs. Socioloģijas enciklopēdijā etnicitātes pazīmes tiek skaidrotas šādi: *Tās (pazīmes) ietver tādas grupas iezīmes, kā tāda pati vai līdzīga ģeogrāfiskā izcelsme, valoda, reliģija, ēdiens, specifiskas intereses, sevišķi saistībā ar savu dzimteni, institūcijas, kuras kalpo grupai, izpratne par laipnību vai arī unikalitātes sajūta, salīdzinājumā ar citiem.* [Brogatta 2000]. Pazīmēs savukārt ir balstīti etnicitātes simboliskie elementi. Zinātniskajā diskursā latviešu valodā tiek lietoti dažādi šo pazīmju apzīmējumi. Šajā rakstā etnicitātes simboliskie elementi tiek skaidroti, izmantojot adaptētu pētnieka Džona Edvarda (*John Edwards*) **ārējo etnicitātes marķieru** definīciju. Savā rakstā "Simboliskā etnicitāte un valoda" autors min, ka atšķirība starp komunikatīvo un simbolisko valodu atspoguļo arī galveno atšķirību starp publiskajiem un privātajiem etniskajiem marķieriem. Šie marķieri jāsaprot kā tādi, kurus izmantojam publiski. Edvards arī raksta, ka daži publiskie etnicitātes marķieri darbojas ilgāku laiku, jo tie ir gan publiski, gan simboliski [Edwards 1996: 228]. Rakstā tiek izmantots vārdu savienojums **eticitātes simboliskie elementi**, jo rakstā folkloras izrādē lietotie elementi ir gan publiski, gan simboliski. Visi izrādē ietvertie elementi ir publiski, jo tiek lietoti konkrētās etnicitātes reprezentācijai, taču netiek zaudēta arī simboliskā puse, un izvēlētie elementi ieņem būtisku vietu arī latviešu etnicitātes piederības sajūtās.

Pirms analizējam tieši latviešu etnicitātes simboliskos elementus, jāmin piebilde par to, ko šā raksta ietvaros nozīmē latvieši. Latviešu etnicitātei ir piederīgi indivīdi, kas sevi uzskata par latviešiem, identificējas ar Latvijas valsti, tās iedzīvotājiem, tās vērtībām, un kuru dzimtā valoda ir latviešu valoda.

Latviešiem ir vairāki etnicitātes simboliskie elementi, taču folkloras izrādē ir izraudzīti daži no tiem. Mērķis ir atlasīt vienkārši saprotamus, interesi raisošus un uz pozitīvu starpkultūru komunikāciju vērstus etnicitātes simboliskos elementus, kā arī šiem elementiem jābūt strukturētiem tādā dramaturģijā, kas nenogurdina izrādes

skatītājus. Attiecīgi tiek saglabāts izrādes vieglums un ņemts vērā, ka cita etnicitāte uzņem šo informāciju ļoti koncentrēti, un tas var būt arī nogurdinoši. Latviešu folkloras izrādē “Pasaulē mazākā folkloras izrāde” tiek izmantoti šādi etnicitātes simboliskie elementi:

- 1) tautastērpi;
- 2) tautasdziesmas;
- 3) tautasdejas;
- 4) kokles.

Katram etnicitātes simboliskajam elementam ir sava nozīme izrādes attīstībā, tas ieņem nozīmīgu lomu un kalpo par starpkultūru komunikācijas ierosinātāju.

### Tautastērpi

Viens no pirmajiem elementiem, kuru folkloras izrādes skatītāji redz un iepazīst, ir tautastērpi. Tas ir pirmais, vizuālais tēls, kuru viņi saņem, kad ierodas izrādes norises vietā. Folkloras izrādes dalībnieki ir ģērbti dažādu novadu tautastērpos. Vācieši un arī citu ārvalstu viesi ir patīkami pārsteigti un sāk fotografēt folkloras izrādes dalībniekus. Pēc praktiskajā pieredzē gūtajām atsauksmēm, izrādes apmeklētājiem latviešu tautastērps šķiet skaists, un viņi vēlas nofotografēties ar tautastērpos ģērbtajiem dalībniekiem. Tautastērps izrādes laikā kalpo vairākiem mērķiem. Vispirms, tas ļauj novilkt robežu starp *mēs un viņi* [Eriksen 2004: 26], šajā gadījumā skatītāji un izrādes dalībnieki, vācieši un tautastērpos ģērbtie izrādes dalībnieki – latvieši. Otrkārt, tas parāda ne tikai latviešiem pieņemto ģērbšanās stilu, bet arī ar to saistītās tradīcijas. Piemēram, “Pasaules mazākajā folkloras izrādē”, viesi tiek īsi iepazīstināti ar vainaga nēsāšanas tradīcijām – pavasara un vasaras sezonas laikā izrādes dalībniecēm ir ziedu vainagi, bet rudens un ziemas sezonā – zīļu vainagi. Tā ir ļoti spilgta tautastērpa sastāvdaļa. Skaidrojot, kāpēc meitas nēsā vainagus, un ka vainagus tradicionāli nēsāja neprecētas jaunas sievietes, komunikācijā ar vāciešiem te ir iespējams vilkt paralēles ar Dienvidvācijā nēsāto sieviešu tautastērpu *Dirndl*, kuram tradicionāli tiek apsiet priekšauts, un šā priekšauta pušķa atrašanās vieta uz nēsātājas vidukļa norāda tās attiecību stāvokli vēl detalizētāk, nekā tas ir ar latviešu tautastērpiem [Oktobērfest oficiālā mājaslapa 2022]. Šo informāciju iespējams izmantot, lai attīstītu tālāku pozitīvu komunikāciju, jo, veidojot pozitīvu komunikāciju ar otru etnicitāti, indivīdi meklē līdzības.

### Tautasdziesmas

Tautasdziesmas kā etnicitātes simboliskais elements ieņem nozīmīgu lomu izrādes veidošanā. Viesi no Vācijas ir pārsteigti par latviešu tautasdziesmu melodiskumu un arī izrādes solistu dziedātprasmi. Veicot tautasdziesmu atlasī izrādei, tiek ņemts vērā tautasdziesmas teksts, kā arī vārdu skanējums, kas ieņem ne mazāk nozīmīgu

lomū izrādē. Piemēram, vārdu savienojumus “šai zemē”, vācu valodā runājošiem cilvēkiem nereti var izklausīties pēc lamuvārda “*Scheiße*” (vāciski – mēsls, sūds). Tādējādi var rasties nepareizs priekšstats par dziesmas jēgu. Svarīgs ir arī melodiskums, jo ir svarīgi, lai viesiem būtu patīkami klausīties mūziku. Aicinot vāciešus pievienoties dziedātājiem un, piemēram, dziedāt līdzī piedziedājumu, būtu ieteicams neizmantojot tādus piedziedājumus, kuros ir daudz burtu “r”, jo vāciešiem nereti ir citi šīs skaņas izrunas principi.

### Kokles

Viens no specifiski Baltijas valstīm raksturīgajiem tautas mūzikas instrumentiem ir latviešu etnicitātes simboliskais elements – kokle. Tas ir viens no būtiskiem “atslēgas” elementiem pašā izrādē, jo saistīts gan ar tautasdziesmām, gan valodu, turklāt ar šo instrumentu var gan pavadīt dziedātāju, gan spēlēt tautas deju melodijas. Kokle ietver sevī arī citus etnicitātes simboliskos elementus – rakstu zīmes, kas ir iegrebtas instrumentā kā rotājumi. Sava īpatnējā skanējuma un, kas ir nemazāk svarīgi, arī izskata dēļ, kokles nepārprotami izraisa ārvalstu viesos interesi un ziņkāri. Vācu kultūras un latviešu kultūras saskarsmē kokle tiek uztverta kā kaut kas savā ziņā pazīstams, jo vācu kultūrā izplatīts mūzikas instruments ir cītara (*Zither*) [Pumpurs 2021], kuru vācieši nosauc kā pirmo, kad mēģina atrast koklei līdzīgu instrumentu savā kultūrā. Saistībā ar vācu kultūru, būtiski minēt instrumenta attīstības vēsturi, jo senos laikos bija ierasts, ka koklētāji ir vīrieši. Izrādē koklē gan vīrieši, gan sievietes, un tiek minēti vēstures fakti par to, kā instruments ir attīstījies līdz mūsdienām. Izrādes laikā vācieši var redzēt, ka tagad koklē arī sievietes. Novērojumi folkloras izrāžu laikā liecina, ka tieši vācu tūristi šo faktu uztver ar sevišķu prieku, un dažreiz pat sāk aplaudēt, tā paužot savu atbalstu sievietēm – koklētājām. Tas skaidrojams ar Vācijā attīstītajām feminisma kustības tradīcijām un to ilgo vēsturi.

