Komparatīvistikas almanahs
Journal of Comparative Studies

CILVĒKS LITERATŪRĀ UN KULTŪRĀ

HUMAN IN LITERATURE AND CULTURE

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE"
2015

Burima M., Kačāne I. (red.) *Komparatīvistikas almanahs Nr. 7 (36). Cilvēks literatūrā un kultūrā*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2015, 308 lpp.
Burima M., Kačāne I. (eds.) *Journal of Comparative Studies No 7 (36). Human in Literature and Culture*. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press "Saule", 2015, 308 p.

Zinātniskā komiteja / Scientific Committee
Dr. philol. Maija Burima, Latvija / Latvia
Dr. hist. André Filler, Francija / France
Dr. habil. philol. Fjodors Fjodorovs, Latvija / Latvia
Dr. philol. Ladislav Franek, Slovākija / Slovakia
Dr. philol. Rahilia Geibullajeva, Azerbaidžāna / Azerbaijan
Dr. hum. Asta Gustaitienė, Lietuva / Lithuania
Dr. philol. Zaiga Ikere, Latvija / Latvia
Dr. philol. Natalya Ilyinskaya, Krievija / Russia
Dr. habil. philol. Mariola Jakubowicz, Polija / Poland
Dr. philol. Ilze Kačāne, Latvija / Latvia
Dr. philol. Jeļena Koroļova, Latvija / Latvia
Dr. philol. Valentīna Liepa, Latvija / Latvia
Dr. philol. Yordan Lyutskanov, Bulgārija / Bulgaria
Dr. phil. Malan Marnersdóttir, Fēru salas / Faroe Islands
Dr. philol. Vanesa Matajc, Slovēnija / Slovenia
Dr. philol. Irma Ratiani, Gruzija / Georgia
Dr. philol. Anzelika Steingold, Igaunija / Estonia
Dr. philol. Elīna Vasiļjeva, Latvija / Latvia
Dr. habil. philol. Vera Vāvere, Latvija / Latvia

Žurnāla izdošana apstiprināta Daugavpils Universitātes Zinātnes padomes sēdē 2015. gada 9. aprīlī, protokols Nr. 7.
The publication of the Journal has been approved at Daugavpils University Science Council meeting on April 9, 2015, Minutes No 7.

Redkolēģija / Editorial Staff:
Maija Burima, Ilze Kačāne (redaktori / editors-in-chief), Jana Butāne-Zarjuta, Oksana Kovzele

Korektori / Proof-readers:
Jana Butāne-Zarjuta, Sandra Meškova

Makets / Lay-out:
Marina Stočka, Vita Štotaka

Zinātnisko žurnālu *Komparatīvistikas almanahs* trīs reizes gadā izdod Daugavpils Universitātes Humanitārā fakultāte un Humanitāro un sociālo zinātņu institūts, Daugavpils, LATVIJA
Visi raksti tiek anonīmi recenzēti.

Journal of Comparative Studies is published three times a year by the Faculty of Humanities and Institute of Humanities and Social Sciences, Daugavpils University, Daugavpils, LATVIA
All papers are anonymously peer-reviewed.

ISSN 2255-9388
ISBN 978-9984-14-730-7

© Daugavpils Universitāte, 2015
Daugavpils University, 2015

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTE
DAUGAVPILS UNIVERSITY

HUMANITĀRĀ FAKULTĀTE
FACULTY OF HUMANITIES

HUMANITĀRO UN SOCIĀLO ZINĀTŅU INSTITŪTS
INSTITUTE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Komparatīvistikas almanahs
Nr. 7 (36)

CILVĒKS LITERATŪRĀ UN KULTŪRĀ

*

Journal of Comparative Studies
No 7 (36)

HUMAN IN LITERATURE AND CULTURE

Daugavpils Universitātes *Komparatīvistikas almanahs* ir iekļauts IC Master List un EBSCO elektroniskajā datubāzē, kas ir viens no pilnīgākajiem zinātnisko žurnālu, periodisko izdevumu un citu avotu pilnu tekstu apkopotājiem. Izdevums *Komparatīvistikas almanahs* būs lasāms EBSCO modernizētajā datubāzē pēc zinātnisko izdevumu kolekcijas nokomplektēšanas.

The Journal of Comparative Studies of Daugavpils University has entered into an electronic licensing relationship with IC Master List and EBSCO Publishing, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. The full text of *The Journal of Comparative Studies* will be found on EBSCO Publishing's upgraded database once the collection is complete.

Vienības iela 13-323, Daugavpils LV-5401, Latvija · Tel. (371)65407223 · Fakss: (371)65422611 · E-pasts: compare@du.lv

SATURS / CONTENTS

Priekšvārds 8

Foreword 9

Maija Burima

Refleksija par cilvēku kā komparatīvistikas pētījumu objektu 11

Reflection on Human as an Object of Comparative Studies 15

LAIKMETI – CILVĒKI – ATTIECĪBAS

EPOCHS – HUMANS – INTERRELATIONS

Zane Šiliņa

Groteska Raiņa lugā *Spēlēju, dancoju*: ekspresionisma tendences 19

Grotesque in Rainis' Play *I Played, I Danced*: Tendencies of Expressionism

Oksana Kovzele

Ieskats Latvijas literārajā *vāgneriānā* 37

Insight into the Literary *Wagneriana* of Latvia

Karīne Laganovska

Cilvēka esības koncepciju paralēles Volfganga Borherta un Gunta Zariņa prozā 48

The Concept Parallels of the Human Entity in Wolfgang Borhert's and Guntis Zariņš' Prose

Katrīne Tuča

Attiecības ar patiesību Antonio Buero Valjeho lugā *Liesmojošā tumsa* un Gunāra Priedes darbā *Smaržo sēnes* 58

Relationships with the Truth in the Play *In the Burning Darkness* by the Spanish Dramatist Antonio Buero Vallejo and *Mushrooms Smell* by the Latvian Playwright Gunārs Priede

Elīna Kokareviča
Modernitāte un cilvēks: Jura Kronberga dzejas dinamika kultūras sistēmu aspektā 66
Modernity and Person: Dynamics of Juris Kronbergs' Poetry in the Aspect of Cultural Systems

Jūlija Dibovska
Literārais kinematogrāfiskums: Mihails Bulgakovs un Alberts Bels 79
Cinematic Prose: Mikhail Bulgakov and Alberts Bels

Dace Dolace
Cilvēka koncepcijas attīstība: patristiskā antropoloģija un mūsdienu cilvēkzinātnes 97
Development of the Conception of Human: Patristic Anthropology and Modern Human Sciences

Inese Sirica
Cilvēka attēlojums latviešu tautas mākslā 113
Depiction of Human in Latvian Folk Art

ĢIMENISKUMA MOTĪVI LITERATŪRĀ UN KULTŪRĀ
FAMILIAL MOTIFS IN LITERATURE AND CULTURE

Ilona Ļaha
Tēva tēls Ingmara Bergmana autobiogrāfijā *Laterna Magica* un Vizmas Belševicas triloģijā *Bille* 129
The Image of the Father in Ingmar Bergman's Autobiography *Laterna Magica* and Vizma Belševica's Trilogy *Bille*

Gundega Gailīte
Mātes Latvijas tēls latviešu karikatūras vēsturē 146
'Mother Latvia' in the History of Latvian Caricature

Bārbala Simsone
Bērns šausmu literatūrā 167
The Child in Horror Literature

Jana Veinberga
Sievietes individuālisms un laulība Edītes M. Hallas un Ivandes Kaijas romānos 181
Woman's Individualism and Marriage in Edith M. Hull's and Ivande Kaija's Novels

Inese Vičaka
Sievete-daba un vīrietis-kultūra amerikāņu postmodernajā literatūrā 200
The Binaries of Woman-Nature and Man-Culture in American Postmodern Literature

Marija Semjonova
Ķermeņa koncepts Latvijas un Somijas sieviešu prozā (1970 – 2001) 219
The Concept of Body in Women's Literature of Latvia and Finland (1970 – 2001)

IDENTITĀTES SEGMENTI
SEGMENTS OF IDENTITY

Zane Grigoroviča
Identitātes vizualizācija 19. gadsimta 2. puses Latvijas periodikā 237
Identity Visualization in Latvian Periodicals of the 2nd Half of the 19th Century

Astra Skrābane
"Savējo" un "svešo" identitātes meklējumi Žana Pola Kofmana darbos *Kurzeme* un *Augšup pa Marnu* 253
Looking for Identity of 'We' and 'Others' in Jean-Paul Kauffmann's *Courland* and *Remonter la Marne*

Antra Roskoša
Kultūras identitāte Latvijas daudzkultūru sabiedrības kontekstā 264
Cultural Identity in the Context of Latvia's Multicultural Society

LATGALES DISKURSS
THE DISCOURSE OF LATGALE

Inese Brīvere
Latgaliešu kultūras kodi Vitebskas guberņas latviešu korespondencē 275
Codes of Latgalian Culture in the Correspondence of Latvians Living in Vitebsk Province

Sandra Murinska-Gaile
Latgales laikrakstu tematisko pielikumu daudzveidība 288
Diversity of Thematic Supplements in Latgale Newspapers

Autori 304
Contributors 306

PRIEKŠVĀRDS

Cilvēks ir kultūras filozofisko, psiholoģisko, estētisko un sociālo nozīmju kodols. Dažādās zinātņu jomās piedāvāts atšķirīgs traktējums par cilvēka koncepcijas izpratni un personības identifikācijas procesu. Personības transformāciju nosaka kultūras tipa robežas, iezīmējot noteiktas vērtību sistēmas rašanos. Egocentrēts pasaules skatījums būtiski ietekmē laikmeta sabiedriskās, ekonomiskās un politiskās norises, mijiedarbojoties kultūras diskursos: filozofiskajā, sociālajā, lingvistiskajā, literārajā, mākslas, vēstures u. c.

Žurnālā *Komparatīvistikas almanahs. Cilvēks literatūrā un kultūrā* apkopoti Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Komparatīvistikas institūta 2013. gada 14. – 16. novembrī rīkotā I Starptautiskā komparatīvistikas kongresa *Cilvēks valodā, literatūrā, kultūrā* materiāli. Kongresā piedalījās 122 dažādu nozaru pasaules mēroga speciālisti no 14 valstīm, tostarp ievērojami literatūrzinātnieki (komparatīvisti un reģionālās literatūras pētnieki), valodnieki (etnolingvisti un sociolingvisti, dialektologi), mākslas zinātņu pārstāvji, vēsturnieki un kultūrvēsturnieki (kapu kultūras pētnieki), starpkultūru komunikācijas procesa un identitātes problēmas atklājēji pārrobežas un pierobežas situācijā. Starpdisciplināri kultūras fenomenu pētījumi ir universāls skatījums uz kultūras procesu savdabību sociālo, politisko, ekonomisko, tehnoloģisko un citu norišu kontekstā.

Daļa kongresa materiālu apkopoti 2014. gada izdevumā *Komparatīvistikas almanahs. Cilvēks valodā: etnolingvistika, lingvistiskā pasaules aina*, kurā iekļauti 36 raksti krievu, latviešu un angļu valodā, kas veltīti cilvēka fenomena izpratnei un viņa pasaules ainas atspoguļojumam valodā, balstoties uz salīdzināmo un sastatāmo metodoloģiju un kontaktlingvistikas atziņām.

Žurnālā *Cilvēks literatūrā un kultūrā* apkopoti kongresa darba grupās *Literatūras vēsture un komparatīvistika, Kultūras atmiņas izpēte, Kultūra un māksla* un *Sabiedriskās attiecības* prezentētie referāti latviešu valodā. Rakstu autori ir Latvijā ievērojami zinātnieki un jaunie pētnieki no Rīgas, Ventspils, Daugavpils un Rēzeknes, kuri savos pētījumos skar ietekmju, aizguvumu, recepcijas, tipoloģijas teorētisko un praktisko izpēti antropocentrisma, sinhronijas un diahronijas likumsakarību un analoģiju aspektā. Caur komparatīvo pētījumu prizmu raksturota kultūras komunikācijas ietekme uz cilvēka eksistenci, pievēršoties cilvēka izpratnei dažādos mūsdienu un vēsturiskos aspektos.

Krājuma redaktore: ***Ilze Kačāne***

FOREWORD

Human is the heart of philosophical, psychological, aesthetic, and social values of any culture. Various scientific fields offer a different conception of Human and his / her personal identification process. The transformation of individuality is determined by the borders of cultural movements marking the emergence of a definite system of values. Egocentric worldview significantly affects social, economic, and political developments of the epoch while interacting within such cultural discourses as philosophical, social, linguistic, literary, artistic, historical, etc.

The Journal of Comparative Studies. Human in Literature and Culture contains the papers presented in I International Congress of Comparative Studies *Human in Language, Literature, Culture* organized by Daugavpils University Faculty of the Humanities Institute of Comparative Studies on November 14 – 16, 2013. One hundred twenty-two well-known world experts in various fields from 14 countries participated in the Congress including famous literary scholars (researchers in comparative and regional studies), linguists (researchers in ethnolinguistics and sociolinguistics, as well as dialectologists), scientists of art, historians and cultural historians (researchers of cemetery culture), researchers of intercultural communication processes and identity problems in cross-border and trans-border situations. Interdisciplinary studies of cultural phenomena is a universal view on the peculiarities of cultural processes in the context of social, political, economic, technological and other developments.

A part of the materials presented during the Congress was included in the *Journal of Comparative Studies. Human in Language: Ethnolinguistics, Linguistic View of World* comprising 36 papers in Russian, Latvian, and English and dedicated to the problems of Human and the reflection of the world picture in language from the point of view of methodology of comparative and contrastive linguistics as well as contact linguistics.

The current issue *Human in Literature and Culture* offers papers in the Latvian language presented in the working groups *History of Literature and Comparative Studies, Cultural Studies, Culture and Art,* and *Public Relations*. The authors of the papers are remarkable Latvian scientists and young researchers from Riga, Ventspils, Daugavpils and Rezekne who in their works focus on the theoretical and practical issues

of cultural influences and borrowings, reception and typology from the point of view of anthropocentrism and the regularities of synchrony, diachrony, as well as analogy. Using the methodology of comparative studies the impact of cultural communication on Human's existence while dwelling upon Human understanding from various modern and historical aspects has been characterized.

Editor of the collection: ***Ilze Kačāne***

Maija Burima

REFLEKSIJA PAR CILVĒKU KĀ KOMPARATĪVISTIKAS PĒTĪJUMU OBJEKTU

Divpadsmitā dzīves vasara manam kustīgajam un zinātkārajam tīņa vecuma dēlam sākās ar bēdīgu notikumu – krītot no šūpolēm, viņš salauza roku. Uztraukumu un rūpes par dēla veselību un labsajūtu pakāpeniski papildināja ārsta sniegtās rekomendācijas un informācija par ārstēšanās norisi. Lūzumam dzīstot, dēlam tika veikts kārtējais rentgena izmeklējums. Lai izanalizētu kaula sadzīšanas gaitu, ārstam bija jāparāda arī pirmreizējais lauztā kaula uzņēmums, jo, tikai salīdzinot traumētā un dzīstošā kaula izskatu, varēja noteikt, kā notiek atveseļošanās process, kādas ir izmaiņas un uzlabojumi. Uzzinot un akumulējot labās ziņas par to, ka dēla atlabšana notiek veiksmīgi un bez komplikācijām, vēlreiz pārdomāju sarunu ar ārstu un to, cik svarīga viņam anatomiska slēdziena izdarīšanai ir salīdzināšana. Šīs pārdomas atsauca atmiņā franču dabas pētnieka un zoologa Žorža Žana Leopolda Nikolā Frederika Kivjē (*Georges Jean-Léopold Nicolas-Frédéric Cuvier*, 1769–1832) – salīdzinošās anatomijas (*anatomie comparée*) jēdziena ieviesēja – vārdu. Savulaik, rakstot piecsējumu izdevumu "Lekcijas salīdzināmajā anatomijā" (*Leçons d'anatomie comparée, 1800–1805*) Ž. Kivjē pievērsās dzīvnieku anatomijai, to funkcionālo daļu subordinācijas un funkcionālās integrācijas principiem. Viņš salīdzināja Āfrikas un Indijas ziloņu sugas, aplūkoja to tipoloģiju un norādīja uz atšķirībām ar izmirušo mamutu sugu. Viņa pieejas pamatā bija organisma kā anatomiska veseluma izpēte ar tā elementu – skeleta daļu – nozīmes raksturojumu.