### Tautasdeja

Tautasdeja ir tas etnicitātes simboliskais elements, kas jāpielāgo dažāda vecuma viesiem, jo deju sarežģītība un temps atšķiras. “Pasaulē mazākajā folkloras izrādē” tiek izmantotas vairākas tautasdejas, kas izceļas ar interesantu dejas raksturu. Pirmā ir skalū deja, kur meitas un puisi dejo uz zemē sakrustotiem koka skaliem. Puisi, atkarībā no savas fiziskās sagatavotības, var izpildīt arī kādu akrobātisku triku. Otrā ir dvieļu deja, kas tiek dejota, izmantojot linu dvieļus. Pielāgojoties jaunajiem apstākļiem, saistībā ar *Covid-19* pandēmiju un aicinājumu cilvēkiem ievērot divu metru distanci, dvieļu deja ir kļuvusi vēl piemērotāka, jo tajā starp abiem dejotājiem atrodas nostiepts un apmēram divus metrus garš lina dvieļis. Pēc deju priekšnesumiem dejošanā tiek iesaistīti viesi, un viņus aicina pievienoties dvieļu dejai. Lai viesi būtu nobrieduši dejošanai, dejas tiek ieplānotas izrādes

noslēdzošajā daļā, kad izrādes apmeklētāji ir adaptējušies jaunajā vidē, pieraduši pie izrādes dalībniekiem un gatavi deļot.

Veidojot izrādi viesiem no Vācijas, noteikti ir vērts piedāvāt arī dažādas plaukstiņpolku variācijas, jo tās vācu auditorijā tiek ļoti pozitīvi uztvertas. Tas skaidrojams ar to, ka arī Vācijā ir zināmas dažādas plaukstiņpolku variācijas, un atkal ir kaut kas kopīgs un labi pazīstams brīdī, kad viena etnicitāte uzņem ļoti daudz jaunas informācijas par otru etnicitāti.

### **Folkloras izrāde kā latviešu un vāciešu starpkultūru komunikācijas veicinātāja**

Latviešu un vāciešu starpkultūru komunikācijas analīze tika veikta, balstoties uz Latvijas folkloras izrādes "Pasaulē mazākā folkloras izrāde" gadījuma analīzi. Izmantotās pētniecības metodes bija literatūras referatīvā analīze, gadījuma analīze, ietvertā novērošana. Lai veiktu starpkultūru komunikācijas analīzi, notika folkloras izrādes laikā veikto novērojumu apkopojums un tika izcelti veiksmīgie komunikācijas mirkli un komunikācijas situācijas, kas novedušas pie pārpratumiem vai skaidrojošiem jautājumiem komunikācijas laikā. Iegūto secinājumu analīzei nepieciešams aprakstīt vidējā izrādes skatītāja profilu. Lielākā daļa izrādes skatītāju ir viesi vecumā no 40 līdz 75 gadiem. Lielākajai daļai viesu šī ir pirmā ierašanās reize Baltijas valstīs, jo līdz ar Latviju tiek apmeklētas arī Lietuva un Igaunija. Autores novērojumi liecina, ka sieviešu un vīriešu līdzsvars starp skatītājiem ir līdzīgs. Folkloras izrādes norises laikā ir būtiski ņemt vērā skatītāju vecumu, izglītības līmeni un iemeslus, kādēļ viņi ir ieradušies Latvijā.

Viens no svarīgākajiem etnicitātes veidošanās stūrakmeņiem ir valoda. Būtisks ir valodas lietojums folkloras izrādē. Autores novērojumi rāda, ka dzimtās valodas lietojums ārvalstu viesu auditorijās manāmi labvēlīgi ietekmē izrādes norisi un cilvēku apmierinātību ar folkloras izrādi. Skaidrojot latviešu etnicitātes simboliskos elementus, ir svarīgi to darīt precīzi, lai otra kultūra saņemtu objektīvu informāciju. Šajā gadījuma analīzē ar vācu valodā runājošiem cilvēkiem, valodas lietojumam ir ļoti liela nozīme. Lietojot otras kultūras valodu, šajā gadījumā vācu valodu, lielākā daļa viesu ir patīkami pārsteigta. Novērojumi liecina, ka vācieši jau iepriekš ir rēķinājušies ar to, ka Latvijā (un Baltijas valstīs kopumā) cilvēki nerunās vācu valodā vai to darīs tikai retais. Tādēļ šāds patīkams pārsteigums folkloras izrādes ievadā jau dod lielu pozitīvu efektu uz tālāko izrādes norisi un attīsta atvērtu starpkultūru komunikāciju.

Katras izrādes sākumā, ja šāda informācija līdz izrādes teicējam nav nonākusi pirms tam, tiek precizēts, no kurienes tieši ir ieradušies viesi. Ir būtiski, vai tās ir Ziemeļvācijas federālās zemes un Hanzas savienības pilsētas, vai arī tās ir Dienvidvācijas federālās zemes, kur tautas tradīcijas ir daudz pazīstamākas un tiek praktizētas arī mūsdienās. Šīs nianšes tiek ņemtas vērā izrādē, attiecīgi atšķirīgi liekot vajadzīgos

akcentus. Atšķirīga ir izrādes uztvere starp rietumvāciešiem un austrumvāciešiem, jo Vācijas ilgā sašķeltība ir jūtama arī mūsdienās. Viesi, kas uzauguši Rietumvācijā, daudz brīvāk uzņem izrādi un jau no paša tās sākuma ir atvērti jaunajam – latviešu etnicitātes iepazīšanai, savukārt Austrumvācijā augušajiem izrādes skatītājiem nepieciešams ilgāks laiks, lai atvērtos un justos brīvāk. Līdztekus šai atšķirībai Vācijas gadījumā nozīmīga loma ir reģionālajām īpatnībām, jo Vācijā indivīdam pirmā vieta identifikācijas ziņā ir reģionālā identitāte, un tikai pēc tam – nacionālā identitāte. Tādēļ pozitīvas starpkultūru komunikācijas veicināšanai ar vāciešiem ir svarīgi, ka izrādes dalībnieki ņem vērā šo reģionālo piederību un ir informēti par to.

Secināms, ka ir būtiski ņemt vērā to, ka veidojot izrādi vāciešiem, ir jāizvēlas neitrāli etnicitātes simboliskie elementi, kuriem būtu grūti piešķirt vēl kādu citu nozīmi vai tos varētu pārprast. Precizitāte ir saistāma ar izrādes tempu, jo tas ir ļoti raīts, un tajā nav vietas gariem paskaidrojumiem. Pati izrāde ir ļoti blīva ar jaunu informāciju, un ieteicams cilvēkus ar to nepārslogot. Tas, kas noteikti palīdz labāk izprast otru etnicitāti, ir iespēja iesaistīties piedāvātajās aktivitātes – dziedāt līdzi, dejot. Tas palīdz šo informāciju uztvert caur vairākām maņām un viesiem justies kā daļai no grupas. Būtisks ir arī vācu valodas lietojums izrādē, jo tas tiešām palīdz uztvert informāciju vieglāk, skaidrāk un izvairīties no nevajadzīgiem pārpratumiem. Svarīga ir cieņa un izpratne par otras kultūras vērtībām, otrai etnicitātei pielāgota mūzikas un deju izvēle, kā arī paralēlu meklēšana starp abām etnicitātēm.