Ž. Kivjē salīdzināmās pieejas definēšanai izmantoto terminu no anatomijas uz literāro tekstu izpēti pārcēla franču rakstnieks un politiķis Ābels Fransuā Villemains (*Abel-François Villemain* 1790–1870), kas terminu "salīdzināmā literatūra" (*littérature comparée*) izmantoja savā piecsējumu izdevumā "Franču literatūras kurss" (*Cours de la littérature française,* 1828–1829) un norādīja, ka aizguvis to no Ž. Kivjē.

Salīdzināmo metodi literāro fenomenu analīzē angļu literatūrteorētiskajā tradīcijā izkristalizējis Tomass Vartons (*Thomas Warton*) trīssējumu izdevumā "Angļu dzejas vēsture" (*History of English Poetry*, 1774–1781). Tajā viņš ne vien sniedzis pārskatu par angļu 11. – 16. gadsimta liriku, bet arī salīdzinājis to ar cittautu dzeju. Savukārt Džordžs

Ellis (*George Ellis*) darbā "Agrīno angļu dzejnieku specifika" (*Specimens of Early English Poets*, 1790) skaidro, ka salīdzinošā kritika var palīdzēt izprast agrāko laiku sabiedrības dzīvi.

Faktiski līdz 19. gadsimtam jēdziens "salīdzināms" objekta izpratnē metodoloģiski vēl nebija nodalīts no "salīdzināmās" metodes izpratnes.

Terminu "salīdzinošā literatūra" institucionalizēja Metjū Arnolds (*Matthew Arnold,* 1822–1888), savā 1848. gada vēstulē atzīmējot faktu, ka angļu literatūras situācija atšķiras no kontinentālās literatūras standartiem, ar to savā tulkojumā atveidojot Žana Žaka Ampēra (*Jean-Jacques Ampère*) terminu "salīdzināmā vēsture" (fr. *histoire comparative*). Ž. Ampērs 1830. gada 12. marta priekšlasījumā norādīja, ka literatūrzinātne (*la science littéraire*) ievirzās divās gultnēs: literatūras filozofija (*philosphie de la littérature*), ko mūsdienās dēvē par literatūras teoriju, un literatūras vēsture (*histoire de la littérature*). Lai formētos metodoloģija, pēc Ž. Ampēra uzskata, ir jāattīsta divas metodes – filiācija (*filiation*) jeb pēctecība un salīdzināšana. Filiācija vērsta uz literārā darba sākotnes izpēti, pievēršas literārā darba saiknēm ar citiem tekstiem, pamatojoties uz to tapšanas situāciju, tam, kā gadsimtu gaitā viens literārais teksts producē cita teksta tapšanu. Salīdzināšana ir metode, kas ar paralēļu un kontrastu iezīmēšanas starpniecību izgaismo literārā darba pamatiezīmes. Šo abu metožu parādīšanās pārtrauc salīdzināmo pētījumu asociēšanu tikai ar faktu, sakritību vai pat anekdošu formālu kolekcionēšanu un aizsāk salīdzināmās literatūrzinātnes vēsturi.

Salīdzināmā literatūrzinātne kā zinātnes nozare vienlaikus ietver metodoloģijas un disciplīnas projekciju. Savu nosaukumu tā ieguvusi daudz vēlāk nekā antropoloģiskais salīdzināšanas princips, kas cilvēku vedina veikt izvēli pēc noteiktiem kritērijiem, lai no liela daudzuma objektu atlasītu nepieciešamo, lai fiksētu pārmaiņas, kas notikušas ar kādu subjektu dažādu faktoru ietekmē, vai, lai sastatītu dažādus elementus, konstatējot to vienojošās pazīmes un skaidrotu kāda noteikta fenomena dažādās izpausmes formas atšķirīgās kultūrās, etnosos, ģeogrāfiskos areālos, laikmetos, valodās un tradīcijās.

Salīdzināmās literatūrzinātnes domas attīstību virzījis franču komparatīvists Pols van Tīgems (*Paul Van Tieghem,* 1871–1948) darbā "Salīdzināmā literatūra" (*La littérature comparée),* kas publicēts Parīzē 1931. gadā. Tajā viņš pievēršas internacionālās literatūras izaicinājumiem attiecībā pret nacionālo literatūru kanoniem.

Mūsdienu komparatīvistikas domu jau daudzas dekādes būtiski ietekmē amerikāņu komparatīvistikas skola. Tās pamatlicēji ir čehu izcelsmes amerikāņu salīdzināmās literatūras kritiķis Renē Velleks (*René Wellek*,

1903–1995) un amerikāņu literatūras kritiķis Austins Vorens (*Austin Warren*, 1899–1986). Grāmatas "Literatūras teorija" (*Theory of Literature*, 1949) autori iezīmējuši tolaik aktuālu literatūrzinātnisko skolu specifiku, bet nodaļā "Salīdzināmā literatūra" raksturojuši komparatīvistikas izpausmes amerikāņu Jaunās kritikas kustības griezumā.

Salīdzināmā literatūrzinātne balstās uz dialoga teorijām, kuru ietvaros filoloģija tiek traktēta kā saziņas virpulis, kas izriet no mākslinieciskās informācijas producenta un recipienta vienlīdzīgā statusa. Salīdzināmajai literatūrzinātnei ir dialoģiska ievirze, jo ietekmes un aizguvumi, uz ko fokusējas komparatīvisti, ir abpusējs, atvērts, nepabeigts un nepabeidzams process. Formālās un strukturālās metodes ietekmē komparatīvisti tam daudz uzmanības pievērš 20. gadsimta 70. gados. Komparatīvisti par funkcionālu uzskata jēdzienu "literārie kontakti jeb sakari", ko pieteicis slovāku komparatīvists Dionīzs Djurišins. Rumāņu komparatīvists Aleksandrs Dimā aktualizējis tipoloģisku struktūru izpēti literatūrā un iedzīvinājis jēdzienu "tematoloģija". Krievu komparatīvists Viktors Žirmunskis ar fundamentāliem empīriskiem pētījumiem demonstrē salīdzināmās pieejas metodoloģiju, tipoloģijas, ietekmju un aizguvumu analīzes metodiku.

Baltijas valstis skaitliskā ziņā ir tā saucamās "mazās tautas" literatūras reprezentantes. To literatūras attīstībā literārajiem kontaktiem ir būtiska loma. Lielo nāciju literārie paraugi aizpilda "mazo tautu" literārās lakūnas tematikas, žanru un citu novatoru konceptu ziņā. Lielo nāciju literārie paraugi ir nozīmīgs recepcijas avots, tāpēc "mazo tautu" rakstnieki biežāk izmanto intertekstualitāti, alūzijas, reminiscences, lai saslēgtos ar lielo nāciju un valodu literatūras procesiem. Šāda literāro procesu specifika nosaka intensīvu "mazo tautu" komparatīvistikas attīstību un cittautu ietekmju izkristalizēšanu, jo ietekme maina recipienta māksliniecisko domāšanu.

Vēsturiski Daugavpils Universitātē (DU) nozīmīgs salīdzināmo literatūras un kultūras teorētisko un empīrisko pētījumu centrs ir formējies jau kopš 1952. gada, kad tika izveidota DU Filoloģijas fakultāte. 2003. gadā fakultātes eksperti komparatīvistikas jomā iniciēja Komparatīvistikas institūta nodibināšanu, lai fokusētos uz komparatīvajiem pētījumiem dažādu etnisko, nacionālo un lingvistisko tradīciju virzienā. Tika apzināti baltu un slāvu, Ziemeļvalstu, Rietumvalstu, ebreju literārie kontakti, veikta jaunu teorētisko konceptu izstrāde.

Lai pozicionētu DU unikālo pienesumu salīdzināmo pētījumu tradīcijā un integrētu to globālās komparatīvistikas procesu kontekstā, 2013. gadā kopā ar domubiedru grupu Komparatīvistikas institūtā

iniciējām biennālā Komparatīvistikas kongresa izveidi. Tas tika organizēts, lai viena zinātniskā foruma ietvaros diskutētu par visiem DU komparatīvistikas virzieniem, padziļinot jau esošo pētījumu dimensiju un paplašinot komparatīvās metodes starpdisciplinārā izmantojuma spektru. Šīs ieceres realizācijai Daugavpils Universitātes I Komparatīvistikas kongresam kā vienojošā tēma tika izraudzīts universālais cilvēka koncepts.

Komparatīvistikas kongresa tradīcija DU ir iedibināta. Pirmais Komparatīvistikas kongress izraisīja starptautisku rezonansi, tāpēc šādu kongresu organizēšana DU noteikti tiks turpināta. Nākamajos kongresos aplūkojamo jautājumu loks būs pakārtots komparatīvistikas teorētiskās domas, kā arī nacionālo un globālo kultūras procesu aktualitātēm.

Maija Burima

REFLECTION ON HUMAN AS AN OBJECT OF COMPARATIVE STUDIES

The twelfth summer of my lively and inquisitive teenager son started with a sad occasion – he fell out of swings and broke his arm. Worry and concern for his health and well-being were gradually supplemented by the doctor's indications and information of the course of rehabilitation. Regular X-rays were prescribed, as, to analyse the progress of healing of the bone, the doctor needed the first X-ray of the broken limb, because the progress of healing could be traced only by comparing the injured and the improving image of the bone. Learning the good news of my son's successful recovery urged me to reflect once again on my talk with the doctor and his admission of the importance of comparison for making an anatomic inference. These reflections made me recall the name of Georges Jean-Léopold Nicolas-Frédéric Cuvier (1769–1832) who introduced the notion of comparative anatomy (*anatomie comparée*). When he wrote his five-volume edition "Lectures in Comparative Anatomy" (*Leçons d'anatomie comparée, 1800–1805*), G. Cuvier studied anatomy of animals and the principles of subordination and functional integration of their functional parts. He compared species of African and Indian elephants, considered their typology and pointed out their differences from the extinct species of mammoths. His approach was based on investigating an organism as an anatomical whole by characteristics of its elements – skeleton parts.

French writer and politician Abel-François Villemain (1790–1870) borrowed G. Cuvier's term for defining the comparative approach from anatomy to studying literary texts and used the term "comparative literature" (*littérature comparée*) in his five-volume edition "French Literature Course" (*Cours de la littérature franēaise,* 1828–1829) indicating that he has borrowed it from G. Cuvier.

Comparative method in the analysis of literary phenomena was used in English literary studies by Thomas Warton in his three-volume edition "History of English Poetry" (1774–1781). He provides not only a survey of the 11–16th century English lyric but also compares it to poetry of other nations. George Ellis in "Specimens of Early English Poets" (1790) explains that comparative criticism can help understand the life of society in earlier times.

In fact, until the 19th century the notion 'comparative' had not been methodologically separated as an object from the understanding of the 'comparative' method.

The term "comparative literature" was institutionalized by Matthew Arnold (1822–1888) who noted in a letter of the year 1848 that the situation of English literature was different from the standards of literature on the Continent, using it in his translation to render Jean-Jacques Ampère's term "comparative history" (Fr. *histoire comparative*). J. Ampère pointed out in a lecture on 12 March 1830 that literary science (*la science littéraire*) flows into two directions: philosophy of literature (*philosphie de la littérature*) that is nowadays called literary theory, and history of literature (*histoire de la littérature*). To develop methodology, according to J. Ampère, two methods must be developed – filiation and comparing. Filiation is tended towards studying the origin of a literary work, investigating its relatedness to other texts based on the situation of its production, the way a literary text produces other texts in the course of centuries. Comparing is a method that, by means of drawing parallels and contrasts highlights the basic features of a literary work. The development of both of these methods puts and end to associating comparative studies with formal collection of facts, coincidences, or even anecdotes, and starts the history of comparative literature studies.

Comparative literature studies as a branch of scholarship entails a simultaneous projection of methodology and discipline. It gained its name much later than the anthropological principle of comparing that urges a human make a choice according to certain criteria, in order to select the necessary from a multitude of objects, register changes that have happened to a subject under the influence of various factors, or to contrast different elements, locating their common features and accounting for different forms of manifestation of a certain phenomenon in various cultures, ethnic and geographical areas, epochs, languages, and traditions.

The tradition of comparative literature studies was developed by Paul Van Tieghem (1871–1948) in his work "Comparative literature" (*La littérature comparée*) published in Paris in 1931 where he addresses the challenges of international literature regarding the canons of national literatures.

Contemporary comparative studies have been significantly affected for several decades by American school of comparative studies. It was founded by the American comparative literature critic of Czech origin René Wellek (1903–1995) and American literary critic Austin Warren (1899–1986). These authors of the book "Theory of Literature" (1949)

noted the specificity of schools of literary studies widespread at that time but in chapter "Comparative Literature" they characterized manifestations of comparative studies in the perspective of American New criticism.

Comparative literature studies are based on dialogue theories. They have originated from the notions of philology as a whirl of communication that is caused by the equal status of the producer and recipient of artistic information. Comparative literature studies have a dialogic character because influences and borrowings studied by it are a mutual, open, unfinished, and never-ending process. These issues were addressed by comparative studies scholars in the 1970s under the impact of formal and structural methods. They consider as functional the notion "literary contacts or relations" introduced by Slovak comparative studies scholar Dionýz Ďurišin. Romanian scholar Alexandru Dima has foregrounded the investigation of typological structures in literature and used the notion of thematology or thematic studies. Russian comparative literature scholar Victor Zhirmunsky demonstrates by his fundamental empirical research the methodology, typologies, methods of analysing influences and borrowings.

Baltic countries represent the literature of the so-called "small nations". Literary contacts have a significant role in their literature development. Literary samples of the great nations fill in the literary lacunae of "small nations" regarding thematic, genre, and other innovative concepts. They are also a major source of reception; therefore writers of "small nations" more often use intertextuality, allusions, reminiscences, to switch on to the literary processes of great nations and languages. This specificity of literary processes determines intense development of comparative studies and scrutiny of foreign influences in "small nations" because influence changes the artistic thinking of recipient.

A historically significant centre of comparative literature and culture theoretical and empirical research at Daugavpils University (DU) started developing already in 1952 with the foundation of the Faculty of Philology at DU. In 2003 faculty experts in the sphere of comparative studies founded the Institute of Comparative Studies in order to focus on comparative research in various ethnic, national, and linguistic traditions. Baltic and Slavic, Nordic, Western European, and Jewish literary contacts were studied, new theoretical concepts were worked out.

To position the unique contribution of DU to the tradition of comparative studies and integrate it into the context of global comparative studies processes, in 2013 the Institute of Comparative Studies initiated

the biennial Comparative Studies Congress. It was organized with the aim of discussing within a single research forum all directions of DU comparative studies, developing the existing research dimension and expanding the range of interdisciplinary application of the comparative method. For this reason the topic of the first Daugavpils University Comparative Studies Congress was the universal concept of human.

The Comparative Studies Congress tradition at DU has been founded. The first Comparative Studies Congress aroused international resonance, therefore the tradition of organizing comparative studies congresses at DU will be continued. In the up-coming congresses the range of regarded issues will include theory of comparative studies as well as topical phenomena of national and global culture processes.

Zane Šiliņa

GROTESKA RAIŅA LUGĀ *SPĒLĒJU, DANCOJU*: EKSPRESIONISMA TENDENCES

Summary

Grotesque in Rainis' Play 'I Played, I Danced': Tendencies of Expressionism

During the years of World War I, Rainis' creative world underwent significant changes – the poet not only emphasized the responsibility of art towards its contemporary time and called for the necessity to express actual feelings and solve the important questions posed by the era, but also began searching for new stylistics that led in the direction of Expressionism.

The paper deals with the presentation of relations between life and death, the quick and the dead in Rainis' play 'I Played, I Danced', paying special attention to the tendencies typical of Expressionist art and focusing on the specific grotesque elements that are characteristic of Expressionism. It is significant that the relations between life and death, the quick and the dead is one of the central themes in Expressionism, and its relevance is determined by the political events at the beginning of the 20th century (especially, World War I), as well as the development of industrial society. In order to demonstrate the most significant points of interaction shared by 'I Played, I Danced' and the Expressionist art and the uniqueness of Rainis' artistic manner, the paper gives an insight into the aesthetics of Expressionism and provides a comparative analysis of Rainis' play and Expressionist writings (e.g. Georg Kaiser, Leonid Andreyev, Ernst Toller).