### ***Izmantotie avoti***

- Ben-Amos, D., Goldstein, S. K. (1975). *Folklore: Performance and Communication*. Series: *Approaches to Semiotics*, Vol. 40. The Hague: De Gruyter Mouton.
- Borgatta, E. (2000). *Encyclopedia of Sociology*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Macmillan Library Reference, p. 841.
- Biznesa kompetences centrs (2021). Nepublicētie materiāli. *Zinātniskais projekts "Etno-produktu etnotirgvedība" 2008.–2019. gads*.
- Definitions of Folklore (1996). *Journal of Folklore Research*, 33(3), pp. 255–264. Available: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=15748503&site=ehost-live> (viewed 08.01.2022.)
- Edwards, J. (1996). Symbolic Ethnicity and Language. In: John Hutchinson, and Anthony D. Smith (eds.). *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press, p. 228.
- Eriksen, G. T. H. (2005). Norwegian folk costumes and cultural capital. Keeping the recipe. *Focaal*, 21(44), iegūts no: [doi.org/10.3167/092012904782311308](https://doi.org/10.3167/092012904782311308) pp. 20–34.



- Marzolph, U. (1998). What Is Folklore Good for? On Dealing with Undesirable Cultural Expression. *Journal of Folklore Research*, 35(1), pp. 5–16. Available: <http://www.jstor.org/stable/3814782> (viewed 04.01.2022.)
- Michalopoulos, S., Xue, M. M. (2021). Folklore\*. *The Quarterly Journal of Economics*. 136(4). Iegūts no: [doi:10.1093/qje/qjab003](https://doi.org/10.1093/qje/qjab003) pp. 1993–2046.
- Oficiālās statistikas portāls* (2019). 2019. gadā Latvijas tūristu mītnēs apkalpoto viesu skaits pieaudzis par 1,6%. Pieejams: <https://stat.gov.lv/lv/statistikas-temas/noz/turisms/preses-relizes/1849-latvijas-viesnicu-un-citu-turisma-mitnu-darbibas> (skatīts 20.01.2022.)
- Oktoberfesta oficiālā mājaslapa (2022). Dirndlschleife binden: Tradition und Bedeutung. Pieejams: <https://www.oktoberfest.de/dirndl-tracht/dirndlschleife-binden-das-ist-die-richtige-seite#:~:text=Dirndlschleife%20rechts%20gebunden%3A%20Person%20verheiratet,diese%20auch%20historisch%20immer%20wieder> (skatīts 20.07.2022.)
- Pumpurs, I. (2021). Cītara. *Nacionālā enciklopēdija*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/39377-citara> (skatīts 28.01.2022.)
- Spīčs, E. (2013). Latviešu folkloras izrāžu vadītāja kompetence darbā ar ārvalstu tūristiem. *Biznesa kompetences: Monogrāfija*, 5. sējums. Rīga: Biznesa kompetences centrs.
- Skansen Smakow mājaslapa* (2022). Folk show Evenings. Available: [https://skansensmakow.pl/en/folkshow-evenings/?doing\\_wp\\_cron=1643117055.2832190990447998046875](https://skansensmakow.pl/en/folkshow-evenings/?doing_wp_cron=1643117055.2832190990447998046875) (viewed 10.01.2022.)

**Ilona Audere**

**RĪGAS VĀCU TEĀTRA AKTIERIS ALEKSANDRS DEIBNERS  
(ALEXANDER DEUBNER) UN VIŅA DZIMTA**

**ACTOR OF THE GERMAN CITY THEATRE IN RIGA –  
ALEXANDER DEUBNER AND HIS FAMILY**

<https://doi.org/10.55877/kkmp.2022.58>

**Abstract**

The research stage prior to historic building restoration more often comes with essential discoveries in the field of construction and the history of interior design, however, occasionally more fragile historical evidence, such as photographs and documents, are found. This is the case of the Deubner's House, located at Skārņu Street 6 in Riga. Many family's historical documents covering the period from the middle of the 19<sup>th</sup> century to 1940 were found during the restoration work undertaken on the Deubner's House in the 1980s. In 2020, these historical documents were handed over to researchers. They revealed a great deal of unknown about the German City Theatre actor Alexander Deubner, who was once famous all over the world and now has been forgotten. Riga St. Peter's Church records made it possible to unearth the details of the branch of the Deubner's family tree. While, the Deubner's family archive materials that were accidentally discovered during the restoration, as well as the information published in periodicals and provided by museums allowed outlining particular aspects of Alexander Deubner's creative work and life. Whereas, his family correspondence revealed some exciting facts about daily life of Rigans and dwellers of other European cities.

**Keywords:** *German City Theatre in Riga, Alexander Deubner, newly discovered materials.*

### Deibner (*Deubner*) dzimta

Kādreizējā Rīgas Vācu teātra darbība interesējusi daudzus Latvijas pētniekus. Arhitekti, mākslas vēsturnieki, literatūrzinātnieki un teātra vēsturnieki virknē publikāciju un referātu aplūkojuši gan šā teātra darbības vietu, gan iestudējumu vēsturi. Kā jaunākais minams autoru kolektīva izdevums: Briedis, R., Gailīte, Z., Goldmanis, J., Grigoroviča, Z., Grudule, M., Ulberte, L. "Cilvēki un notikumi latviešu zemēs no ledus aiziešanas līdz Latvijas valstij" (2018). Tomēr Rīgas Vācu teātra vēsturē vēl ir neizzinātais, aizmirstais vai noklusētais.

Nepelnīti no teātra vēstures izdzisusi atmiņa par mūsu vietējo zvaigzni, savulaik populāro Kristus lomas atveidotāju – spriežot pēc pieejamās informācijas, kādreiz plašā pasaulē īpaši slaveno, bet nu pilnīgi aizmirsto Rīgas vācu teātra aktieri Aleksandru Deibneru (*Alexander Wilhelm Jacobus Deubner*), dzimušu Rīgā, 1872. gada 13. maijā. Dzimtas uzvārds gan ir pilsētas vēsturē spilgti ierakstīts, jo salīdzinoši daudz varam izlasīt par kādreizējo grāmatu izdevēja un tirgotāja Johana Jakoba Deibnera (*Johann Jacob Deubner*) firmu, par Deibneru līniju Rīgas rātē, par dzimtas nopelniem tirdzniecībā, mašīnbūvē, kuģniecībā, farmācijā, medicīnā, konditorejā, arī izglītības sistēmā. Rīgā dzimušo Deibneru darbībā svarīgas, noturīgas saiknes bijušas ar Igauniju, Krieviju, Ukrainu, Vāciju, Angliju, Franciju un Ameriku. No slavenās dzimtas cēlies arī minētais aktieris. Rīgas Sv. Pētera baznīcas draudžu grāmatas<sup>1</sup> ļauj izsekot aktiera Deibnera ciltskoku. Viņa tiešā radniecības līnija vairākās paaudzēs saistīta ar amatniecību – gan Aleksandra vectēvs Andreass Eberhards Deibners, gan vecvectēvs Eberhards Deibners bijuši Rīgas galdnieki, tēvs Andreass Gothards Deibners bijis litogrāfs, bet tēva brālis – maiznieks. Kā ziņots presē, aktieris 1937. gadā iestājies pret Deibneru nama nojaukšanu Kaļķu un Monētu ielas stūrī, norādot, ka ēka 150 gadus bijusi dzimtas īpašums, kurā līdz 1887. gadam atradusies Vecrīgā iecienīta Deibneru beķereja [Nachrichten 05.06.1937.], [Rigasche Rundschau]. Aleksandrs izvēlējies pavisam citu darbības jomu. Aktiera pēdējā zināmā dzīvesvieta Rīgā bijusi Skārņu ielas 6. nama 4. dzīvoklī<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Rīgas Sv. Pētera baznīcas vācu draudzes grāmatās [ <https://raduraksti.arhivi.lv/draudzes/St.Petri> ] atrodama aktiera Aleksandra Deibnera ciltskoka pamatlīnija: tēvs litogrāfs Andreass Gothards Deibners (*Andreas Gotchard*, 1822–1900) salaulājies 1866. gadā ar Malvīni Karolīnu Ārendi (*Malwine Caroline Arendt*, 1844–1917) – abi dzimuši Rīgā, taču Malvīnes dzimta nāk no Pērnavas. Viņu dēlam Aleksandram ir brāļi – Eduards Andreass Rupertus (*Eduard Andreas Rupertus*, 1868–?); Andreass Jakobs Gothards (*Andreas Jacob Gotchard*, 1869–?); Hermanis Arvīds (*Herman Arwied*, 1870–1928), Karls Arnolds Edmunds (*Carl Arnold Edmund*, 1874–?). Vectēvs galdnieks Andreass Eberhards Deibners (*Andreas Eberchard Deubner*, 1783–1844) salaulājies 1818. gadā ar Kristīni Amāliju, dz. Tau (*Christine Amalia Thau*, 1791–1859). Vecvectēvs galdnieks Eberhards Deibners (1748–1785) salaulājies 1778. gadā ar Elizabeti Magdalēnu, dz. fon der Heidi (*Elisabeth Magdelehne Heyde*, 1749–1826).

<sup>2</sup> Oficiālos iesniegumos A. Deibners norādījis savu dzīvesvietas adresi.

Kā norāda saglabājušās ģimenes vēstules, šis nams senāk piederējis Aleksandra vecākiem.<sup>1</sup>

Vēsturisku ēku pirmsrestaurācijas izpēte biežāk sniedz svarīgus atradumus būvniecības un interjeru vēstures jomā, bet dažkārt tiek atrastas dīvainā kārtā saglabājušās trauslāka materiāla liecības – fotogrāfijas un rakstiskie materiāli, kā tas noticis Deibneru namā, kur 20. gs. 80. gadu restaurācijas laikā atklājās krietns lietu daudzums no ģimenes rakstiskā arhīva, aptverot laika posmu no 19. gadsimta vidus līdz 1940. gadam. Diemžēl daļa vēstuļu ir bez datumiem. Minētais atradums, pieejamā informācija periodikā un muzeju krājumos, ļāva nedaudz ieskicēt atsevišķas aktiera Aleksandra Deibnera radošā darba un dzīves līnijas, kā arī ģimenes korespondence atklājusi interesantas detaļas no rīdzinieku un arī citu Eiropas pilsētnieku dzīves.

### Aleksandra Deibnera radošā darbība

Pirmās periodikā lasāmās atsauksmes par jauno, iespaidīgo, emocionālo mīlnieku un varoņu lomu atveidotāju Aleksandru Deibneru rodama 19. gs. 90. gadu sākumā. Uz skatuves aktieris uzkāpis 1889. gada 21. oktobrī, būdams septiņpadsmit gadus vecs. Rīgas Vācu teātra 1892. gada ziņu apskatā kā spilgta novitāte nodēvēts bijušā Rīgas aktiera Oto Bišera (*Otto Bischer*) lugas “Sliktā sēkla” (*Schlimme Saat*) uzvedums, kurā par īpaši spilgtu tēlojumu slavēts jaunais Deibners, pieminot, ka viņš izpelnījies atzinību viesizrādēs Vilandē (toreiz – *Fellin*), kā arī nākamā gadā spēlē Līnburgas teātra trupā [Düna Zeitung 04.09.1892.].

Jāatzīmē, ka 19. gs. beigās Rīgas teātru dzīvē nozīmīgs ir arī minētais Oto Bišers<sup>2</sup>, kura ievērojamās biogrāfijas lappuses saistāmas ar galvenajām lomām viņa paša un citu autoru dramatiskajos darbos. Rīgas trupā Bišers darbojies divus gadus (1880–1882), uzstājies arī kā lektors un publicējis rakstus par teātra mākslas amata noslēpumiem un izciliem dramaturgiem, bijis publikas mīlulis [Rigasche Zeitung 22.11.1880.; 19.12.1881.]. Pēc 1882. gada ugunsgrēka, kad Rīgas Vācu teātris tiek slēgts uz vairākiem gadiem, Oto Bišers rakstījis lugas, turpinot spēlēt dažādas lomas, sevišķi komiskās. Ne velti viņš pats sacerējis virkni komēdiju. Viņš darbojies Leipciģā, Berlīnes Lesinga teātrī un citur, viņa lugas uzvestas visā Vācijā, dažas tulkošanas angļiski. Rīgā viņš atgriezies daudzkārt, tur Oto Bišers atradis arī savu sievu

<sup>1</sup> Ēkas uzcelšanas laiks ir neskaidrs. Valsts aizsargājamo Vecrīgas arhitektūras kultūras pieminekļu sarakstā tā minēta ar aizsardzības numuru 654. Nams ir vairākkārt pārbūvēts, sākotnējais veidols varētu būt tapis 15. gs. Tas rekonstruēts 1763., 1983. un 2014. gadā. Atrastās rakstiskās un fotoliecības ir samērā sliktā tehniskā stāvoklī, tomēr daļu no tekstiem izdevies izlasīt. Iegūtā informācija bijusi noderīga šā raksta tapšanā, kā arī stimulējusi pievērsties Deibneru dzimtas vēstures pētniecībai.

<sup>2</sup> Aktieris viņa darbības laikā visās recenzijās ir minēts kā Oto Bišers (*Otto Bischer*). – [“Rigasche Zeitung” 19.12.1881.; 22.11.1880.; “Duna Zeitung” 11.04.1992. u. c.], tādēļ arī autore izvēlas tieši šādu vārda atveidi.

Annun Matildi Tausoni (*Anna Mathilde Tauson*), par ko liecina viņu uzsaukšana Reformātu baznīcā 1882. gada oktobrī [Rigasche Stadtblätter 21.10.1882.]. Āgenskalna Vasaras teātrī 19. gs. 80.–90. gados ar panākumiem izrādīta virkne Bišera sacerētu lugu ar viņa piedalīšanos lomās.<sup>1</sup> Iespējams, ka Rīgas viesizrāžu laikā Bišers iepazinies ar jauno Deibneru, redzējis viņu savu lugu lomās, palīdzējis jaunajam aktierim atrast ceļu uz daudzām pasaules skatuveņām. Līdzas jau minētajai Līneburgai un Vilandai, Deibners savu aktiera talantu apliecinājis daudzos citos ārvalstu teātros, to vidū Dortmundē, Elbingā, Breslavā, Brēmenē, Grācā, Pēterburgā, Prāgā, arī ASV, Brazīlijā. 1906. gadā Aleksandrs Deibners devies divu gadu turnejā pa Ameriku, kur dažādos uzvedumos ar panākumiem tēlojis Jēzu



1. attēls. A. Deibners Kristus lomā Grācā 1902. No “*Riga am Sonntag*” 27.10.1929.

Kristu. Pirms tam šajā lomā viņš bija izpelnījies plašu atzinību Eiropas teātros (1. att.). Ņujorkā viņš ieradās ar kuģi “*Zeeland*” no Antverpenes, 1910. gadā uz turieni Aleksandrs devies ar kuģi “*George Washington*”. Pasažieru sarakstā viņš minēts kā mākslinieks un norādīts, ka nav precējies. Zīmīgi šajā sarakstā uzrādīts, ka viņš dodas pie 1852. gadā Berlīnē dzimušā Emīla Hanemana (*Emil Hannemann*) – slavenā Vācijas un Austrijas teātru direktora un aktiera, kurš droši vien ir iesaistījis Deibneru Amerikas izrādēs [[www.ancestry.com/Deubner](http://www.ancestry.com/Deubner)]. Pieminot Ameriku, aktieris tur devies arī 1917. gadā, taču politisko notikumu dēļ ir bijis spiests atgriezties Rīgā. Presē, diemžēl, netiek dziļi analizēts viņa aktieriskais sniegums, varam vien izsekot plašajam lomām spektram. Nomainīdams valstis un teātrus, Deibners spēlējis komēdijās, dziesmuspēlēs, mūziklos un citu žanru lugās. Jāatzīmē, ka Aleksandrs Deibners spējis iejusties arī citos Bībeles tēlos. Tā Nobela prēmijas laureāta Paula Heizes (*Paul Heyse*) drāmā “*Marija fon Magdala*” viņš tēlojis farizeju Flāviju, citreiz – Ponciju Pilātu<sup>2</sup>. Pieminētajā Heizes lugā Kristus kā figūra uz skatuves neparādās, bet svarīga ir Jēzus balss

<sup>1</sup> Pirmos darbus Oto Bišers (Štrālzundē, 1852; Švarcvaldē 1905) mēdzis parakstīt ar pseidonīmu *Ernst Connemb*. Populārākie izrādītie darbi: “Ak, šis paps” (*O, dieser Papa*); “Strēlnieku svētki” (*Das Schützenfest*); “Veiklais zēns” (*Flothe Bursche*); “Karš miera laikā” (*Krieg im Frieden*) u. c.