Key-words: Rainis, grotesque, Expressionism, the quick, the dead, Andreyev, Kaiser, Toller

*

Ievads

Pirmā pasaules kara gados Raiņa (1865 – 1929) daiļradē vērojamas izmaiņas – dzejnieks ne tikai akcentē mākslas atbildību sava laika priekšā, izvirza nepieciešamību paust aktuālas izjūtas un risināt būtiskākos laikmeta jautājumus, bet arī pievēršas jaunas stilistikas meklējumiem, ekspre-

sionisma iezīmēm. Lai gan Raiņa attieksme pret ekspresionisma mākslu bija neviennozīmīga (vēl vairāk – dzejnieks to nereti asi kritizēja), ar tās pamattendencēm viņš bija pazīstams, pateicoties interesei gan par vācu laikmetīgo literatūru[1], gan par krievu dramaturga un prozaiķa Leonīda Andrejeva (*Леонид Андреев*, 1871 – 1919) literārajiem darbiem, kuros vērojamas spilgtas ekspresionisma iezīmes izvēlētajās tēmās un daiļdarbu poētikas īpatnībās – it īpaši hiperbolizācijas un groteskas lietojumā.[2] Raiņa vēstulēs, dienasgrāmatās un daiļdarbu radāmajās domās L. Andrejeva vārds minēts laika posmā no 1903. līdz 1913. gadam, un šie dokumenti apliecina, ka Rainis labi pārzinājis L. Andrejeva daiļradi, turklāt ne tikai prozu un dramaturģiju, bet arī viņa uzskatus par mākslas estētikas jautājumiem. Uzturoties gan Latvijā, gan vēlāk Šveicē, dzejnieks regulāri iepazinās ar L. Andrejeva jaunāko darbu izdevumiem, turklāt šī krievu autora daiļrade nereti bijusi gan tiešs Raiņa pārdomu objekts, gan viens no iecienītākajiem piemēriem, kas ticis izmantots, komentējot dažādas sabiedrībā un mākslā vērojamas tendences. Iespējams, ka L. Andrejeva darbos Rainis guva tiešākus vai ne tik tiešus, vairāk vai mazāk apzinātus impulsus arī pats savam radošajam procesam.[3]

Aplūkojot Raiņa saskari ar ekspresionismu, jāpiemin vēl kāds būtisks aspekts. Ekspresionisms vairāk nekā jebkurš cits mākslas virziens saistīts ne tikai ar jaunu izpausmju meklējumiem mākslā, bet arī ar skaudro realitāti, kurai jau pirms dažiem gadu desmitiem irt sākušo ilūziju plīvuru beidzot pilnīgi un neatgriezeniski norāvuši konkrēti vēstures notikumi – pašā gadsimta sākumā dažādās Eiropas valstīs notikušās, allaž asiņaini apspiestās revolūcijas un Pirmais pasaules karš. Tādēļ var runāt par īpašu šī laikmeta garu, ko raksturo saasināta pasaules disharmonijas izjūta – vecā pasaule grūst, bet, lai gan tās bojāeja tiek uzskatīta par vienīgo iespējamo veidu, kādā radīt jaunu un labāku dzīves telpu, sociālo attiecību iesīkstējušais mehānisms un kara asiņainie slaktiņi nokauj, sakropļo un pazemojumiem pakļauj gan cilvēka miesu, gan garu.

Likumsakarīgi, ka Pirmā pasaules kara šausmas, brūkošās pasaules bezcerības un disharmonijas izjūta, 1905. gada traģisko notikumu pieredze, neziņas pilnā dzīve emigrācijā Šveicē, vainas apziņa kara plosītās dzimtenes priekšā nevarēja neietekmēt arī Raiņa jau tā saasināto un eksaltēto pasaules uztveri.

Lai gan *Spēlēju, dancoju* ieceres iedīgļa stadijā atradās vairāk nekā desmit gadu, lugas teksts tapis īsā laika posmā – aptuveni no 1915. gada 4. janvāra līdz 27. februārim.[4] Rainis vairākkārt akcentējis to, ka spēcīgs – pat izšķirošs – impulss darba pamattekstam bijusi konkrēta politiska situācija – Pirmais pasaules karš un tā radītais satricinājums. Tādēļ likum-

sakarīgi, ka lugā īpašu vietu ieņem dzīvības un nāves, dzīvā un mirušā risinājums. Tas ne tikai savdabīgi ilustrē tautas vēsturisko pieredzi un Raiņa sociāli politisko nostāju, bet arī atspoguļo dzejnieka ētiskos ideālus, iezīmē izsapņotās nākotnes vīziju un spilgti pauž autora emocionālo noskaņojumu lugas teksta tapšanas laikā. Zīmīgi, ka dzīvības un nāves, dzīvā un mirušā attieksmes ir arī viena no ekspresionisma mākslas centrālajām tēmām – tā bieži sastopama gan literatūrā, gan tēlotājā mākslā, gan kino, un tēmas popularitāti nosaka 20. gadsimta sākumā aktuālās politiskās un sociālās norises, kā arī industrializētās sabiedrības attīstība un ar to saistītais garīguma zudums cilvēkā.

Šī raksta mērķis – aplūkot dzīvā un mirušā attieksmju risinājumu Raiņa lugā *Spēlēju, dancoju*, īpašu uzmanību pievēršot ekspresionisma mākslai radniecīgajām tendencēm un sevišķi akcentējot lugā izmantotos ekspresionismam raksturīgos, specifiskos groteskas elementus.

Dzīvā un mirušā attieksmju atveidojums viduslaiku un renesanses mākslā un tā specifika ekspresionisma mākslas kontekstā: groteskas princips

Mihails Bahtins (*Михаил Бахтин*) savā izcilajā Fransuā Rablē (*François Rableais*, 1494 – 1553) daiļradi un tautas smieklu kultūrai veltītajā pētījumā akcentē groteskas ambivalenci – saikni ar jauno un veco, mirstošo un dzimstošo, ar metamorfozes sākumu un beigām.[5] Šī groteska pasauli atbrīvo no visa baisā un biedējošā, jo, pēc M. Bahtina, nepazīst krasu dzīvības un nāves pretnostatījumu. Nāve groteskas kontekstā ir nepieciešams priekšnoteikums pārveidei un atdzimšanai, jo vecās pasaules bojāeja ir jaunas pasaules dzimšanas priekšnoteikums. Tādējādi viduslaiku un renesanses karnevāla kultūras optimisms ir tieši tās nepabeigtībā – mūžīgās tapšanas un vēl nerealizēto potenču neizsmeļamības priekā.

Tomēr jāņem vērā, ka groteska savā vēsturiskajā attīstībā ieguvusi dažādus izpausmes veidus. M. Bahtina vārdiem runājot, viduslaiku smiekli vērsti uz to pašu objektu, uz ko vērsta viduslaiku nopietnība[6], tāpēc nedrīkst aizmirst, ka bez autora uzmanības centrā esošās "smejošās groteskas" eksistējušas arī tādas groteskas formas, kur plūstošajā pārejā starp dzīvību un nāvi virsroku ņem nevis smiekli un atdzimšana, bet gan šausmas un iznīcība.

Johans Heizinga (*Johan Huizinga*) respektablajā pētījumā *Viduslaiku rudens*[7] (*Herfsttij der Middeleeuwen*), raksturojot nāves tēla un nāves dejas motīva attīstību viduslaikos, īpaši akcentē tieši to baiso grotesku, ko veido dzīvības un nāves līdzāspastāvēšana, precīzāk, nāves slēptā,

bet neizbēgamā klātesamība zem dzīvības nepastāvīgās un trauslās virskārtas. Tādējādi viduslaiku groteska spilgtākajās izpausmēs apvieno dzīvo un mirušo (daudzos Nāves dejas piemēros – dzīvo un trūdošo). Vēlāk romantisma kontekstā dzīvā un mirušā līdzāspastāvēšana mēdz realizēties kā dzīvā un mehāniskā (respektīvi, cilvēka un lelles, cilvēka un automāta) apvienojums. Visspilgtākie šādas groteskas piemēri atrodami Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa (*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*, 1776 – 1822) daiļradē.

20. gadsimtā iznīcības un nāves triumfs visskaudrāko pārdzīvojumu, šķiet, guvis ekspresionisma mākslā, kur groteska savdabīgi sintezē viduslaiku un romantisma pieredzi. Šis pasaules industrializācijas, gadsimta sākuma revolūciju un Pirmā pasaules kara notikumu ietekmētais mākslas virziens nāves visuresamību pārdzīvo pat asāk nekā minētie viduslaiku mākslas piemēri. Revolūciju laiks un Pirmā pasaules kara gadi bija nāves uzvaras gājiens, kas, iespējams, cilvēku pieradināja pie tā, ar ko samierināties nedrīkst – redzēt nāvi vienmēr un visur, ne tikai kaujas laikā triumfējošu, bet kā dzīvajā allaž klātesošu. Tādējādi 20. gadsimta sākumā dzīvas būtnes fizioloģiskā sabrukuma un ķermeniskās pūšanas šausmām pievienojās baismas, ko sev līdzi nes pasaules tehnoloģiskā attīstība, proti, garīgā bojāeja, cilvēkam pārtopot ikdienības novazātā lietā vai sabiedrības nosacījumiem pakļautā mehānismā. Lai gan ekspresionisti uzskata, ka šausminošajai pasaules mehanizācijai ir noteikti sociāli cēloņi (proti, kapitālisma pamatā pastāvošās ražošanas attiecības), cilvēka pārtapšana sīkā skrūvītē, kas nepieciešama, lai pildītu tikai vienu mehānisku funkciju, viņu interpretācijā gūst daudz plašāku nozīmi. Tādējādi viena no būtiskākajām ekspresionisma tēmām ir modernā cilvēka pārtapšana lietā, saaugšana ar mašīnu un pakļaušanās tās suģestējošajai varenībai. Spilgti šīs tēmas risinājuma varianti atrodami Georga Kaizera (*Georg Kaiser*, 1878 – 1945) dramatiskajā triloģijā *Korallis* (*Die Koralle*, 1917)[8], *Gāze* (*Gas*, 1918)[9] un *Gāze II* (*Gas II*, 1920)[10]. G. Kaizera lugas *Gāze* 4. cēlienā pēc gāzes fabrikā notikušās katastrofas angārā sapulcējušies strādnieki deklarē savu apsūdzību cilvēka mehanizētajai pasaulei:

> *MEITENE: Par savu brāli es runāju! – Es nezināju, ka man bija brālis. Cilvēks no rīta izgāja no mājas un vakarā atgriezās – un gulēja. Vai arī viņš vakarā aizgāja un no rīta atgriezās – un gulēja! – Viena roka bija liela – otra maza. Lielā roka negulēja. Tā visu laiku kustējās – dienu un nakti. Tā aprija viņu un auga uz visu viņa spēku rēķina. Šī roka bija – viss cilvēks! [..] Nevienu kustību neizlaida viņš – vienmērīgi nolaidās viņa svira, pie kuras viņš stāvēja*

> *kā miris un strādāja.* [pasvītrojums mans – Z. Š.] *Ne reizi viņš nekļūdījās – ne reizi viņam nesajuka rēķini. Roka rēķināja ar viņa galvu, un galva klausīja tikai rokai! – Lūk, kas palicis no mana brāļa!*[11]

Ne tikai līdzīgas noskaņas, bet arī mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi atrodami L. Andrejeva lugā *Karalis Bads* (*Царь Голод*, publicēta 1908. gadā), kas pēc mehanizētās pasaules atveides pat pārspēj G. Kaizera lugu *Gāze*. Ja G. Kaizers par šausminošāko uzskata cilvēka-skrūvītes eksistenci, tad L. Andrejeva darbā mašīna un dzīva būtne saplūdušas monstrīgā hibrīdā. Lugas *Karalis Bads* 2. cēliena sākums ir baiss, savā varenumā gandrīz vai hipnotizējošs mehanizētās pasaules atveids, milzu nezvērs – fabrika:

> *Atveroties priekškaram, acīm paveras melnā un sarkanā rūpnīcas iekšiene. Sarkanais, ugunīgais – tās ir asinssarkanas gaismas no ēzes, nokaitētas dzelzs sloksnes, pa kurām, izvilinot dzirksteles, ar veseriem sit ļaužu melnās ēnas. Melnais, bezformīgais, sabiezējušai tumsai līdzīgais – tie ir drausmīgu mašīnu, dīvainu veidojumu silueti, kam piemīt nakts murga draudīgais šķitums. Drūmi bezkaislīgas tās uzgūlušās uz ļaužu krūtīm un spiež tās ar savu kolosālo smagumu. Un stabi, kas tās balsta, līdzīgi drausmīgu zvēru ķetnām, un to melnā, draudīgā masa – dzīvnieku ķermeņiem, milzīgiem putniem ar izplestiem spārniem, amfibijām, himērām. Smagums un miers, un tumsa; un it kā no visurienes skatās plaši atvērtas, nekustīgas aklas acis. Un kā mazas melnas ēnas lejā mudž ļaudis. Viņu kustībās nav rosības, nav dzīvas un spējas žesta brīvības. Un runā un kustas viņi vienmērīgi un mehāniski, veseru un darbojošos mašīnu ritmā; un, kad kāds pēkšņi uzstājas atsevišķi, tad šķiet, ka atdalījusies melnās mašīnas neredzētam briesmonim līdzīgā dīvainā veidojuma daļiņa. Darbojošos veseru un mašīnu skaņas te pieņemas spēkā, te pieklust. Un cilvēku balsis iesaistās šajā korī nemanāmi, skan unisonā: te dzīvas un skanīgas, te klusas, aprautas, trulas – gandrīz mirušas.*[12] [pasvītrojums mans – Z. Š.]

Ekspresionisma estētikai raksturīgais fabrikas tēls skatāms arī Frica Langa (*Fritz Lang*, 1890 – 1976) filmā *Metropole* (*Metropolis*, uzņemta 1925. – 1926. gadā, pirmo reizi izrādīta 1927. gadā).

Būtiski, ka ekspresionisma mākslā cilvēka ķermeņa groteskais attēlojums reprezentē ne tikai fizisku bojāeju, bet arī cilvēka iekšējo – garīgo stāvokli: gara kroplumu, iztukšotību, savdabīgu tiekšanos pretim nāvei, dažkārt arī pagrimumu un deģenerāciju. Garīgo nāvi var izraisīt ideālu zudums, nevēlēšanās un nespēja pretoties garu un miesu paverdzinošajai sabiedrībai vai kopējai pasaules kārtībai, tātad – garīgās aktivitātes zudums, kūtrums, konformisms vai pakļaušanās mānīgam komforta vilinā-

jumam. Cilvēka veiktās mehāniskās darbības, viņa saaugšana ar mašīnu, pakļaušanās tās suģestējošajai varenībai izteic bezcerīgo situāciju, kurā atrodas katrs modernajā pasaulē eksistējošs indivīds un arī visa cilvēce kopumā, turklāt bieži vien autors apzinās, ka izejas no šīs situācijas vairs nav – tas var būt tikai utopisks sapnis, kuru īstenot, iespējams, ir jau par vēlu.

Dzīvā un mirušā attieksmju traktējums Raiņa lugā *Spēlēju, dancoju* un ekspresionisma dramaturģijā

Līdzīgas idejas saistītas arī ar dzīvā un mirušā savienības groteskā atveidojuma variantiem Raiņa daiļradē. Turklāt jāteic, ka groteskas elementi šajā lugā tiek izmantoti daudzveidīgi.

1925. gadā lugas *Spēlēju, dancoju* priekšvārdā Rainis raksta: *"Spēlēju, dancoju" saucās agrāk "Lietuvēns"; vecās piezīmēs atrodu arī minētu nosaukumu "Vampīrs"*.[13] Par šo Lietuvēna jeb Vampīra tēlu, kura rašanās sākotnējie impulsi droši vien meklējami folklorā – pasakās par dzīvo mironi un teiku materiālos[14] –, dzejnieks 1914. gada 12. decembrī lugas radāmajās domās atzīmējis, ka tas ir *mironis, kas asinis sūc, guļ gluži kā dzīvs, nesapūst (tā vāci uzturējušies dzīvi mūsu zemē, mūsu asinis sūkdami)*[15]. Savukārt minētajā priekšvārdā Rainis 1925. gadā akcentē divus šī pētījuma kontekstā būtiskus aspektus. Pirmkārt, *Spēlēju, dancoju* ir luga, kas rakstīta ar konkrētu sociāli politisku mērķi, otrkārt, tā sintezē gan traģisko, gan komisko, kas ir viens no groteskas priekšnoteikumiem.[16]

Šie aspekti spilgti saskatāmi Kunga tēlā – tajā apvienots mirušais un dzīvais, jo Kungs spēj piecelties no miroņiem, lai joprojām kaitētu cilvēkiem:

Nakšu naktis apkārt lied,
Lopus jāj, asins sūc, –
[..]
Miris? – Guļ kā gluži dzīvs,
Ozolzārkā nesapuvis –
[..]
Sūkdams mūs, valda vēl,
Tā kā valdījis kopš laika.[17]

Kunga ārējā izskatā tiek izcelti atribūti, kas nepārprotami saistīti ar nāvi un trūdēšanu. Piemēram, pirms došanās uz Velnu riju Kungs pavēl Velna zēnam sevi īpaši uzpost:

Ūsās ieberz raganvēmas!
Svārkiem uzber bījas pīšļus!
Pagrāb tur tos senču trūdus!
[..]
Uzacīs liec dēles!
Mēles sliekas mutē sadzen!
Kaklautiņā apliec čūsku![18]

Šie atbaidošie aksesuāri disonē ar komisko efektu, kādu brīžiem rada Kunga izturēšanās – viņš dižojas ar savu šķirisko pārākumu (*Man, lūk, acīs ķirmju galvas, / Tās tik skaisti, melni dzirkst! / Nu, bet es jau esmu kungs!*[19], Kunga *pelni kuplāk put*, *kauli sausāk grab* un *smaka niknāk ož*[20] nekā zemāku kārtu miroņiem), uzmana no zagļiem greznā apbedījuma rotājumus (zārka sudraba stīpu un naglas), uzpūtīgi lielās ar savu īpašo spēju kaitēt cilvēkiem (*Jā, es velns! Vēl vairāk esmu! / Kā es rauju, tirdu, zīžu [..]*[21]), taču, būdams vācietis, bīstas no "bauru" pagāniskajiem gariem un dievībām:

Nē jel, jupi nepiemini!
Lādi: belcebuls vai sātans, –
Jupis pagāns, tā man bail![22]

Mirušā Kunga kustības ir stīvas, nelokanas, nedzīvas (*Neliec ceļus, neliec rokas! / Stāvu gaisā saslienas!*[23]), tad, kad sasit plaukstas, tās *skan kā koki*[24], tādējādi radot biedējošu noskaņu. Taču vienlaikus viņam tiek piedēvētas arī dzīva organisma funkcijas un ar tām saistīti bioloģiski nosacījumi, kas savukārt piešķir komisku nokrāsu. Piemēram, Kungs, asinis sūcot, ir spiests ievērot mērenību. Lugas 2. cēlienā viņš Totam sūdzas:

Es būt' vēl to meitu sūcis,
Vājš man vēders, vairāk nenes,
Pilnā māgā grūta guļa:
Galva reiba triju lāsu
Tā kā triju mucu vīna.[25]

Kunga tēls saistīts ar vēl dažām īpaši raksturīgām epizodēm. Zārkā guļot, viņam izkritis kājas skriemelis, bet Velna zēns pēcāk to atliek vietā; Tots ar lauznām saspiež Kunga roku šķēpelēs, bet Velna zēns tās pēc Kunga pavēles ieber viņa piedurknē, tādējādi sakārtojot *sajukušos kaulus*; velni Kungam izņem dzīslu, lai Tota koklei būtu nepieciešamā stīga, bet vēlāk dzīsla tiek aizstāta ar zārka stīpu u. tml.

Tādējādi lugas *Spēlēju, dancoju* Kungs ir grotesks tēls. Tas apvieno gan baiso, gan smieklīgo un līdzinās kroplai lellei, kas var gan sabirt

detaļās, gan atkal tikt mehāniski atjaunota. Turklāt svarīgi, ka Kunga veidolā Rainis akcentē ne tikai vampīra augsto sociālo stāvokli un makabrās funkcijas, bet arī viņa piederību pagātnei:

> *Liels un resns, garos, greznos svārkos, melna samta, baltām zeķēm līdz ceļiem, balta parūka kā 18. gadu simtenī, ap galvu kaula stīpa ar divpadsmit zobiem kā kronis.*[26]

Kunga groteskās atjaunošanas procedūras kaulu namā un Velnu rijā savdabīgi reprezentē skarbo realitāti – tautas pakļaušanos pagātnes ēnu hipnotiskajam spēkam, kas veicina periodisku atdzimšanu dzīvo pasaulē. Rainis gan ar Kunga tēla palīdzību, gan ar lugu kopumā cenšas tautu atbrīvot no šīs bīstamās suģestijas.

Te vēlreiz jāatzīmē, ka atšķirībā no ekspresionistiem, kuru lugās dominē traģiskais patoss un baisā groteska, kurā nāve gūst pārsvaru pār dzīvību, Raiņa darbā *Spēlēju, dancoju* visai plaši izmantotas arī komiskā sniegtās iespējas un attīstīta ideja par smieklu atbrīvojošo un radošo spēku. To, kā jau minēts, dzejnieks uzsvēris 1925. gadā tapušajā un iepriekš citētajā lugas priekšvārdā; radniecīgus uzskatus pauž arī ieraksts dienasgrāmatā 1911. gada 18. augustā:

> *Var smieties par to, kas ir nopietns. Caur to nepazemina, bet paaugstina. Nopietnais un smagais top vieglis un pacelts. Smiekli rāda, ka smejamais ir rokā saņemts, arī garīgi aptverts. Smiekli ir gara uzvaras zīme pār matēriju. Smieklis ir uzvarētājs.*[27]

Tātad Rainim bijis svarīgi ne tikai rakstīt par pagātnē piedzīvoto postu, bet arī norādīt uz nepieciešamību pagātnes ēnas pārvarēt – turklāt nevis nododot aizmirstībai vai vieglprātīgi nenovērtējot to ietekmi, bet gan *garīgi aptverot* un ar smieklu palīdzību *rokā saņemot*.

Lugas 2. cēliena beigās Kunga pārākums tiek degradēts, jo, lai ātrāk tiktu pie gaidāmajām izpriecām – mūzikas un dejām velnu ballē –, viņš kopā ar Velna zēnu uzsēdina Totu sev plecos un sviedriem vaigā nes uz Velnu riju. Interesanti, ka sākotnēji Rainis šajā epizodē bija iecerējis akcentēt kādu citu sarkastisku niansi, par ko liecina ar 1915. gada 29. janvāri datētās radāmās domas:

> *Kungs: es tevi panesu līdz zārkam, tu jauns mirons, neveikls. Es taču labu darīju (vācu kultūra un kapitālisms taču arī labu darījuši).*[28]

Šo piezīmi rakstot, Rainis Kungu nav saistījis tikai ar feodālismu, bet arī ar kapitālismu – tātad ar tautas apspiešanu un ekspluatāciju daudz plašākā nozīmē. Tomēr lugas pamattekstā dzejnieks šo niansi nav iekļāvis,

jo kapitālismu un tajā aizvien lielāku nozīmi iegūstošo naudas varu reprezentē trīs "jaunmodes velni" – Jaunvelns, Dujvelns un Zelta vēzis.

Tomēr starp dzīvā un mirušā grotesko apvienojumu, kāds sastopams vācu ekspresionistu, kā arī L. Andrejeva dramaturģijā un Raiņa lugā *Spēlēju, dancoju* izmantoto, ir būtiska atšķirība. Viens no galvenajiem ekspresionistu un arī L. Andrejeva interešu objektiem – neraugoties uz viņu darbos pausto ideju vispārcilvēcisko raksturu – ir urbanizēta vide un rūpnīca kā viens no specifiskākajiem atribūtiem. Tādēļ likumsakarīgi, ka ekspresionisma māksla lielu uzmanību pievērš arī savdabīgai cilvēka industrializācijai – ķermeņa daļas, cilvēkam garīgi ejot bojā, pārtop pasaulē valdošo attiecību veidotās mašinērijas sastāvdaļās. Savukārt Rainim svarīga paaudžu paaudzēs uzkrātā zemnieciskā pieredze un dzīves izjūta.

Jāpiemin vēl cita iezīme, kas Raiņa lugā atšķiras no ekspresionisma dramaturģijai raksturīgajām tendencēm. Ekspresionisma literatūrā paustā revolūcijas un sacelšanās nepieciešamības ideja lielākoties nav vērsta pret konkrēta cilvēka veidolā iemiesotu ienaidnieku. Uz to savā ekspresionismam veltītajā pētījumā norāda arī Valters Sokels (*Walter H. Sokel*):

> *Tās ienaidnieki ir institūcijas – valsts, kapitālisms, militārā sistēma, karš, bet tā neienīst cilvēkus, kas iemieso šīs institūcijas vai iedzīvojas ar to palīdzību. Arī viņi ir upuri, un ekspresionistiem viņu ir žēl.*[29]

Raiņa lugai *Spēlēju, dancoju* minētās žēluma jūtas nav raksturīgas. Tiesa gan, Tota izturēšanās pret Kungu ir visai humāna – pilnīgā velnu varā viņš to neatdod, arī pīlādža mietu Kunga vēderā negrūž. Taču ne lugas teksts, ne arī radāmās domas neatstāj ne mazāko iespēju Kungu traktēt kā sociālā mehānisma upuri. Atšķirībā no, piemēram, G. Kaizera un Ernsta Tollera (*Ernst Toller*, 1893 – 1939), kuri 20. gadsimta sākuma sociāli politiskās situācijas traktējumā tiecas sasniegt augstu vispārinājuma pakāpi un tuvināties vispārcilvēciskajam, Rainis runā konkrēti par savu tautu un savas tautas rūgto vēsturisko pieredzi, vispārinājumam atstājot Tota tēlā iemiesotā cilvēka radošā gara problēmu.

1925. gadā tapušajā *Spēlēju, dancoju* priekšvārdā[30] Rainis atceras, ka pirmos impulsus vēlākajam Velnu rijas tēlam devis dziļi personisks bērnu dienu pārdzīvojums – biedējošais Randenes rijas tēls, kas savu atveidu radis arī bērnības epā *Saules gadi*[31] un vedina iztēloties spēcīgas, tomēr abstraktas bērna bailes no tumsas un tās radītiem mošķu tēliem, kas saules gaismā atkal izgaist. Taču lugas Velnu rijas veidola rašanos ietekmējis arī kāds daudz spilgtāks, baisāks un konkrētāks bērnu dienu atmiņu tēls – Berķeneles moku kambaris.[32] Šis Raiņa bērnības pārdzī-

vojums ir tik spēcīgs, ka spēj izlauzties no atmiņu un pagājības vides, lai vēl pēc daudziem gadiem dzejniekā radītu gandrīz vai fizisku šaušalu un neapslāpējama riebuma vilni.

Lugas tapšanas materiāli liecina par to, ka Velnu rijas kulšanas skata ideja piedzīvojusi evolūciju virzībā no reālistiskā uz simbolisko – lugas radāmajās domās ieskicēti rijas darbi, kurus Kunga un vagaru uzraudzībā veic nomocīti zemnieki (*Rijā. Kūlēju dziesmas. Vagari ar pātagu, gurdeni, ienāk Kungs, uzkliedz: stipru kulšanu, per.*[33]), bet pamattekstā šo reālistiski tverto epizodi aizstājusi rēgaina aina, kas raksturota 3. cēliena remarkā:

> *Skatuve piepeši aptumst, tad dzird daudz vājas balsis ievaidamies un palsā gaismā redz miroņu ģindeņus un kaulus, kurus velni lēkādami kuļ kaulu spriguļiem.*[34]

Tādējādi, ja ekspresionisma dramaturģija vienā baisi groteskā veidolā apvieno cilvēku un mašīnu, cilvēku un fabriku, tad Rainis lugas 3. cēlienā Velnu rijā ievieš šausminoši groteskus tēlus, kuros savienots cilvēka skelets un sprigulis, kas šajā gadījumā pilda ne tik daudz zemkopības rīka, cik smagā klaušu darba atribūta funkcijas. Rijas kulšanas skatu īpaši makabru un emocionāli saasinātu padara tas, ka mirušo cilvēku atliekas ir ne tikai šo mocību materiāls, bet arī instruments – velni ne tikai kuļ miroņu ķermeņus un kaulus, bet arī kuļ ar šiem kauliem, turklāt vizuālo efektu papildina kulšanas ritmam pielāgotais teksta skaņu raksts:

VELNU BALSIS
Spriguļkāts – stilba kauls,
Spriguļvāle – liela kauls,
Spriguļsaite – rokas dzīsla:
Kul, kul, kul!
Kuli, kuli, kul!
MIROŅU ATBALSIS
Vai! vai! vai!
VELNU BALSIS
Lieli graudi – sirdis,
Mazi graudi – acis,
Sīki ašķi – zobi:
Bir, bir, bir.
Put pelavas – asarmigla,
Put, puti, put![35]

Analizējot dzīvības un nāves, dzīvā un mirušā attieksmes Raiņa lugā *Spēlēju, dancoju*, jāpiemin dejas motīvs. Rakstnieks to izmantojis daudz-

veidīgi. Pirmkārt, 1. cēlienā iekļautā kāzu deja reprezentē dzīvību un vitalitāti; 3. cēlienā Tots aicina Leldi turpināt aizsākto deju un tādējādi atgriezties dzīvē; 5. cēlienā no nāves izglābtā Lelde pēc Tota lūguma dejo, lai apliecinātu savu atgriešanos dzīvo vidū. Otrkārt, tās ir ne īpaši veiksmīgi norisinājušās dēmoniskās dejas velnu ballē 3. cēlienā. Treškārt, tā ir deja lugas 1. cēliena kulminācijas brīdī, kad mirušais Kungs dancina Leldi un dejas laikā izsūc trīs asins lāses.

LELDE
(Stāv ar Zemgu roku rokā loka vidū kā sastingusi. Piepeši viņas roka top Zemgum it kā atrauta un Zemgus it kā atstumts nost līdz lokam. Lelde sauc bailīgi, klusi.)
Zemgu! Zemgu! Kur tu esi?
(Arvien vājākā balsī, it kā aizmigdama.)
– Kas aiz rokas auksti rauj?
– Kas uz kājas smagi min?
(Viņa kā pa sapni viena pati dejo pa loku.)
– Kas tā mani dancina?
– Vienu pašu istabā?
(Piepeši viņa iekliedzas, apstādamās un atliekusi kaklu atpakaļ.)
– Ak, aiz kakla – ai!
(Viņa nokrīt zemē.)[36]

Īpašu uzmanību pelna trešais – lugas sižetam būtiskākais dejas traktējums. Lai gan darbā izmantotie dejas varianti, iespējams, saistīti ar folkloras tradīcijā sakņotiem impulsiem, Kunga un Leldes deju var traktēt arī kā savdabīgu nāves dejas variantu, turklāt zīmīgi, ka nāves dejas motīvu 20. gadsimta mākslā aktualizē tieši ekspresionisms. Kā spilgtu piemēru var minēt gan F. Langa filmā *Metropole* dejojošo Nāves skulptūru, gan Nāves kankānu L. Andrejeva lugā *Karalis Bads*, gan E. Tollera lugu *Masa – cilvēks* (*Masse Mensch*, 1921) un *Pārvēršanās* (*Die Wandlung: Das Ringen Eines Menschen*, 1919) atsevišķas epizodes.

L. Andrejevs spilgtu nāves dejas atveidojumu iekļāvis lugas *Karalis Bads* 2. ainā, kuras darbība risinās divos līmeņos: grezna balle bagāta nama augšējos stāvos un pilsētas padibeņu sapulce tā paša nama pagraba telpās. Sapulces dalībnieki – zagļi, slepkavas, dzērāji, suteneri un ielasmeitas – arī nolemj sarīkot balli, par kuras kulmināciju kļūst klātesošās Nāves kankāns:

Ar nopietnu un nekustīgu seju, atņirdzot baltos zobus, viņa stāv uz vietas un, viegli pietupdamās, ar kāju izpilda divas trīs kustības, kas izsaka viņas ārkārtīgo jautrību. Galvu viņa koķeti un lēni groza

no vienas puses uz otru, it kā visus aplejot ar savu balto atņirgto zobu nedzīvo gaismu. Sākumā uz viņu raugās smiedamies un pat viegli aplaudē, bet pakāpeniski visus pārņem un balsis apslāpē mulsas šausmas.[37]

Klātesošo bailes nav bez pamata, jo Nāves deja aiznes sev līdzi arī vairākas dzīvības.

E. Tollers lugā *Masa – cilvēks* (*Masse Mensch*, 1921) Nāves dejas motīvu variē pat divas reizes. 4. ainā, kas veidota kā galvenās varones Sievietes (Sonjas) sapnis, jutekliskā dejā metas uz nāvi notiesātie:

NĀVEI NOLEMTIE:
Mēs lūdzam pēdējo žēlastību:
Uzlūdziet mūs uz deju.
Deja ir visu lietu būtība:
Dzīve,
Dzimusi no dejas,
Mudina mūs dejot –
Kaislību deja,
Gadu deja
Un nāves deja.[38]

Savukārt pirms tam 2. ainā autors sniedz visai specifisku Nāves dejas traktējumu. Arī šī aina iecerēta kā Sievietes sapnis, un tajā uz apspriedi sapulcējušies "pasaules mehānisma" darbinātāji – baņķieri:

TREŠAIS BAŅĶIERIS:
[..]
Un tā karš
Mūsu instruments,
Mūsu varenais instruments,
Kas it visu ietekmē –
Ka Karaļiem un Valstīm,
Ministriem un Parlamentiem,
Presei un Baznīcai,
Jādejo –
Zemeslodei pāri,
Okeāniem pāri,
Dejo – [..].[39]

Citētajā lugas fragmentā tradicionālo nāves dejas vadoni aizstājis karš – tātad nevis kāds fatāls un neuzveicams spēks, bet gan iznīcības veids, kas pilnībā iekļaujas cilvēka ietekmes sfērā. Šāda tendence vērojama arī Raiņa lugā *Spēlēju, dancoju*, kur Kunga un Leldes divdeja iezīmē darbā vēlāk attīstīto postošās, iznīcinošās pagātnes tēmu.