<sup>2</sup> Pauls Johans Ludvigs fon Heize (Berlīne, 1830; Minhene, 1914) saņēmis Nobela prēmiju literatūrā par ideālisma caurausto, augsto meistarību. Drāma “*Maria von Magdala*” (5 cēlienos) sarakstīta 1899. gadā, uzvesta daudzos pasaules teātros, tostarp Rīgā.

(bieži – Deibners), no aizskatuves risinot dialogus ar lugas personāžiem. Spilgtāko aktiera lomu rindā noteikti ievietojams viņa atveidotais ideālists Dons Alonso romantiskajā muzikālajā izrādē “*Preciosa*”<sup>1</sup>, kas uzvesta 1897. gadā vasarā Minsteres Jaunajā teātrī. Šajā pašā gadā Deibners spēlējis galveno (Faona) lomu Brno (toreiz – *Brünn*) teātrī F. Grilparcera (*Franz Grillparzer*) izrādē “*Sapfo*”<sup>2</sup>. Tā ir traģiska mīlnieka loma mīlas trijstūrī, ko veido antīkās dzejnieces Sapfo neatbildētās kvēlās jūtas pret jaunekli Faonu, kurš mīl meiteni Melitu. Kā liecina Skārņu ielas namā atrastā afīša, Brno teātris ar šo izrādi un Deibneru kā Faonu 1903. gadā viesojies Augsburgas teātrī. Saistībā ar šīm izrādēm minams tolaik Brno teātra rumāņu režisors Mihaels Isailovičs (*Mihael Isailovich*, 1868–?), kura darbība cieši saistīta ne tikai ar Aleksandra Deibnera radošajām gaitām, jo Isailovičs, veidojot uzvedumus dažādos Eiropas un ASV teātros, ņēmis līdz arī savu talantīgo aktieri, bet režisora biogrāfijā svarīga vieta ir arī viņa aktiera darbam Liepājas Pilsētas teātrī 19. gs. 80. gadu beigās.<sup>3</sup> Aleksandra Deibnera mīļākā loma, kuru viņš ir nospēlējis piecdesmit reišu visdažādākajos teātros, ir Ferdinands F. Šillera drāmā “*Viltus un mīla (?)*” (*Kabale und Liebe*, 1783). Rīgas Vācu teātris to pirmoreiz uzvedis jau 1785. gadā, un joprojām šī luga ir daudzu teātru repertuāros. Tātad Deibners tajā arvien ir bijis traģiskas mīlas apvīts tēls, kurš lugas beigās dodas nāvē. Aktierim ir bijis saistošs plašs emociju spektrs. Gadsimtu mijas teātros bieži tiek uzvesti farsī un komēdijas. Tā Berlīnē 1898. gadā Deibners tiek pie ķelnera Leopolda Brandmeijera lomas divu autoru – Oskara Blūmentāla (*Oscar Blumenthal*, 1852–1917) un Gustava Kadelburga (*Gustav Kadelburg*, 1851–1925) dziesmu spēlē “*Baltajā zirgā*” (*In weissen Rössl*, 1898). No 1917. gada līdz pat savas karjeras beigām Aleksandrs Deibners ir bijis viens no vadošajiem aktieriem Rīgas Vācu teātrī, pēc ziņām presē ir izsekojams ne tikai viņa lomām, bet varam gūt ieskatu arī teātra repertuārā un aktieru trupas sastāvā. Ņemot vērā, ka mūsu latviešu aktieri mācījušies no vecākā – Vācu teātra, kas darbojās Rīgā jau no 1782. gada,<sup>4</sup> kā arī daļa no lugām bijušas abu teātru repertuāros, Rīgas Vācu teātrim ir nozīmīga loma Latvijas teātra mākslas attīstībā. Atgriežoties Rīgā, Aleksandrs Deibners sadarbojies ar ilggadējo Vācu teātra aktieri un direktoru Karlu Georgu Kuetē (*Carl Georg Couété*, 1886–1954), kura nopelnus kultūrā atzinusi arī Latvijas valsts, 1938. gadā apbalvojot viņu ar Atzinības Krustu. Tieši Kuetē, kurš uz Rīgas Vācu teātra skatuves ir bijis

<sup>1</sup> Libreta autors Pius Aleksandrs Volfs (*Wolf*, 1782–1828), komponists Karls Maria Frīdrihs Ernsts fon Vēbers (*Weber*, 1786–1826), sacerēta 1820. gadā.

<sup>2</sup> Francs Grilparcers (*Franz Grillparzer*, 1791–1872) traģēdiju “*Sapfo*” sacerējis 1818. gadā.

<sup>3</sup> Isailovičs par aktieri mācījies Grācā, debitējis 1886. gadā Litomerices teātrī (Čehijā), no 1889. gada jau bijis režisors Insbrukā, Prāgā, u. c. [Danielczyk 2005: 909; Grange 2001].

<sup>4</sup> Vācu teātri dibinājis barons fon Fitinghofs (*Otto von Viethinghof*) Lielajā Ķēniņu ielā (zināms kā Vāgnera nams). Tas atklāts ar G. E. Lesinga (*Lessing*) traģēdiju “*Emīlija Galoti*” 1782. gada 15. septembrī [Hausmanis 2011].