Tomēr gan Rainis, gan ekspresionisti ne tikai savdabīgi traktē cilvēka bojāeju, bet arī atveido miroņu augšāmcelšanos.[40] Piemēram, E. Tollera lugas *Pārvēršanās* ievadā, kas saskaņā ar autora ieceri var tikt izmantots arī kā nobeigums, attēlotas nakts un karavīru kapavietas, uz kurām *vienkārši, pelēki metāla krusti*:

> *Uz krustiem vārdi un nodaļas nosaukums. Sāniski – virsnieku kapavietas. Tur lielāki, košāki krusti – rotāti ar liesmojošām saulēm. Uz krusta dzīves dati un ranga nosaukums. Nāk Miera nāve ar cilindru uz galvaskausa un raibu kabatlakatu rokā un Kara nāve ar ķiveri uz galvaskausa, rokā stilba kauls, uz krūtīm daudz ordeņu.*[41]

Izpildot Kara nāves dotās militārās pavēles, no kapavietām pieceļas kritušie – maršē, ķeras pie "ieročiem", kuru funkcijas veic kapu krusti, ripina savus galvaskausus u. tml. Lugas 4. ainā dejo dzeloņstieplēs sapinušos kara upuru skeleti.[42] Arī citās ainās ar pārsteidzošu regularitāti iesaistās makabri tēli, kuriem galvu vietā balo galvaskausi. Šie tēli ar galvaskausiem pārstāv vairākus sociālos slāņus un tāpēc E. Tollera traktējumā, šķiet, groteski atspoguļo garīgi kroplo un pamirušo Eiropas sabiedrību 20. gadsimta sākumā. Tādējādi gan pieminētās epizodes, gan norāde, ka septiņas no lugas trīspadsmit ainām *ir nenoteikti patiesas, jāiztēlojas, ka tās tiek spēlētas iekšējās sapņu tālēs*[43], gan lugas sākuma remarka, kurā teikts, ka *darbība norisinās Eiropā pirms atdzimšanas sākuma*[44], savdabīgu miroņu mošanās atveidojumu liek saskatīt ne tikai atsevišķās lugas epizodēs, bet gan mudina visu lugu traktēt kā vīzijas formā tvertu izmisuma pilnu saucienu pēc bojāejošās Eiropas augšāmcelšanās.

L. Andrejevs lugas *Karalis Bads* noslēdzošajā 5. skatā rāda asinssarkanas vakara blāzmas apspīdētu tuksnesīgu klajumu, kurā uz augstiem riteņiem paceļas vecs lielgabals, bet tā priekšā guļ nogalināto dumpinieku – Izsalkušo – līķi. Tepat ir arī divi no lugā atveidotajiem simboliskajiem tēliem – Nāve un Karalis Bads, kā arī Uzvarētāji – pārtikušo sabiedrības slāņu pārstāvji, kas, dažādu izjūtu mudināti, atnākuši aplūkot gan mirušo lauku, gan arī lielgabalu un savā starpā sarunājas:

> *Pēkšņi mirušajā laukā sākas kaut kāda neskaidra kustība, čaboņa, smagnēja pārlauztu kaulu krakšķēšana, zemi uzstājīgi skrāpē asi, nedzīvi nagi [..]. Un dobja, tāla, it kā no pazemes nākusi, atbild tūkstošbalsīga murdoņa:*
>
> *– Mēs vēl atnāksim. Mēs vēl atnāksim. Posts uzvarētājiem.*[45]

Uzvarētāji, panisku šausmu pārņemti, bēg. Luga beidzas ar Karaļa Bada neprātīgā priekā izkliegtajiem saucieniem: *Ātrāk! Ātrāk! Mirušie ceļas!*[46]

Savukārt viena no spilgtākajām lugā *Spēlēju, dancoju* atveidotajām mirušo augšāmcelšanās ainām atrodama 2. cēlienā iekļautajā kapsētas skatā:

> *Sena kapsēta. Vecas kapu kopas un krusti, lieli koki; viss aizaudzis krūmiem un vīteņiem. – Priekšā dažas kopiņas kā ciņi. Ir itin tumšs. Vēlāk iznāk mēness, tumši sarkans.*[47]

Vēlāk autors pievienojis vēl vairākus vizuālos efektus – spīdošas smiltis, pa krūmiem un kapiem lēkājošas mazas dzirkstelītes, vieglus putekļus, kas no kapiem un celiņiem veļas Totam pretim, augšup stiepdamies, un – visbeidzot – rāda savā spilgtumā satriecošu kara lauka ainu, kura pakāpeniski pāraug ekspresionisma mākslas estētikai radniecīgā vīzijā: *Viņam pretī no kapiem stiepjas laukā rokas un kājas; uz ceļa parādās nenoteiktā gaismā saraustīti un izmētāti locekļi.*[48] Pēc tam *viņam pretī skrej kā ēnas visādi melni putni*[49], *kad viņš iet tālāk, viņam pretī plešas nenoteiktas ēnas ar baltiem palagiem*[50], tad *izšaujas no zemes puķes gariem kātiem un vēdinājas pret Totu*[51]. Visbeidzot *no kapiem izskrej un paskrej aši garām viens mironis, tad vairāki citi, kapi sāk vērties vaļā; miroņi izbāž galvas laukā; atskan vaidi*[52].

Lai gan Rainis raksta it kā par senu kapsētu, saraustītu un izmētātu locekļu apraksts liek domāt ne tik daudz par septiņos spaidu gadsimtos tautas pārciestajām eksekūcijām, cik par Pirmā pasaules kara baiso realitāti, kuras asiņaino klātbūtni vēl jo vairāk paspilgtina debesīs redzamais tumši sarkanā mēness veidols. Tādējādi dzejnieka iedomātā kapsēta nav sena, bet gan aizmirstības elpas skarta. Tomēr tas ir nevis sargājošs mūža miers, bet gan pamestība, kas Raiņa izpratnē ir nepiedodama un traģiska, jo tās varai atdoti ne tikai seno dienu ļaudis un cīnītāji, bet arī pavisam nesen bojāgājušie. Turklāt miera šajā kapsētā dusošajiem nav.

Secinājumi

Noslēdzot virsrakstā pieteiktās tēmas izklāstu, jāteic, ka Raini un ekspresionistus vieno arī jaunā – Nākotnes cilvēka meklējumi. V. Sokels raksta, ka ekspresionisms tiecas radīt cilvēku, kurš sevī apvienotu Prometeju un Kristu[53], respektīvi, jauna veida vadoni, kurā sintezēts gan dumpīgais un kreatīvais princips, gan arī mesiānisms un spēja sevi ziedot

citu labā. Jāatzīst, ka Raiņa daiļradē, tāpat kā ekspresionisma mākslā, gara aktivitātes ideja tiek cieši saistīta ar nepieciešamību dzīvot saskaņā ar visaugstākajiem ētiskajiem principiem, un *Spēlēju, dancoju* galvenais varonis Tots tam minams kā spilgts piemērs.

---

[1] Par to liecina gan Raiņa vēstules, gan dienasgrāmatas, gan 1926. gadā tapušais ceļojuma un atmiņu apraksts *Kastaņola*, kā arī 30. gados izdotajā grāmatā *Rainis J. Dzīve un darbi* iekļautajā Antona Birkerta aprakstā *Raiņa dzīve* (Birkerts A. J. Raiņa dzīve. *Rainis J. Dzīve un darbi: Biogrāfija un kopoti raksti.* 2. izdevums. 1. sējums. Rīga: A. Gulbja apgāds, 1937, 5.–222. lpp.) atrodamās liecības un Raiņa veiktie vācu ekspresionisma dzejas tulkojumi (skat.: Rainis J. *Kopoti raksti 30 sējumos*. 8. sējums. Rīga: Zinātne, 1980.).

[2] Par to skat.: Швецова Л. К. *Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в.* Москва: Наука, 1975, с. 252–283; Муратова К. Д. Л. Андреев в полемике с Горьким (Отношение к Мысли). *Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы.* Курск: Курский ГПИ, 1983, с. 3–12; Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе. *Русская литература* № 3, 1972, с. 190–205; Бабичева Ю. В. *Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции.* Вологда: Вологодский ГПИ, 1971, с. 183; Бугров Б. С. На путях отрицания реализма («Жизнь человека» и «Царь-Голод» Л. Андреева). *Русская литература XX века. (Дооктябрский период).* Калуга: Тульский ГПИ им. Л. Н. Толстого, 1968, с. 266–288.

[3] Par to skat.: Šiliņa Z. Rainis un ekspresionisms. *Letonica* Nr. 12, 2005, 37.–47. lpp.

[4] Rainis 1925. gadā atceras: *Sacerēta luga "Spēlēju, dancoju" ir divu mēnešu starpā: janvārī un februārī 1915. gadā.* Tālāk dzejnieks sniedz detalizētāku informāciju, norādot konkrētus datumus. (skat.: Rainis J. Priekšvārds "Spēlēju, dancoju". *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 18. sējums. Rīga: Zinātne, 1983, 587. lpp.). Par to arī: Hausmanis V. Spēlēju, dancoju: Sacerēšanas gaita. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 11. sējums. Rīga: Zinātne, 1981, 506.–511. lpp.; Hausmanis V. *Raiņa dramaturģija*. Rīga: Zinātne, 1973, 193.–211. lpp.

[5] Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Художественная литература, 1965, с. 30.

[6] Там же, с. 98.

[7] Huizinga J. *The Waning of the Middle Ages*. Mineola, New York: Dover Publications, 1999, pp. 124–135.

[8] Кайзер Г. Коралл: Драма в 5-ти действиях. *Кайзер Г. Драмы.* Москва – Петроград: Госиздат, 1923, с. 27–78.

[9] Кайзер Г. Газ: Драма в 5-ти действиях. *Кайзер Г. Драмы.* Москва – Петроград: Госиздат, 1923, с. 79–120.

[10] Кайзер Г. Газ (Вторая часть): Драма в 3-х действиях. *Кайзер Г. Драмы*. Москва – Петроград: Госиздат, 1923, с. 121–152.

[11] Там же, с. 105.

[12] Андреев Л. Н. Царь Голод. *Андреев Л. Н. Пьесы*. Москва: Советский писатель, 1991, с. 142–143.

[13] Rainis J. Priekšvārds "Spēlēju, dancoju". *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 18. sējums. Rīga: Zinātne, 1983, 587. lpp.

[14] Par to skat.: Rudzītis J. Raiņa pasaku un teiku lugas. *Valodas un literatūras institūta raksti* XI, 1958. Rīga: LPSR ZA izdevniecība, 1959, 31.–54. lpp.

[15] Rainis J. Spēlēju, dancoju: Uzmetumi un radāmās domas. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 5. variantu sējums. Rīga: Zinātne, 1984, 295. lpp.

[16] Rainis J. Priekšvārds "Spēlēju, dancoju". *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 18. sējums. Rīga: Zinātne, 1983, 588.–589. lpp.

[17] Rainis J. Spēlēju, dancoju. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 11. sējums. Rīga: Zinātne, 1981, 275. lpp.

[18] Turpat, 334. lpp.

[19] Turpat, 335. lpp.

[20] Turpat, 330. lpp.

[21] Turpat, 327. lpp.

[22] Turpat, 328. lpp.

[23] Turpat, 324. lpp.

[24] Turpat, 332. lpp.

[25] Turpat, 328. lpp.

[26] Turpat, 324. lpp.

[27] Rainis J. Dienasgrāmata. 18.8.11. [18.08.1911]. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 24. sējums. Rīga: Zinātne, 1986, 376. lpp.

[28] Rainis J. Spēlēju, dancoju: Uzmetumi un radāmās domas. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 5. variantu sējums. Rīga: Zinātne, 1984, 314. lpp.

[29] Sokel W. H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1977, p. 183.

[30] Rainis J. Priekšvārds "Spēlēju, dancoju". *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 18. sējums. Rīga: Zinātne, 1983, 589. lpp.

[31] Rainis J. Saules gadi: Bērnības epus. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 4. sējums. Rīga: Zinātne, 1978, 343. lpp.

[32] Rainis J. Kambars. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 3. sējums. Rīga: Zinātne, 1978, 196. lpp.

[33] Rainis J. Spēlēju, dancoju: Uzmetumi un radāmās domas. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 5. variantu sējums. Rīga: Zinātne, 1984, 294. lpp.

[34] Turpat, 359. lpp.

[35] Turpat, 359.–360. lpp.

[36] Turpat, 290. lpp.

[37] Андреев Л. Н. Царь Голод. *Андреев Л. Н. Пьесы*. Москва: Советский писатель, 1991, с. 161.

[38] Toller E. Masses and Man. *German Expressionist Plays*. New York: Continuum, 2003, p. 219.

[39] Ibid., p. 206.

[40] Miroņu augšāmcelšanās epizodi savā lugā *Pavasara atmošanās* (*Frühlings Erwachen*, 1891) izmantojis arī viens no spilgtākajiem ekspresionisma priekštečiem – Franks Vēdekinds (*Frank Wedekind*, 1864 – 1918). 3. cēliena 7. ainā viens no šīs *bērnu traģēdijas* galvenajiem varoņiem Melhiors nonāk kapsētā un tur sastop savu draugu Moricu, kurš pirms kāda laika izdarījis pašnāvību nošaujoties un nu parādās, padusē nesdams savu galvu. (Vēdekinds F. *Pavasara atmošanās: Bērnu traģēdija*. Valmiera: P. Liepa, b. g., 67.–70. lpp.)

[41] Toller E. *Die Wandlung: Das Ringen Eines Menschen*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919, S. 11.

[42] Ibid., S. 32–33. (Šeit un turpmāk – Vitas Šiliņas tulkojums no vācu val.)

[43] Ibid.

[44] Ibid., S. 9.

[45] Андреев Л. Н. Царь Голод. *Андреев Л. Н. Пьесы*. Москва: Советский писатель, 1991, с. 191.

[46] Там же, с. 192.

[47] Rainis J. Spēlēju, dancoju: Uzmetumi un radāmās domas. *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 5. variantu sējums. Rīga: Zinātne, 1984, 301. lpp.

[48] Turpat, 319. lpp.

[49] Turpat.

[50] Turpat.

[51] Turpat, 319. lpp.

[52] Turpat, 320. lpp.

[53] Sokel W. H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1977, p. 172.

LITERATŪRA

Birkerts A. J. Raiņa dzīve. *Rainis J. Dzīve un darbi: Biogrāfija un kopoti raksti*. 2. izdevums. 1. sējums. Rīga: A. Gulbja apgāds, 1937, 5.–222. lpp.

Hausmanis V. *Raiņa dramaturģija*. Rīga: Zinātne, 1973.

Huizinga J. *The Waning of the Middle Ages*. Mineola, New York: Dover Publications, 1999.

Rainis J. *Kopoti raksti 30 sējumos*. 1.–30. sējums. Rīga: Zinātne, 1977–1984.

Rudzītis J. Raiņa pasaku un teiku lugas. *Valodas un literatūras institūta raksti* XI, 1958. Rīga: LPSR ZA izdevniecība, 1959, 31.–54. lpp.

Sokel W. H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1977.

Šiliņa Z. Rainis un ekspresionisms. *Letonica* Nr. 12, 2005, 37.–47. lpp.

Toller E. *Die Wandlung: Das Ringen Eines Menschen*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

Toller E. Masses and Man. *German Expressionist Plays*. New York: Continuum, 2003, pp. 198–242.

Vēdekinds F. *Pavasara atmošanās: Bērnu traģēdija*. Valmiera: P. Liepa, b. g.

Андреев Л. Н. *Пьесы*. Москва: Советский писатель, 1991.

Бабичева Ю. В. *Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции*. Вологда: Вологодский ГПИ, 1971.

Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965.

Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе. *Русская литература* № 3, 1972, с. 190–205.

Кайзер Г. *Драмы*. Москва – Петроград: Госиздат, 1923.

Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. Москва: Наука, 1975, с. 252–283.

Русская литература XX века. (Дооктябрский период). Калуга: Тульский ГПИ им. Л. Н. Толстого, 1968.

Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск: Курский ГПИ, 1983.

Швецова Л. К. *Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в.* Москва: Наука, 1975.

FILMOGRĀFIJA

Metropolis. Director Fritz Lang, Germany, 1927, 123 min. (2002 restored version).

Oksana Kovzele

IESKATS LATVIJAS LITERĀRAJĀ *VĀGNERIĀNĀ*

Summary

Insight into the Literary 'Wagneriana' of Latvia

The aim of the present paper is not to cover all facets of the reception of the German author Richard Wagner in Latvia but rather to suggest an inter-disciplinary aspect of regarding this problem, providing an overall characteristics of the potential of the interaction of art (music) and literature, i.e., mapping the opportunities and results of this intensive inter-branch dialogue. The paper regards the reaction of Latvian writers provoked by Wagner in their works (and sometimes in their lives), focusing on two artistically different personalities representing different periods of time – Jānis Poruks (1871 – 1911) and Antons Austriņš (1884 – 1934). The 'Wagnerian segment' is manifested individually, yet the diversity of the artistic paraphernalia of both authors as well as the variability of the use of the foreign material do not mean that Wagner was gradually losing popularity in Latvia. Just the other way round, his reception was adjusted to the requests of the new age choosing more complex and exquisite forms for this purpose.

Key-words: Richard Wagner, reception, 'Wagnerian segment', Wagnerian code, modification, content aspect, system of characters, biographical experience

*

Ievads

Mūsdienās Riharda Vāgnera daiļrade atzīta par *vienu no brīnišķīgākajām un dižākajām pasaules kultūras parādībām*[1], kas būtiski iespaidojusi simbolisma, impresionisma un ekspresionisma attīstību.[2] Ikdienā pildot dažādas sociālās lomas un iejūtoties daudzveidīgajos ampluā (komponists, dzejnieks, dramaturgs, filozofs, sociologs, politisks darbinieks u. c.), R. Vāgners nobriest līdz universālas, sinkrētiskas mākslas idejai, ko teorētiski izvērš *Gesamtkunstwerk* koncepcijā. Par tās spilgtāko izpausmi kļūst muzikālās drāmas žanrs, kas demonstrē sabalansētu mūzikas un dramaturģijas, filozofijas un nacionālās simbolikas, loģiskā psiholoģisma un bezgalīgi plūstošu melodiju un vadmotīvu, vienkāršu un ārkārtīgi blīvu struktūru sintēzi. Tādējādi viņa darbos harmoniski sadzīvo

mūziķis un dramaturgs, orķestris un individuāls dziedātājs, fantastika un personāžu ikdiena, vispārīgais un intīmi liriskais.[3] Balstoties uz iepriekšējām, lielākoties romantisma kultūras tradīcijām, R. Vāgners kļūst par tās izcilo reprezentantu (M. Vēbera, L. van Bēthovena, E. T. A. Hofmaņa u. c.) ideju translatoru, daudzējādā ziņā uzturot saikni starp pagātnes (vācu folklora, romantisms) un nākotnes (modernisma iedīgļi, A. Šopenhauera u. c. filozofu idejas) kultūras un mākslas tendencēm. Šāda uzdrīkstēšanās ne vienmēr tiek vērtēta pozitīvi. R. Vāgnera cittautu recepcijas vēsture (Latvijā lielākoties pieejami pētījumi par viņa daiļrades aktualizāciju Krievijā[4]) atklāj, ka uztvere nenoris gludi, kaut gan vērojami viņa fenomena izpratnes un radošas akumulācijas mēģinājumi.

Raksta mērķis nav aptvert visas Latvijā fiksējamās vācu autora recepcijas šķautnes (skatot tulkojumu dinamiku dažādos vēsturiskos posmos, veicot recenziju analīzi un muzikologu atziņu pārskatu, teātra un operas iestudējumu izvērtējumu u. tml.), bet gan piedāvāt šīs problēmas aplūkojumu starpdisciplinārā aspektā, uzskatāmi raksturojot mākslas (mūzikas) un literatūras mijiedarbības potenciālu, t. i., iekonturējot šī intensīvā starpnozaru dialoga iespējas un rezultātus. Proti, runa būs par R. Vāgnera izprovocēto reakciju latviešu literātu darbos (nereti arī dzīvē), priekšplānā izvirzot divas mākslinieciski atšķirīgas un dažādus laika periodus pārstāvošas personības – Jāni Poruku (1871 – 1911) un Antonu Austriņu (1884 – 1934). "Vāgneriskais segments" izpaužas individuāli, tomēr abu autoru mākslinieciskā instrumentārija dažādība, kā arī cittautu materiāla izmantojuma variativitāte nebūt nenozīmē, ka R. Vāgners pakāpeniski zaudē popularitāti un Latvijā vairs nav aktuāls. Gluži pretēji, ir vērojama viņa uztvere atbilstoši jaunā laikmeta prasībām un atbilstošā pakāpē, šim nolūkam izvēloties komplicētākas un smalkākas formas.

I

Latvijas literārajā telpā sarežģīti atrast rakstnieku, kurš ar tik milzīgu aizrautību un centību būtu pievērsies R. Vāgnera fenomena izvērtējumam, konsekventi integrējot viņa sniegtos impulsus savā daiļradē, kā Jānis Poruks. Būdams *pirmais lielāka, eiropeiska vēriena dzejnieks*[5], kas *savā plašajā individualitātē sintezēja dažādus literāriskus virzienus*[6] un tādējādi *[..] klīda pa visām cilvēces kultūras kalnu grēdām [..]*[7], J. Poruks publicē virkni rakstu un apcerējumu, kuros latviešu auditoriju mērķtiecīgi iepazīstina ar ievērojamām pasaules kultūras ikonām, tostarp ar iemīļoto un vairākkārt slavēto R. Vāgneru. Viņa daiļrade iepazīta, apmeklējot iestudējumus Rīgas pilsētas (vācu) teātrī un kādu laiku pavadot Drēzdenē,

kur R. Vāgnera kults *[..] stāvēja pilnos ziedos [..]*[8]. Protams, uzņemtās misijas veikšana no rakstnieka prasīja zināmu piepūli, jo reizēm pretrunīgā "vāgneriskā segmenta" uztvere Latvijā 19. gadsimta beigās nenotika tik gludi un dinamiski, kā literātam gribētos:

> *Mūsu rakstniekiem ir nepieciešami vajadzīgs, iepazīties ar Vāgnera mūziku un dzeju, caur to tie it sevišķi mācītos, saviem darbiem izraudzīties labāku un cēlāku vielu. Mūsu rakstnieku redzes aploks diemžēl nemēdz būt plašāks par nodabu, vientiesību un vienmuļību mūsu tautas sadzīvē. Krodziņš, tirgus, druva, pagalms, dārzs un istaba, – tie mūsu rakstniecības skatuves galvenie ietērpi, un personas, kurām ļauj pa skatuvi bradāt, tās pašas klibo. [..]*[9] (*Rihards Vāgners,* 1902)

> *Kopš vairāk gadiem esmu pūlējies, lai mūsu jaunība iejūsmināt*os *priekš lielā vācu meistera R i h a r d a V ā g n e r a, ar kura darbiem var arī iepazīties Rīgas pilsētas (vācu) teātrī. Diemžēl esmu vairākkārt dzirdējis pārmetumus no tiem, kuri, Vāgnera mūziku vienu vai divreiz dzirdējuši, tās nesapratuši, n e g r i b n o p i e t n i stāties pie cēlās mākslas studēšanas, bet tūliņ acumirklīgi, par nopirkto biļeti, baudīt visu jaukumu.*[10] (*Vēstules par mākslu un literatūru,* 1903)

> *Jaunie ļaudis, sevišķi šejienes skolu mācekļi dabūn aplamus ieskatus par Vāgnera mākslu, vienkārt tik nedrošas kopspēles dēļ, otrkārt dzirdēdami skaņas, kādas Vāgners nekad nav iedomājies radīt.*[11] (*Vācu teātris,* 1895)

> *[..] Vāgnera mūzikai ir diemžēl daudz pretinieku, t. i. to garīgi kūtro, kuri mākslas darba priekšā stāvot nejaudā domāt, kuriem trūkst spējas, iedziļināties tādos darbos, kas radīti priekš gadu tūkstošiem.*[12] (*Pilsētas teātris,* 1902)

Jāatzīmē, ka R. Vāgnera radošās darbības vērtējumā latviešu autors demonstrē īstu zinātnieka komparatīvista talantu, ko apliecina publikācijās sastopamā *starppersonu* un starpnozaru sasaiste. Tā mēdz atšķirties gan aktualizēto komponentu skaita, gan veiktā salīdzinājuma sarežģītības pakāpes ziņā. Tomēr vācu komponistam visbiežāk atvēlēta centrālā loma:

> *[..] Bet "prātā jukušais" Vāgners tika jo dienas vairāk cienīts. Vācu tauta sāka saprast viņa lielo nozīmi mūzikā, kurā viņš ir tikpat liels reformators, kā Mārtiņš Luters reliģijā.*[13] (*Kā laiki grozās,* 1900)

> *Taisni toreiz, Drēzdenē dzīvojot, manim uznāca allaž kāre, salīdzināt komponistus ar gleznotājiem. Vai nu pareizi vai nepareizi, es domāju tā: Haidns – tas ir Holbeins, Bēthovens – tas ir Mikels*

> *Andželo, Mocarts – tas ir Koredžijs, tikai Vāgners nebija nevienam pielīdzināms.*[14] (*Mans ceļojums uz Elbflorenci,* 1902)

> *Arī māksla, it īpaši mūzika, sāk 19. gadu simtenī pieņemt necerētas lieliskas dimensijas. Ludvigs Bēthovens, Rihards Vāgners, Roberts Šūmans, Francs Šūberts, Meierbērs, Rosinijs, Verdijs un daudz citi skandina aizgrābjoši un vareni savas kokles. Kamēr Ferdinands Leseps liek rakt Suecas kanālu un groza līdz ar to tautu ceļus un likteni, tikmēr Rihards Vāgners nodarbojas gar sava "Nībelungu gredzena" kompozīciju. Arī pēdējais laužjaunus ceļus.*[15] (*Deviņpadsmitā gadu simteņa ievērojamākie darbi,* 1901)

Par R. Vāgnera biogrāfijas un mākslas intensīvas apguves reprezentētāju kļūst J. Poruka literārā darbība. Viskonsekventāk *vāgneriskie kodi*, korelējot ar Vācijā gūto pieredzi, izpaužas 1895. gadā *Mājas Viesa Pielikumā* pirmo reizi publicētajā darbā *Pērļu zvejnieks*. Īpašu interesi raisa Anša Vairoga došanās uz teātri, kur viņš vēro *Tanheizera* drāmu. Neraugoties uz to, ka tā ir bijusi spontāna izvēle (*[..] Vāgners, Vāgners!... tāda vārda viņš vēl nebija dzirdējis*[16]), ko nosaka personāža depresīvās noskaņas, kā arī labvēļa oficiālā atļauja šādas vietas apmeklēt, tieši teātrī redzētais un dzirdētais ļauj Ansim veikt būtiskus secinājumus gan par mūzikas iedabu (*neaprobežota brīvība*[17]) un šķīstas mīlestības nozīmi (*mīlestība bez kaislības, cik viņa ir daudz augstāka, nekā kaislīga*[18]), gan arī par savu turpmāko dzīvi un tās galveno mērķi (pērļu zvejošanas koncepcija un atpestījošas nāves ideja). Jāuzsver, ka arī vēlāk, komunicējot ar Drēzdenē sastaptajiem Annu Blūms un Oskaru H., Ansis darbojas galvenokārt kā *vāgneriskais fantasts* (Annas definīcija[19]), kuru mūža robežsituācijās pavada vācu mūziķa radītās skaņas (*Tristanu un Izoldi* students Ansis noklausās Drēzdenes Operas namā; mirušajam Ansim Oskars H. nospēlē finālu no *Tanheizera* uvertīras; *Meistardziedātāju* fragmentu dzird Anna un Anša labvēlis, stāvot pie pērļu zvejnieka kapa u. tml.). R. Vāgnera opera kopumā ir labs materiāls Poruka-rakstnieka un Poruka-teorētiķa uzskatu paušanai. Ne velti *Tanheizera* apmeklējuma aprakstā iekļauts sīks un detalizēts skaņu rašanās un kāpinājuma efekta panākšanas raksturojums, kā spilgtu piemēru minot epizodi, kur R. Vāgnera varonis *[..] par spīti visiem cilvēku lāstiem, ir atpestīts, atpestīts caur patiesību [..]*[20]. Analoģiski arī *Tristana un Izoldes* izrādes vērtējumā tiek uzskaitīti izpildītāju vārdi, veikta 2. un 3. cēliena darbības rūpīga analīze, kā arī sniegts skaņdarba nozīmes rezumējums, ietverot domu par latviešu auditorijas izglītošanas iespējām: *[..] šis milzīgais mākslas darbs ir tiklab jādzird, kā jāredz, lai cik necik dabūtu par komponista vareno ģēniju ieskatu…*[21].

J. Poruka tekstu kompleksa analīze ļauj izkristalizēt *vāgnerisko kodu* aktualizācijas shēmu, kurā nošķiramas divas lielākas māksliniecisko paņēmienu grupas.

Pirmkārt, akcentējams daiļdarba satura aspekts. Samērā bieži un galvenokārt J. Poruka dzejā konstatējama dažādu R. Vāgnera skaņdarbu un to personāžu aktualizācija un lielākoties – dekoratīvajā funkcijā un / vai izglītojošā nolūkā, piemēram, risinot globālu laimes – nelaimes dilemmu: *To* [laimi – O. K.] *šūpo viegli ideāls, / Viņš cēlāks, nekā Parsifāls, / Kā Lohengrīns ar Orions, / Tam zirgu puisis Faetons [..]*[22] (*Dzejoļi. III.*) vai arī: *[..] Pūķi aizkrāsnē krāc, / Rūķi baidās, dreb pēc pusnakts silā; / Austrumos Rīta kalnā Zigfrīds / Vērodams šķēpu cilā.*[23] (*Dzejnieka nelaime*). Latviešu autora prozas personāži arī dažreiz piemin R. Vāgnera veikumu mūzikā, kā arī uzdrošinās iesaistīties komponista darbu iestudēšanā (skolotāja un skolnieces saruna par iespēju atveidot Elzas lomu *Loengrīnā* tekstā *Talants un dzimta* (1907) u. c.).

J. Poruka kritiskie un populārzinātniskie raksti ir piesātināti ar daudzām atsaucēm uz R. Vāgnera daiļradi, viņa teorētiskajām atziņām un biogrāfijas detaļām, pat tad, ja tiek runāts par kādu citu dižgaru (*Jānis Volfgangs fon Gēte* (1897), *Gerhards Hauptmanis* (1903) u. c. apcerējumi). Tiek citēti paša R. Vāgnera un viņa personāžu izteikumi par mīlestību un nāvi:

> *"Lass mich sterben," saka Tristans Izoldes rokās, Vāgnera lieliskā mūzikas drāmā "Tristans un Izolde".*[24] (*Mīlestība un dzeja,* 1895)

> *Bet lielajam vācu mūziķam un dzejniekam Rihardam Vāgneram taisnība, ka viņš saka: "Cilvēkam vajaga tikai jūtīgas sirds un veselu prātu, un viņš sapratīs visu, kas augsts un svēts!"*[25] (*Tautas svētki,* 1895)

Kā jau tika minēts, komparatīvistiem radniecīgā manierē tiek konstruēti kultūras un mākslas ikonu virknējumi (piemēram, Muhameds, M. Luters, R. Vāgners un F. Ničе darbā *Gerhards Hauptmanis* (1903) u. c.), neslēpti paužot savas simpātijas. Tas sakāms arī par rakstnieka epistolāro mantojumu:

> *Vienīgi mūzika man patīk. Bēthovens, Vāgners, Mocarts, Šūmans – tie ir mani dievi, kurus es pielūdzu. Dzeja, kuru es taisu, ir tīri nieki, salīdzinot to ar minēto meistaru darbiem. Vāgnera mūzika ir tas lielākais brīnums mākslā. Vāgnera "Der Ring der Nibelungen" ir milzeņa darbs, kurš rāda dievu, tas ir: augstāko garu cenšanos, cīņas un likteni. Ak, kaut Jūs varētu reiz dzirdēt: "Die Götter-*

> *dämmerung", tad mēs abi kļūtu daudz vairāk draugi, nekā tagad esam! Vāgnera "Parsifāls" ir neaprakstāms, dvēseli un sirdi šķīstījošs mākslas darbs! [..].*[26] (*Vēstule draugam un dzejniekam Fr. Ansabergam,* Rīga, 1. okt., 1896)

Otrkārt, tikpat intensīvi "vāgneriskais segments" integrēts J. Poruka personāžu sistēmā, un šim paņēmienam fiksējamas vairākas modifikācijas. Viena no tām ir R. Vāgnera "tieša" darbošanās latviešu literāta eksperimentālajās mini lugās *Ideāli* un *Nemirstīgie* (abas 1905). Pirmajā tekstā R. Vāgners satiek mūžībā aizgājušo F. Nīči un viņam par godu diriģē zvaigžņu simfoniju[27] , otrajā – izsaka spriedumus par ideāla izcelsmi *no īstiem vāciešiem*[28]. Minams arī tēlojums *Laimes brīdis* (1903), kurā alegoriski atveidota personāža došanās *klasicisma dārzā*, kur *[..] Vāgners, pats mazs no auguma, veda pie rokas balti tērpto, vareno Brinhildu, lai sēdinātu to uz straujā grāla muguras [..]*[29]. Vēstījumā R. Vāgners darbojas līdztekus L. van Bēthovenam, V. A. Mocartam, J. V. Gētem un V. Šekspīram, kas ļauj gūt priekšstatu par rakstnieka prioritātēm literatūrā un mākslā noteiktā laika periodā.