no 1907. gada, ieviesis regulārus brīvdabas uzvedumus gan Rīgā, gan Siguldā un citās Latvijas vietās (franču izcelsmes *Couété* dzimta parādās Rīgas Sv. Pētera draudžu grāmatās pēc Napoleona kara). 1918. gadā Kuetē nomainījies iepriekšējo teātra vadītāju Maksī Šolcu (*Max Scholtz*), kurš ticis uzaicināts vadīt teātri Silēzijā, bet turpinājis piedalīties Rīgas Vācu teātra izrādēs, būdams arī aktieris. Šajā laikā aktīvi darbojies teātra režisors Oto Garijs (*Otto Gary*), kurš savos iestudējumos arī pats tēlojis pa kādai lomai. 1918. gadā Garija režijā iestudēts Blūmentāla un Kadelburga sacerētais fars "Lielpilsētas prieki" (*Grossstadtlust*, 1891), par kuru teikts, ka īpaši labs bija Aleksandrs Deibners *kungs inženiera Fleminga lomā* [Rigasche Zeitung 07.02.1918]. Šajā laikā sagatavots arī viesizrāžu repertuārs turnejai pa Baltijas reģionu. Svarīga loma tikusi ierādīta komēdijām un farsiem, iespējams, ka pasaules dramatiskajos kara un revolūcijas notikumos cietušajiem cilvēku prātiem un sirdīm šis žanrs sniedzis zināmu relaksāciju. Vispirms Oto Garija iestudētais austriešu brāļu Franča un Paula fon Šēntānu (*Franz von Schönthan*, 1849–1913; *Paul von Schönthan*, 1853–1905). 1883. gadā sacerētais fars "Sabīniešu nolaupišana" (*Der Raub der Sabinerinnen*). Tas ir jautrs stāsts, kurā savīta romiešu leģenda ar farsā darbojošos Vācijas mazpilsētas studentu, kurš sarakstījis par to lugu, ko iestudē, rodoties komiskām situācijām. Šis sacerējums bija ieguvis ļoti lielu popularitāti Eiropas teātros jau kopš tā pirmā iestudējuma Ščecinas teātrī 1884. gadā. Aleksandram Deibneram iedalīta doktora Neimeistara loma, Maksim Šolcam – Karla Grosa loma. Interesanti, ka uz turnejas izrāžu afišām norādīts ne tikai cēlienu skaits, bet arī lugas darbības vieta un laiks, kā arī izrādes beigu laiks un garākas pauzes starp cēlieniem (kafejnīcai? – I. A.). Viesizrāžu sarakstā iekļauta arī jau minētā dziesmuspēle "Baltajā zirgā", kur Dreibners savā viesmīļa lomā atkal tēlo kopā ar Maksī Šolcu (fabrikants Gizeke). Saraksts nebūtu pilnīgs, ja tajā nebūtu kādas tolaik populārā Hermaņa Zūdermaņa (*Sudermann*, 1857–1928) lugas. Izvēlētas "Jāņu ugunis" (*Johannisfeuer*, 1900) un "Vienu vecāku bērni" (*Geschwister*, 1888). Arī šajās izrādēs Deibners spēlējis kopā ar Maksī Šolcu, Oto Garija brāli Viktoru Gariju, Džeimsu Osē (*James Ohsé*), Bernhardu fon Holanderu (*Bernhard Hollander*), Aleksu Nebokati (*Alex Nebocat*), Irēni Heigeli (*Irene Heugel*) un citiem Rīgas Vācu teātra trupas aktieriem. Mūžīgais mīlas trijstūris, lokālu darbības vietu atveide – Lietuvas muiža, kristīgu un pagānisku simbolu savienošana patīk Baltijas skatītājam (un ne tikai, jo šīs pašas lugas ar panākumiem tiek izrādītas vācu teātros Milvoki un Čikāgā). Aleksandrs Deibners "Jāņu ugunīs" tēlojis muižas īpašnieka brāļadēlu Georgu fon Hartvigu, protams, tā atkal ir mīlētāja loma. Komēdiju klāstā izraudzīta arī Franča Arnolda (*Franz Arnold*, 1878–1960) un Ernsta Baha (*Ernst Bach*, 1876–1929) 1913. gadā sacerētā trīscēlienu luga "Spāņu muša" (*Die spanische Fliege*). Tajā rātskungs (Deibners) nokļūst komiskās situācijās ar dejotāju, kuras iesauka ir "spāņu muša". Šā iestudējuma režisors bijis Maksis Šolcs, kas arī pats, tāpat kā režisors Garijs, piedalījies lugā kā aktieris. 1919. gada 29. septembrī



2. attēls. A. Deibners  
Vācu teātra jaunatklāšanā  
1917. gada 29. septembrī.

noticis oficiāls Rīgas Vācu teātra atvadu vakars, lai ēkā turpmāk dotu vietu Latvijas Operai. Šim notikumam, kas nosaukts “Klasiskais vakars” zīmīgi izraudzīta Ludviga Tika (*Ludwig Tieck*, 1773–1853) drāma “*Šķiršanās*” (*Der Abschied*, 1792) un J. V. fon Gētes viencēliens “Vienu vecāku bērni” (*Die Geschwister*, 1776). Abās lugās, protams, galvenajās lomās ir Aleksandrs Deibners [Rigasche Rundschau 30.09.1919]. Deibneru dzimtas materiālos atrodams Aleksandra Deibnera foto no šā vakara (2. att.). Jau izraudzītie darbi atspoguļojuši smago emocionālo noskaņu – Rīgas teātri bijuši kā mūsu pilsētas, kopīgās dzimtenes, auklējumi – “brāļi”, bet nu vienam pienācis laiks doties projām no paša dibinātas un celtas ēkas, nenovērtējot un neredzot aizejošā brāļa devumu Latvijas kultūrai. Ludvigam Tikam bija deviņpadsmit gadu, kad viņš sarakstīja traģēdiju, kuras konfliktu veido cilvēka nespēja just un redzēt savu līdzcilvēku,

nespēja mīlēt. Galveno varoni – jaunu sievieti – viņas vīrs uzskata par “interjera mēbeli”, kas vērojama komplektā ar klavierēm, ko viņa spēlē. Gētes viencēlienā psiholoģiski piesātināts “brāļa un māsas” mīlestības stāsts. Vilhelms un Marianna patiesībā ir vīrs un sieva, viņi nav asinsradnieki, bet paši sevi par tādiem uzskata, jo īstenībā Vilhelms Mariannā mīl viņas mirušo māti Šarloti, kas pirms nāves paguvusi savam mīļotajam izprecināt savu meitu. Varam simboliski pielīdzināt šo epizodi notikumiem teātru dzīvē – Rīgas Vācu teātris pirms “nāves” paguvjis sniegt tik daudz meistarības latviešu teātra aktieriem amata noslēpumos. Kopumā laiks no 1917. gada, kad pēc ilgākas Vācu teātra iepriekšējās slēgšanas kara dēļ tas ticis atkal atvērts, līdz pat 1922. gadam, kad Aleksandrs Deibners nospēlējis savu pēdējo nopietno lomu, ir bijis viņa karjerai radoši ļoti ražīgs, spēlējot dzimtajā Rīgā, teātrī, kurā viņš izauga par pasaules aktieri. Par svarīgu izrāžu vietu vasaras sezonās joprojām bijušas jau agrāk Vācu teātra iemīļotās Āgenskalna un Vērmaņparka skatuves, arī Mežaparka estrāde. Tā vairākkārt viņš priecējis skatītājus ar savām jau klasiskajām lomām – Heizes “Marijā fon Magdalā” un jau minētajās Zūdermaņa lugās. Daudzas reizes viņš atgādinājis par savu meistarību paša iemīļotajās lomās – Faons (Grilparcera “Sapfo”), Ferdinands (Šillers “Viltus un mīla”) un Mortimers (Šillera “Marija Stjuarte”), protams, arī neskaitāmas reizes spēlējis populārajās dziesmuspēlēs un farsos. 20. gs. 20. gadu presē