Otrs variants – epizodiska personāža dēvēšana Vāgnera vārdā –, kas konstatējams vienīgi īsprozas darbā *Mākslinieks* (1900). Savukārt daudz biežāk ir sastopama trešā modifikācija, proti, tieša / netieša asociācija ar Vāgnera tēliem, kas pārstāvēta gan prozas darbos:

> *It kā Tristanam un Izoldei! Ansa vēlēšanās bija piepildījusies! Viņš bija bezgalīgi laimīgs…*[30] (*Pērļu zvejnieks,* 1895),

gan J. Poruka personīgajā dzīvē:

> *Tu biji mana Izolde, un kad es par to domāju, tad manī ietrīcas kā debesu prieka koris. Un Tu taču vienmēr būsi mana Izolde!*[31] (*Vēstule Ernestīnei Pētersonei,* Rīga, 17. aug., 1901)

> *Poruks meklēja cilvēka, kas viņu izrautu dvēseles vientulībai, ilgojās sievietes, kura viņu kā Skrejošo Holandieti sirsnīgi mīlētu*.[32]

Vēl viens recepcijas aspekts saistāms ar J. Poruka personāžu izteiktajiem spriedumiem par vācu autoru un viņa darbiem. Šajā kontekstā funkcionāli svarīgs ir dzimtes kritērijs, proti, personāžu dalījums "sievietēs" un "vīriešos". Ja latviešu literāta atveidotie vīrieši nonāk tiešā R. Vāgnera mākslas iespaidā un labprāt par šo pieredzi vēsta pārējiem, tad sievietes pret R. Vāgneru ir noskaņotas diezgan skeptiski, pārsvarā šādu reakciju provocē vācu ģēnija ideju neizpratne. Jau tika runāts par komponista mūzikas ietekmi uz Anša Vairoga iekšējām pārvērtībām. Spilgts piemērs ir tēlojums *Kā ļaudis precas* (1901), kurā teikts:

> *Pagājušā gadu desmita sākumā apceļoja Vāciju un Austriju kāds angļu lords, kāda Lielbritānijas ministra tuvs radinieks, vienīgi ar to nolūku, piedalīties aktīvi pie Riharda Vāgnera kulta izplatīšanas. Lords bija un laikam vēl tagad milzīgi bagāts. Viņu bieži vien varēja sastapt Kozimas Vāgner kundzes salonā, kur tas "uz sevi grieza vispārīgu vērību".*[33]

Savukārt "sieviešu līniju" pārstāv Anna Blūms, kas *[..] mīlēja sevišķi Lortcinga mūziku un lūkoja katru no Vāgnera atgriezt*[34] (*Pērļu zvejnieks*, 1895), un freilenes, kuras *[..] no Bēthovena vai Vāgnera [..] negrib nemaz dzirdēt*[35] (*Rīgas Latviešu teātris un viņa māksla*, 1895).

Protams, nozīmīgs recepcijas segments ir R. Vāgnera ideju ietekme, jo, kā zināms, *[..] tas stāv ciešā sakarā ar Poruka reliģisko sajūtu*[36], un tieši *grieķu un Vāgnera skandināvisko mītu iespaidos*[37] latviešu rakstnieks atgriežas no Drēzdenes un *zem Vāgnera iespaida* sacer dažus savus darbus (tostarp lugu *Herakles*) vācu valodā[38] (*Mans ceļojums uz Elbflorenci*, 1902). Tomēr secināt, cik lielā mērā šī pilsēta ar tās *romantiski daiļu fiziognomiju*[39] un tās kādreizējais iemītnieks R. Vāgners ietekmēja J. Poruka daiļradi, ļaus detalizēts tekstoloģisks pētījums, kas, cerams, tiks izstrādāts nākotnē.

II

A. Austriņa daiļrade traktējama kā komplicēta mākslinieciska sistēma, kam raksturīga pārsteidzoši augsta cittautu un nacionālo kodu aktualizācijas pakāpe. Vairākos viņa darbos (jo īpaši romānā-hronikā *Garā jūdze* (1926 – 1935)) konstatējams blīvs kultūrtekstu uzskaitījums, papildinot to ar autobiogrāfiskiem elementiem. Dažreiz rodas iespaids, ka autora erudīcija paver iespēju šādus virknējumus turpināt bezgalīgi. Tomēr arī šajā šķietami haotiskajā kombināciju kompleksā nošķiramas, pēc A. Austriņa domām, "vērtīgākās" idejas, kā arī "dižāki" ģēniji:

> *Austriņa darbos vērojams gan ļoti mērķtiecīgs un auglīgs kultūrcitātu izmantojums, piemēram, Ibsena teksts, gan arī aptuveni vai nepilnīgi realizētas ieceres, piemēram, atsauces uz atsevišķām Nīčes idejām un Vāgnera tekstu.*[40]

Runājot par mūzikas jomu, kas literāta darbos pārstāvēta samērā intensīvi, viņa pagodinājumu daudz biežāk izpelnās L. van Bēthovens, F. Šūberts un P. Čaikovskis, nevis R. Vāgners. Rets izņēmums ir Matilda Kobiš, kas *[..] aizrāvās sevišķi no Vāgnera, Čaikovska, Ibsena un Šekspīra [..]*[41] (*Matilda Kobiš un mazā Klaudija*) (šajā gadījumā ir svarīga personāliju

minēšanas secība), kā arī Zīle, kurš *[..] piesēdās pie klavierēm un spēlēja Vāgnera Tanheizera dziesmu Venusai, [..] Tanheizera spēcīgā himna tomēr pārklāja visas slepenās šīs dienas bailes un raizes. "Dzīve tak ir bezgalīgi skaista," viņš nodomāja pie sevis.*[42] (*Āboļiem krītot*) (R. Vāgnera mūzikai skanot, tiek veicināta personāža pašatklāsme). Tomēr lielākoties *vāgneriskā bāze* funkcionē kā kultūrvēsturisks fons, dažreiz pat vairāk dekoratīvs, izmantojot to kultūras un literatūras parādību aplūkojumā. Aktualizācijas mehānismu var stimulēt:

a) konkrēts telpisks segments (dažas Latvijas un Krievijas pilsētas):

> *Mūžīgā vienaldzības mājvieta,* ***vecā Rīga****: Cauri tev izgāja Poruks. Nezinot šurp atkūlās Rihards Vāgners, no kreditoriem bēgdams. Tagad nu esi atraitne sirma, kas Daugavā savu bērnu bērnu autiņus skalo. [..]*[43] (*Nemiers)*

(Šajā ziņā produktīva šķiet J. Poruka un R. Vāgnera sasaiste, ievērojot raksta sākumā minētās atziņas.);

b) personība (tieši vai pastarpināti iepazīts mūziķis, aktieris, literatūrkritiķis vai kādas citas profesijas pārstāvis):

> *Līdz Rīgas vilcienam jāgaida nepilna stunda, un te nu mums ļoti noderēja Čaikovska lielā biogrāfija. Pušelnieks, atsēdies uz akmeņa trepēm, lasīja man priekšā,* ***ko Čaikovskis domā par Vāgneri****. Rihardam esot ģeniālas simfoniķa spējas, bet kā operu komponists gan viņš stipri donkihotisks.*[44] (*Atsvēte*)

> *Nobeigdams savu nekrologu par Grīgu,* ***Dārziņš*** *tam novēl pienācīgu vietu, tanī lielajā viņpasaules orķestrī, kurā, kā teica stāstot, Bēthovens esot par diriģentu un Rihards Vāgners sitot lielas bungas.*[45] (*Emīlis Dārziņš*)

(Tekstā R. Vāgners minēts atbilstoši rakstnieka izveidotajai mūziķu hierarhijai: E. Grīgs -> E. Dārziņš -> J. van Bēthovens un visbeidzot R. Vāgners.);

c) reāla biogrāfiska pieredze (dzirdētā vai redzētā tiešs iespaids), kas statistiski prevalē:

> *Nokrustīdams Pēterburgu par svēto Zodomu, stāstīja* [Zeltiņš – O. K.], *ka tā garīgam proletārietim pārvēršoties par īsto apakšzemi. Bijis nesen konservatorijā uz "Tanheizeri", gluži vai apstulbdams no Vāgnera lieliskajām skaņām. Viesojušās divas pasaulslavenās mākslinieces: Eleonora Duze i spāniešu primadonna Marija Gai, bet vietu cenas bijušas tik sālītas, ka pie vislabākās gribas nespējis doties šai svētceļojumā.*[46] (*Garā jūdze I*)

(R. Vāgnera recepcijas reāls fakts, kam pievēršas daudzi pētnieki.);

> *Šī Staraiņu trijotne bija stipri vien Vāgnera mūzikas ietekmēta, kas tolaik vēl diezgan valdonīgi brāzās pār spēcīgu atziņu izslāpušām dvēselēm. Cēlā Franciska Staraine ar savu vīra māsu Matildu nevarēja iedomāties nekā aizraujošāka kā Vāgnera operas, kuras Rīgas vācu teātrī tika uzvestas jo bieži. Viņas pat sapņoja par ceļojumu uz Baireitu, uz visu Vāgnera ciklu.*[47] (*Garā jūdze II*)

(Domāts *Nībelungu gredzens*, kā arī R. Vāgnera teātris Baireitā.)

> *[..] Un saprastu nu mūziku šo cēlo.*
> *Kā atdzīvojās, apgarojās viss,*
> *Kad Kiprass Petrauska mums Loengrinu tēlo,*
> *Gars gavilēja, zemi aizmirsis.*[48] (*Loengrins. Ķiprasam Petrauskam*)

> *[..] Kas spēlēs nu man Tanheizera uvertīru? [..].*[49] (*Pianista Kārļa Zaķkājas piemiņai*)

Citāti atklāj, ka A. Austriņu interesē gan R. Vāgnera personība, gan konkrēti viņa skaņdarbi: *Tanheizera* uvertīra kļūst par neapšaubāmu aktualizācijas "līderi", krietni retāk pieminēts *Loengrīns* un *Skrejošais Holandietis*. Jāatzīmē, ka dažos tekstos latviešu literārts pievēršas tieši pirmavotam, nevis R. Vāgnera piedāvātajai versijai, piemēram, universālajam dieva Loengrīna tēlam darbā *Pašportreja* u. tml. Tādējādi "vāgneriskā segmenta" izzināšanas pakāpe un iesaistes instrumentārijs A. Austriņa darbos manāmi atšķiras no J. Poruka stratēģijas, kaut gan šis fakts nemazina cittautu autora aktualitāti un nozīmi.

Secinājumi

Rakstā skatīti tikai daži Latvijas literārās *vāgneriānas* aspekti 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē. Taču arī šāda fragmentāra izpēte apliecina vāgnerisko kodu divos būtiskos teksta līmeņos: saturiskajā (paša komponista un viņa personāžu pieminējumi, citāti, diskusijas par R. Vāgnera izprovocētām tēmām u. tml., kā tas ir J. Poruka darbos) un strukturālajā (vācu autora īpašais statuss A. Austriņa komplicētajos kultūrtekstu virknējumos un pasaules ģēniju reģistrā). R. Vāgnera *Gesamtkunstwerk* koncepcijas iespaids konstatējams arī latviešu rakstnieku publicistikā un epistolārajā mantojumā. Būtībā tā ir plaša un sarežģīta tēma, kam veltāma pilnvērtīga starpdisciplināra izpēte, kuras rezultāti ļautu precīzāk noteikt R. Vāgnera recepcijas īpatnības un izpausmes formas Latvijas kultūras telpā dažādos periodos.

[1] Левик Б. В. *Рихард Вагнер*. Москва: Музыка, 1978, с. 8.

[2] Полякова Л. В. (ред.-сост.) *Рихард Вагнер*. Сборник статей. Москва: Музыка, 1987, с. 9.

[3] Par to skat.: Лиштанберже А. *Рихард Вагнер как поэт и мыслитель*. Москва: Алгоритм, 1997; Левик Б. В. *Рихард Вагнер*. Москва: Музыка, 1978 u. c. pētījumos.

[4] Piemēram, Полякова Л. В. (ред.-сост.) *Рихард Вагнер*. Сборник статей. Москва: Музыка, 1987 u. c.

[5] Ērmanis P. Galvenie vilcieni. Poruka īpatnība. *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Pirmais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, VII lpp.

[6] Turpat, XXXII lpp.

[7] Mauriņa Z. Gēte un latviešu rakstniecība. *Kultūras saknes. Esejas 1929 – 1944*. Daugava, 2003, 30. lpp.

[8] Egle R. Poruku Jānis. Dzejnieka dzīve un darbi. Monogrāfija. *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Divdesmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 61. lpp.

[9] *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Septiņpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 110. lpp.

[10] Turpat, 113. lpp.

[11] Turpat, 130. lpp.

[12] Turpat, 149. lpp.

[13] Turpat, 83. lpp.

[14] *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Astoņpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 21. lpp.

[15] *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Sešpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 108. lpp.

[16] *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Pirmais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 73. lpp.

[17] Turpat, 124. lpp.

[18] Turpat, 75.–76. lpp.

[19] Turpat, 148. lpp.

[20] Turpat, 75. lpp.

[21] Turpat, 131. lpp.

[22] *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Piecpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 123.–124. lpp.

[23] Turpat, 179. lpp.

[24] *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Sešpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 42. lpp.

[25] Turpat, 88. lpp.

[26] *Poruku Jāņa kopoti raksti*. Astoņpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 76.–77. lpp.

[27] *Vāgners (pienāk, uz Nīči). Tu vari dziedāt! tu vari radīt saskaņu! Tālab esi sveiks! Tu plašā, varenā skaņa! Nāc, aplūko, šīs telpas, kur mēs baudām augstāku, svētāku dzīvi! (Abi vecie draugi skūpstās.)* (*Poruku Jāņa kopoti raksti*. Divpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 171. lpp.

Nīče apsveicinājās ar visiem sirsnīgi, Vāgners paceļ roku, it kā gribētu diriģēt; no augstumiem atskan zvaigžņu simfonija. Divpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 171. lpp.

[28] *Vāgners. Ideāls nav Meierbera un Heines radinieks. Viņš ir dzimis Saksijā no īstiem vāciešiem.* Divpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 177. lpp.
[29] *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Devītais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 61. lpp.
[30] *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Pirmais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 149. lpp. Vēl Ansis sevi identificē ar Tristanu un Tanheizeru.
[31] *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Astoņpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 90. lpp.
[32] Egle R. Poruku Jānis. Dzejnieka dzīve un darbi. Monogrāfija. *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Divdesmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 98. lpp.
[33] *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Sestais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 105. lpp.
[34] *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Pirmais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 137. lpp.
[35] *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Septiņpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1929, 71. lpp.
[36] Egle R. Poruku Jānis. Dzejnieka dzīve un darbi. Monogrāfija. *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Divdesmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 167. lpp.
[37] Turpat, 137. lpp.
[38] *Poruku Jāņa kopoti raksti.* Astoņpadsmitais sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 28. lpp.
[39] Turpat, 7. lpp.
[40] Burima M. Knuta Hamsuna recepcija Antona Austriņa daiļradē. *Ikviens mēs zvaigzni sevī nesam. Antons Austriņš – pazīstamais un nezināmais.* Rakstu krājums. Rīga: Pils, 2006, 24. lpp.
[41] Austriņš A. *Kopoti raksti.* II sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 208. lpp.
[42] Austriņš A. *Kopoti raksti.* IV sējums. Rīga: J. Roze, 1931, 215. lpp.
[43] Turpat, 50. lpp.
[44] Austriņš A. *Kopoti raksti.* II sējums. Rīga: J. Roze, 1930, 342. lpp.
[45] Austriņš A. *Kopoti raksti.* IV sējums. Rīga: J. Roze, 1931, 561. lpp.
[46] Austriņš A. *Kopoti raksti.* V sējums. Rīga: J. Roze, 1927, 378. lpp.
[47] Austriņš A. *Kopoti raksti.* VI sējums. Rīga: J. Roze, 1935, 47. lpp.
[48] Austriņš A. *Kopoti raksti.* VIII sējums. Rīga: J. Roze, 1934, 68. lpp.
[49] Turpat, 227. lpp.