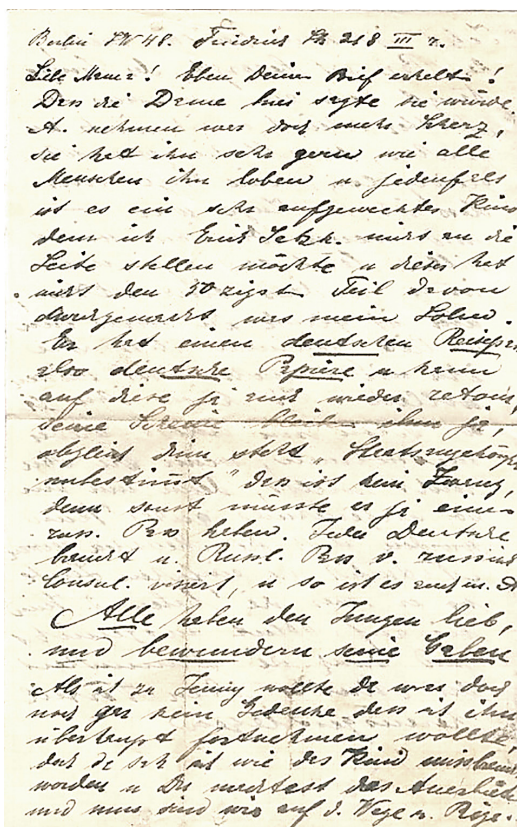


vairākkārt lasāms, ka Deibners nereti bijis viesis sabiedriskos pasākumos organizācijās, arī skolās, kur uzstājies ar dzejas lasījumiem. Kāpēc viņš beidzis savas aktiera gaitas 50 gadu vecumā? Par to trūkst ziņu, taču zīmīgi, ka savu karjeru Deibners noslēdzis ar to pašu ampluā, ar ko viņš sāka, – pēdējā loma atkal bijusi milnieks, jaunais princis Karls Heinrihs Vilhelma Meijera-Ferstera (*Wilhelm Meyer-Förster*)<sup>1</sup> 1901. gadā sacerētajā lugā “Vecheidelberga” (*Alt-Heidelberg*). Meijera populārākais dramaturģijas darbs bijis visvairāk uzvestais iestudējums 20. gs. pirmās puses vācu teātros. Kā atzīmē Latvijas prese [Rigasche Rundschau 12.05.1932.], piecdesmitgadīgais aktieris juties, pēc paša vārdiem, *kā sešpadsmitgadīgs, kaut pašam jau mazbērni*. Lugā princis ir jauns students, kas četrus mēnešus iekļūvis Heidelbergas studentu vidū un viņu fiktīvajā korporācijā, tur iemīlējis vienkāršu viesmīli, bet kārtu nesaskaņas dēļ mīlestības stāsts beidzas nelaimīgi, ar šķiršanos. Karlam Heinriham jāatgriežas pie sava tēva. Pēc šīs spožās lomas uz laiku presē apklusušas ziņas par aktieri Deibneru, bet varam gan lasīt 1929. gadā viņa skatuves 40 gadu jubilejai veltītus rakstus [Rigasche Rundschau 22.10.1929.; Jaunākās Ziņas 27.10.1929.; Riga am Sonntag], bet 1939. gadā un 1942. gadā pieminētas aktiera skatuves un dzīves jubilejas [Rigasche Rundschau 26.10.1939.; Rigasche Post 29.10.1939.; Tēvija 15.05.1942.; Deutsche Zeitung im Ostland 27.06.1942.]. Kā lasāms Deibneru dzimtas atrastajos dokumentos, 1940. gada aprīlī Latvijas pilsonis Aleksandrs Deibners lūdzis Sabiedrisko lietu ministriju izskatīt jautājumu par nesaņemto algu no likvidētās Vācu teātra biedrības. Tātad viņš kādā amatā ir darbojies līdz biedrības likvidēšanai. Presē minēts viņa vārds sadzīviski kuriozos notikumos – tā 1924. gada 5. augustā “Policijas Vēstnesis” ziņo, ka Aleksandrs Deibners Rīgas stacijā izlēcis no ejoša vilciena un salauzis kāju. 1937. gadā 4. marta “Rīts” informē, ka sastādīts protokols Aleksandram Deibneram par miertiesas telpā ievestu suni, kurš skaļi rējis (nav minēts jautājums, kādēļ tur aktieris ieradies, bet šajā gadā viņš, kā jau iepriekš vēstīts, raizējies par dzimtas nama nojaukšanu Kaļķu un Monētu ielu stūrī). Savukārt “Tēvijā” 1941. gada 16. jūlijā aprakstīts arī kāds Deibnera un viņa dēla varoņdarbs, izglābjot no degšanas kaimiņu namu Skārņu ielā. Pēc 1942. gada prese par slaveno aktieri klusē. Atrasto dokumentu klāstā jaunākā liecība par viņu ir 1944. gada 21. novembrī atsūtītā policijas pavēle par uzliktu sodu Rīgā, Skārņu ielā 6–2, dzīvojušajam Aleksandram Deibneram, kas līdz 20. novembra plkst. 8:30 nav notīrījis nakti uzkritušo sniegu no ietves pie savas mājas, kā to policijai paziņojis kāds Eduards Kregs. Sods toreiz bijis bargs – 7 reihsmarkas un trīs dienu arests.

<sup>1</sup> *Wilhelm Meyer Förster* (1862. g. Hannoverē – 1934. g. Heringsdorfā). Luga “*Alt-Heidelberg*” 20. gs. pirmajā pusē bijusi visvairāk izrādītā luga vācu teātros, tulkota arī angļiski, daudzkārt adaptēta kino un 1924. gadā ungāru izcelsmes ASV komponists un pianists Sigismunds Rombergs (1887–1951) sarakstījis opereti “*The Student Prince*” [Everett, William 2007].

### Deibneru dzimtas korespondence

Pārlasot saglabājušos, Skārņu ielas 6 namā atrasto korespondenci, redzams, ka visvairāk ir mātes un bērnu (Aleksandra, brāļu, vedeklu) sarakste. Vēstules aptver vairākus gadu desmitus. Tās ļauj izceļot pa aktiera uzturēšanās vietām. Pārsvārā tām ir sadzīvīks raksturs, interese un rūpes par ģimenes locekļiem, bet vietām ir skar-ti arī teātra dzīves notikumi. Ieskatīsimies dažās no tām. 1907. gadā aktieris raksta mātei no Strasburgas, ka nupat bijis Berlīnē, kur svinēts "Jautrās atraitnes" 50. uz-vedums, stāsta, ka viņas mazdēls Aleksis, ko māte vēl nav redzējusi, ir gudrs, visiem patīk. (Tātad aktiera dēls piedzimis laikā, kad tēvs darbojies teātros ārpus Rīgas.) Mātei tiek uzskaitīts, kādas drēbes nopirktas mazajam Aleksim (kurpes, zeķes, uz-vals), lai varētu piedalīties iepriekš minētajās teātra svinībās Berlīnē. Citā korespon-dencē no Berlīnes, Fridriha ielas 218/3, atrodama ziņa par vācu un krievu ceļošanas pasu nepieciešamību Aleksandram junioram, kuru paredzēts sūtīt uz Rīgu pie mātes, lai mācītos (3. att.). Kā norāda juniora 1908. gada 22. decembra vēstule tēvam, viņš sekmīgi mācījies Rīgas ģimnāzijā, sūta savu atzīmju sarakstu (ļoti sekmīgu), pateicas



3. attēls. Aleksandra vēstules lapa mātei no Berlīnes 1907. g.

par atsūtītajām 100 markām un in-formē par jaunāko – 1909. gadā sāks ierīkot kanalizāciju starp Dau-gavu un pilsētas kanālu, viņu mājai tad būs kanalizācija. Tās vēstules, kurām ir saglabājušās aploksnēs, lie-cina par aktiera ilgāku uzturēšanos arī Elblongā (vācu – *Elbing*) Polijā, Insterburgā (tag. Čerņahovska Ka-ļiņingradas apg.), Maskavā, Pēter-burgā... Kā lasāms vēstulēs, Alek-sandra Deibnera vecākie brāļi Andrejs un Hermanis (Hermaņa sieva Emīlija Henriete, dzimusi *Meybaum*, un dēli Arveds Hugo un Kristians Valters Hermanis) dzīvojuši ar savām ģimenēm Mas-kavā, bet aktiera brālis Karls ar sievu Šarloti (*Lotchen*) un meitu Dženiju dzīvojis Pēterburgā. Māte Malvīne saglabājusi visu bērnu, arī vedeklu, vēstules. Nereti tajās pie-minēts arī Aleksandrs, kurš kādu lai-ku dzīvojis vai viesojies viņas mājā.

Korespondence parāda ļoti ciešās Deibneru ģimeniskās saites. Aktiera tēvam litogrāfam Andreasam Gothardam piederējusi darbnīca, un varētu būt, ka vecāku mājā, Lielajā Monētu ielā, savu beķereju ap 19. gs. vidu atvēris arī tēva Andreasa brālis Aleksandrs. Pasekojot, kāpēc brāļiem nav no tēva mantota galdnieka amata un katram ir cita nodarbošanās, secināms, ka liela loma bijusi konkrētiem apstākļiem. Brāļu vectēvam, viņu mātes tēvam, Jelgavas (toreiz *Mittau*) beķermeistaram Johanam Frīdriham Tau (*Thau*, 1746–1820) divi dēli mantojuši beķera amatu, taču tālākajā paaudzē nebija amata pēctecības, jo potenciālie beķeri nomiruši jau agrā bērnībā. Tā beķera Deibnera mātes brāļa – beķermeistara Ernsta Andreasa Tau (1794–1842) ģimenē miruši visi vienpadsmit bērni, no kuriem vecākais sasniedzis vien septiņu gadu vecumu. Amatu nācies mantot kādam no māsas dēliem. Kaut arī litogrāfu un grāmatizdevēju Deibneru dzimta ir salīdzinoši daudz pētīta, 2006. gadā Latvijas Nacionālajā bibliotēkā ir bijusi plaša izstāde “Grāmatnieku Deibneru dzimta: 200 gadi latviešu un vācu grāmatniecībā”, un 1998. gadā Ķelnē iznākusi šīs dzimtas pēcteča grāmata: *Deubner Peter. “Von Riga bis Köln”*, tomēr ļoti maz zināms tieši par Andreasa Gotharda un viņa divu dēlu darbību grāmatniecībā. Varbūt tāpēc, ka šie Deibneri palikuši radu firmas ēnā – gan izpildot litogrāfijas pasūtījumus izdevniecībai “*J. Deubner*”, lai gan arī darbojušies Deibneru uzņēmumos un veikalos Maskavā un Pēterburgā. Krievijas lielpilsētās dzīvojošo brāļu sadzīvi visvairāk vēstulēs aprakstījušas viņu sievas. No 1904. gada marta vēstules uzzinām, ka tolaik aktieris Aleksandrs spēlējis teātri Maskavā. Vedekla Lote rakstījusi arī par vīramātes gaidāmo braucienu uz Vāciju (tolaik tur dzīvojusi Aleksandra jaunā ģimene). Aktiera brālis Andrejs Maskavā irējis dzīvokli ar kabinetu par 10 rubļiem mēnesī. Vēstules mātei viņš rakstījis uz savas firmas veidlapām, un kādā nedatētā vēstulē minēts, ka viņam ir pieci darbinieki – šveicars, oficiants, istabene, *samovarščīks* (tējas gatavotājs) un zābaku tīrītājs. Šķiet, ka viņam bijis kāds neliels viesu nams. Izpētot šīs ģimenes tālāko likteni, tas izrādās traģisks. Bēgot no mutuļojošās Krievijas, viņi ieradušies Berlīnē. Nav konkrētu ziņu par šiem gadiem, taču Berlīnes *Tegel* kapos, kuri ir krievu un no Krievijas aizbēgušo atdusas vieta, zināmo apbedīto sarakstos atrodami aktiera brālis Hermanis, miris 47 gadu vecumā 1928. gadā, un viņa dēls Arveds, miris 24 gadu vecumā 1927. gadā. 1933. gada 5. jūlijā Berlīnes laulāto sarakstā (dati no [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com)) otrs dēls Valters Hermanis Andreas salaulāts ar Rīgā dzimušo Elzu Augusti Doroteju Tetzkevicu (Tetzkewitz, dzimušu *Tiehöfer*, 10.06.1898.), vēlāk viņi un Emīlija devušies emigrācijā uz Kanādu – Kelovnas pilsētu Britu Kolumbijā. Valters tur miris 1983. gada 8. aprīlī. Nav ziņu, kas noticis ar Karla ģimeni Pēterburgā. Jādomā, ka arī viņi pameta Krieviju bēgļu gaitās. Kā rakstā minēts jau iepriekš, vācbaltietis aktieris Aleksandrs Deibners līdz 1944. gadam noteikti ir atradies Rīgā. Pagaidām nav izdevies noskaidrot, kā un kur tālāk veidojusies viņa ģimenes dzīve, kāda profesiju izvēlēties dēls un mazbērni,

kur tagad dzīvo viņa pēcteči. Vien zināms, ka aktiera dēls Aleksandrs Deibners junior (1897–1980), viņa sieva Doba un meita Klāra apglabāti Rīgas Jaunajos Ebreju kapos.

Aktiera **māte Malvīne Karolīne** (1844–05.09.1917.) nākusi no miesnieku Ārendu (*Abrendt*) dzimtas. Viņas tēvs Joahims Eduards Ārends bijis amata brālis Rīgā no 1839. gada, Malvīnes māte bijusi Beatrise Rāta (*Rath*, dzimusi *Mack*). Gan mātes bērnu kristības viesu sarakstā, gan arī vēlāk vēstulēs minētas viņas māsas, jo īpaši bieži Dženija, kas apprecējusies ar fabrikantu F. Vilhelmu Jeckēviču (*Jetzkewitz*) un, kā noprotams no vēstulēm, vēlāk dzīvojusi pie Malvīnes. Kādā 1902. gada vēstulē mātei Aleksandrs licis sveikt tanti Dženiju viņas dēla Eižena kāzās. Jādomā, ka tas ir bijis tas pats Eižens Jeckēvičs (dz. 1854.), kas laikā no 1888. līdz 1909. gadam bijis beķerejas īpašnieks [*Jonck, Poliewsky* 1912].

**Aktiera vecvectēvs, galdnieks Eberhards Deibners** (1748–1785), apprecot galdnieka Fashauera (*Faßhauer*) atraitni Elizabeti Magdelēnu, dzimušu Heidi (*Heyde*, 1749–1826), bija ieguvis sievietei piederošus dzimtas gaļas ledus pagrabus un noliktavas Skārņu ielā, un tie tikuši mantoti tālākās paaudzēs [Rigasche Anzeigen 19.10.1931.]. Iespējams, ka ar to izskaidrojama Deibneru dzīves vieta Skārņu ielā.

Ieskatoties Skārņu ielas senākā korespondencē, atrodam liecību arī par to, ka aktiera tēvs, litogrāfs, 1850. gadā aizdevis 91 sudraba rubli savai mātai Dorotejai Augustei Deibneri (1828–1906), kura tolaik strādājusi par guvernanti Pēterburgā. Nav gan norādīts, kādam nolūkam. Sadzīvisko dokumentu sarakstā lasāmi Deibneru īpašumu nodokļi, Ķemeru dūņu vannu apmaksas taloni, arī kvītis par piegādātām precēm u. tml. – tiešas liecības par rīdzinieku senāko laiku sadzīvi.

Nejauši atrastais un no aizmirstības izglābtais dzimtas arhīvs ļāvis izcelt gaismā atceres cienīgas personības, īpaši godinot maija jubilāru – aktieri Aleksandru Deibneru viņa jubilejas gadā.

### ***Izmantotie avoti***

Anonīms autors (1912). *Album Academicum des Polytechnikums zu Riga*, 1862–1912.

Rīga: Jonck&Poliewsky. Pieejams: <https://core.ac.uk/download/pdf/19900906.pdf> (skatīts 21.04.2021.)

Danielczyk, Julia (2005). Michael Isailovits. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Zürich: Chronos, Band 2, S. 909.

Deubner. *Dzimtas arhīva materiāli*. 1847–1942. Mencendorfa nams. Pieejams: [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com) (skatīts 05.02.2020.)

Everett, William (2007). *A. Sigismund Romberg*. Yale: University Press.

Grange, William (2001). The Popular Repertory and the German-American Audience. In: *The Pabst Theater in Milwaukee*. Pieejams: <http://digitalcommons.unl.edu/theatrefacpub/17> (skatīts 20.04.2020.)

Hausmanis, V. (2001.). Teātra pilsēta un tās Eiropas atbalsis. *Latvijas Vēstnesis*. [10.08.2001.](http://www.vestnesis.lv/taunaa/10.08.2001)

**Preses ziņu apskati:**

*Deutsche Zeitung im Ostland* (27.06.1942.)

*Düna Zeitung* (04.09.1892.)

*Jaunākās Ziņas* (22.10.1929.)

*Rīga am Sonntag* (27.10.1929.)

*Rigasche Anzeigen* (19.10.1931.)

*Rigasche Post* (29.10.1939.)

*Rigasche Rundschau* (30.09.1919.; 22.10.1929.; 12.05.1932.; 05.06.1937; 26.10.1939.)

*Rigasche Stadtblätter* (21.10.1882.)

*Rigasche Zeitung* ( 22.11.1880; 19.12.1881; 07.02.1918.)

*Tēvija* (15.05.1942.)

Sagatavota iespiešanai SIA "Grāmata".  
Iespiesta Valmieras tipogrāfijā "Lapa", SIA,  
Andreja Upīša iela 7, Valmiera, LV-4201.