LITERATŪRA

Austriņš A. *Kopoti raksti.* Rīga: J. Roze, 1929 – 1935.
Ikviens mēs zvaigzni sevī nesam. Antons Austriņš – pazīstamais un nezināmais. Rakstu krājums. Rīga: Pils, 2006.
Mauriņa Z. *Kultūras saknes. Esejas 1929 – 1944.* Daugava, 2003.
Poruku Jāņa kopoti raksti. Rīga: J. Roze, 1929 – 1930.
Левик Б. В. *Рихард Вагнер.* Москва: Музыка, 1978.
Лиштанберже А. *Рихард Вагнер как поэт и мыслитель.* Москва: Алгоритм, 1997.
Полякова Л. В. (ред.-сост.) *Рихард Вагнер.* Сборник статей. Москва: Музыка, 1987.

Karīne Laganovska

CILVĒKA ESĪBAS KONCEPCIJU PARALĒLES VOLFGANGA BORHERTA UN GUNTA ZARIŅA PROZĀ

Summary

The Concept Parallels of the Human Entity in Wolfgang Borhert's and Guntis Zariņš' Prose

Anti-war literature is one of the most powerful forms of human confrontation. Texts with an explicit anti-war message represent the author's experience, by focusing on the issue of value revaluation and individual responsibility, as well as their revelation in the German writer Wolfgang Borchert's (1921 – 1947) and Latvian exile prose writer Guntis Zariņš's (1926 – 1965) short stories. Both writers are contemporaries, soldiers of the German armed forces. Both Borhert and Zariņš, revealing human existence fight in a particular historical space-time, experience the opposites of individual and senseless world. In this article, by means of comparative analysis, the author is searching for parallels in Borhert's and Zariņš' concepts of human entity. Short stories, written during World War II and in the context of its political effects, are selected for the analysis. Ideological parallels were revealed analyzing the configuration of human entity in short stories by both authors. It is possible that it was determined by the writers' personal life experience and biographical matches in the appropriate era. Both writers faced the power lever mechanism in which human freedom and life value become insignificant. Texts of both writers reveal to a reader the opposite of the individual attitudes that structures the concept of human entity. Both Zariņš and Borhert believe that the point of human entity is freedom of choice, and if the only choice is death, then it is more valuable than existential obedience and wasting in the dark. Essentially, the early post-war literary texts are phenomenal time testimonies, because they maintain a single human form of thinking that reveals a sharply critical perception of the past, its reflection and evaluation.

Key-words: man and war, man and power, man and society, man and his freedom of choice, human as a value

*

Ievads

Cilvēka esība eksistenciālisma filozofijā tiek definēta kā esība sev, proti, cilvēkam kā brīvai būtnei nav jārīkojas vai jāvadās pēc kādas ārēji uzspiestas gribas, jo viņam vienmēr ir rīcības izvēle, kas saskaņā ar atbildību veido viņa vērtību kopumu. Franču filozofs Pols Rikērs cilvēka esību iedala ķermenī un personībā, uzskatot, ka ķermenis ir cilvēka nemainīga objektīvā esamība laiktelpā, bet personība ir mainīgs psihisko procesu kopums, proti, nepastāvīgs domu un jūtu stāvoklis.[1] Cilvēka tieksme uz pašsaglabāšanos nosaka rīcības izvēli, ar ko viņš realizē savas brīvības iespēju. Tādējādi subjekts, kas spēj objektīvi izvērtēt, kas ir "labs" un "ļauns", un attiecīgi formulēt savu viedokli, balstoties uz vērtību sistēmu, spēj arī pašidentificēties noteiktā sociālā vidē.

Tomēr cilvēces vēsture liecina par cilvēku rīcību, kas izraisījusi miljoniem citu cilvēku nāvi. Otrais pasaules karš, kas katrā nākamajā paaudzē raisa arvien jaunus jautājumus un diskusijas, masveidā iedragāja morāles vērtību balstus un pakļāva cilvēka esību tāda mehānisma jeb tādas sistēmas darbībai, kurā cilvēks zaudēja savu identitāti un, atskārstot to, meklēja pašidentificēšanās iespējas. Viens no spēcīgākajiem cilvēka konfrontācijas veidiem ir pretkara literatūra – teksts, kurā reālu notikumu kontekstā tiek veidota ekspresīva fikcija, aktualizējot cilvēka esības problēmu – viņa atrašanos robežšķirtnē vai konkrētas izvēles priekšā. Vācu rakstnieks Hans Erihs Nosaks (*Hans Erich Nossak*), raksturojot pēckara daiļrades mantojumu, raksta:

> *Cilvēks šodienas literatūrā ir būtne, kurai ir dota vienreizēja iespēja runāt pašam ar sevi, jo tematika, ko viņš iztirzā, sasaucas ar viņa personību. Jo vairāk viņam izdodas identificēt sevi savā personāžā un būt par subjektu, jo objektīvāks top viņa viedoklis par laiku.*[2]

Kara un pēckara tekstos tiek modelētas situācijas, kas reprezentē rakstnieku pieredzi, priekšplānā izvirzot jautājumu par vērtību sistēmu un indivīda atbildību, kā tas atklājas arī vācu rakstnieka Volfganga Borherta (*Wolfgang Borchert*) (1921 – 1947) un latviešu trimdas prozaiķa Gunta Zariņa (1926 – 1965) daiļradē. Abi rakstnieki ir laikabiedri, vācu armijas kareivji. Gan V. Borherts, gan G. Zariņš, atklājot cilvēka esības cīņu konkrētā vēsturiskā laiktelpā, pārdzīvo "Es" un bezjēdzīgās pasaules pretstatu: *Es gribu būt kas vairāk kā nenozīmīga masa, es gribu būt es pats!*[3]

Rakstnieku tekstveides materiāls ir nevis vēsturisku faktu dokumentēšana, bet gan rakstnieka atmiņu, pārdzīvojumu un personīgās pieredzes reproducēšana, jo, kā priekšvārdā par G. Zariņu raksta Inguna Sekste, *rakstīšana var izrādīties izeja no mokām, tā var būt cilvēka esamības izpausme*[4].

Šajā pētījumā, veicot tekstu salīdzinošo analīzi, autore meklē paralēles V. Borherta un G. Zariņa veidotajās cilvēka esības koncepcijās. Analīzei ir atlasīti tie īsstāsti, kas rakstīti Otrā pasaules kara un tā politisko seku kontekstā: V. Borherta *Pienenīte*; *Saruna pār jumtiem*; *Paaudze bez atvadīšanās*; *Četri kareivji*; *Tu, bālais brāli mans*; *Pa garo, garo ielu*; *Malka rītdienai*; *Tāds ir mūsu manifests*; *Vakaros vārnas lido uz mājām*; *Daudz, daudz sniega* un G. Zariņa *Sauja ķiršu*; *Ceļš uz pasaules galu*; *Nodevējs*; *Tikai viena kļūda*; *Bailes*; *Logs*; *Gaisu*; *Purvs*; *Pēc uzbrukuma*.

Ielūkojoties šo rakstnieku biogrāfiskajos datos, atklājas vairākas viņu dzīvesstāstu sakritības, piemēram, gan V. Borherts, gan G. Zariņš bija iesaistījušies pretvalstiskā darbībā, kā rezultātā nonāca apcietinājumā. Jaunības naivumā abi rakstnieki, savulaik noticot politiskajai ideoloģijai, iestājās armijā (V. Borherts – Vācijas armijā, G. Zariņš – Latviešu leģionā, uzdodot sevi par 6 gadiem vecāku). Karš un nonākšana nebrīvē (V. Borherts – franču gūstā, G. Zariņš – amerikāņu gūstā) veidoja sūru kara traģisma un nāves pieredzi. Arī viņu ideāli ir bijuši līdzīgi – katrs devās kaujā par savas tēvzemes uzvaru (viens par Vāciju, otrs par Latviju), tādējādi arī ienaidnieks bija viens – Padomju armija. Ideoloģiskā vilšanās, atstumtība un nošķirtība sabiedrībā izlauzās kā identitātes problēma. Kara un pēckara laikā piedzīvotais pavēra citu ainu – cilvēks tas pats, bet domas un jūtas mainās; bijušos karavīrus māca bezcerība un bezjēdzība. Notiek personības krīze, kurā tiek meklēta atbilde uz eksistenciāliem jautājumiem: kas es biju, kā es rīkojos, kas es esmu? Cilvēks tiecas izprast, kāda vara ir pārvērtusi viņa sākotnēji brīvo esību.

Cilvēka esību veidojošās kategorijas

Analizējot cilvēka esības konfigurāciju V. Borherta un G. Zariņa īsprozas darbos, atklājās idejiskās paralēles. Iespējams, kaut kādā veidā to noteica rakstnieku dzīves pieredze un biogrāfiskās sakritības attiecīgajā laikmetā. Biogrāfiskais salīdzinājums ļauj konstatēt, ka abi rakstnieki ir saskārušies ar varas mehānisma svirām, kurās cilvēka brīvība un dzīves vērtība top niecīga. Gan V. Borhertam, gan arī G. Zariņam agrā jaunībā nācās atskārst, ka cilvēka pakļaušana vai pakļaušanās varai un ideoloģijai nomāc vai, citiem vārdiem sakot, pārprogrammē personību. Cilvēks kļūst

par marioneti – figūru, ar kuru var manipulēt vai ar kura dzīvību noteiktos apstākļos var nerēķināties.

Vācu sociālpsihologs Haralds Velcers (*Harald Welzer*), pētot cilvēka iekšējo pārvērtību kara noziedzības apstākļos, skaidro, kā konkrētā politiski ideoloģiskā situācijā cilvēkā attīstās pieļāvums nogalināt otru, un raksturo šī pieļāvuma ierosinātājus. Analizējot nogalināšanas morāli, autors norāda:

> *Zināmā mērā viņi nogalināja nevis kā personas, bet gan kā noteikta vēsturiska uzdevuma izpildītāji, aiz kura atkāpās viņu personīgās vajadzības, jūtas, protests. Tas nozīmē, ka viņi nogalināja, subjektīvi distancējoties no lomas, ko tie pildīja.*[5]

Zinātnieks atklāj, ka 20. gadsimta cilvēku inertumam ir trīs pakāpes, kas noved pie pakļautības varas ideoloģiskajam mehānismam: atbildības pāradresēšana (jeb nespēja uzņemties atbildību), izšķiršanās neprotestēt pavēlei, subjektīva distancēšanās no rīcības / darbības. Sabiedrībā paralēli pastāv gan kolektīvā doma, gan arī individuāls viedoklis. H. Velcers norāda uz modernās sabiedrības vispārēju psihosociālu nestabilitāti un kūtrumu, kas atsevišķiem indivīdiem ļauj savu normatīvo pārliecību iekļaut kolektīvajā domā un, panākot cilvēka intelektuālo pašatteikšanos, realizēt savu varu. Te nav runa tikai par kāda konkrēta cilvēka garīgo un psihisko darbību kopumu, viņa psiholoģisko pasaules uztveri un iekšējās pasaules potenciālu, bet gan par kolektīvās domāšanas ievirzi konkrētā laiktelpā.[6] Adaptējot zinātnieka piedāvāto skaidrojumu, sabiedrības un indivīda ietekmes shēma atklāj, kā pakāpeniski mainās un transformējas cilvēka intelektuālā patība.

Indivīds un sabiedrība politiskās ideoloģijas kontekstā

Sabiedrība	Indivīds
kontekstualizē nacionālsociālistisko morāli, kas kļūst par normatīvo morāli	individuāla izšķiršanās par šīs morāles pieņemšanu vai nepieņemšanu
citādi domājošie tiek norobežoti	cilvēka spēja (vai nespēja) noturēt individuālo pārliecību
antinorma tiek definēta par normu (aizliegums nogalināt top par pieļāvumu)	indivīda izšķiršanās un pārliecība par savu rīcību
nosaka, attaisno, interpretē kolektīvo rīcību (arī tad, kad tā ir antihumāna)	individuāla normatīva orientācija, kas var nonākt pretrunā ar kolektīvo
Rezultātā indivīds vai nu saplūst ar sabiedrību un pakļaujas masai, vai arī rīkojas, individuālas morāles un brīvas izvēles vadīts, nonāk sabiedrības opozīcijā, iet bojā.	

Šāda cilvēka esības konceptuāla ideja raksturo gan G. Zariņa, gan arī V. Borherta māksliniecisķās pasaules personāžu būtību. Cilvēks, fiziski un garīgi traumēts, ir deformētas sabiedrības upuris. H. E. Nosaka vārdiem runājot, pēc kara *cilvēks ir kļuvis priekšmets starp priekšmetiem*[7]. Vistiešāk marionetes būtību V. Borherts atklāj karavīra tēlā – cilvēkā, kuram ir jāizpilda pavēles un kurš nav brīvs, lai rīkotos pēc savas pārliecības. Tāds ir ieslodzītais kareivis *Pienenītē*, leitnants Fišers stāstā *Pa garo, garo ielu*, no kara mājup pārnākušais dēls stāstā *Malka rītdienai*. Pozīciju cilvēks-marionete kāpina vācu armijas ieslodzīto kareivju statuss, kad viņi ir zaudējuši personvārdus un kļuvuši par numuriem: *Kas ir noticis, numur deviņi? Un numurs 17 vēl arvien raudāja.*[8] Rakstnieks atklāj cilvēku-priekšmetu, kas, pēc P. Rikēra definējuma, ir ķermeniska esība laiktelpā:

> *No stieples norautajai marionetei iepretī stāvēja otra marionete. Tā vēl bija vesela. Tā vēl darbojās. Pie mirušā kareivja stāvēja dzīvs kareivis.*[9]

Valdošās varas mehānisms ar ietekmīgas ideoloģijas palīdzību izmanto nenobriedušas vai nepieredzējušas personības nezināšanu, neizlēmību, zināšanu trūkumu utt. Nacionālsociālisma politika, koncentrējoties uz sabiedrības *pāraudzināšanu un izglītošanu vadošās partijas garā*, veidoja politiskajiem ideāliem lojālu cilvēku, kurš patiesībā ir zaudējis savu uzskatu un rīcības brīvību. V. Borherts šo cilvēku paaudzi nosauc *par paaudzi bez atvadīšanās un bez atgriešanās mājās*[10]. Diktatora politika (neatkarīgi no tā, vai ir nacionālsociālisma vai padomju politikas režīms) apdraud un vajā citādi domājošos, bet starp kolēģiem, draugiem, kaimiņiem un ģimenes locekļiem tiek ieviesta savstarpēja neuzticēšanās un nodevība. Diktatūra nonivelē personības, pārvēršot cilvēkus par pelēku masu. Arī G. Zariņa stāstos cilvēks ir atspoguļots kā skrūvīte politiskās varas struktūrā, kas darbojas tikai un vienīgi pēc pavēles vai uzdevuma izpildes principa; tāds ir Pēteris Biezais stāstā *Nodevējs*, NKVD leitnants Teodors Mazgalvis stāstā *Tikai viena kļūda*. Politisko notikumu pārmaiņu rezultātā, piemēram, karam beidzoties un mainoties varai, sistēma sabrūk, bet cilvēks top funkcionāli nevajadzīgs, lieks, neiederīgs vai arī kā hameleons pielāgojas jaunajai kārtībai, jo *varas struktūrām atsevišķa cilvēka liktenis bieži vien ir vienaldzīgs, cilvēks kļūst tikai par manipulējamu figūru, kuru nepieciešamības gadījumā var upurēt*[11]. Vai tas izslēdz viņa marionetes būtību? Nebūt ne, cilvēks ir un paliek sistēmas kalps, jo ir ierobežota viņa izvēles brīvība. To G. Zariņš izteiksmīgi atveido NKVD leitnanta tēlā:

> *Es biju pierādījis, ka pat vislabākā padomju iekārtas mašīnā – NKVD virsniekā, var rasties kļūme, kļūme, kuru Rietumos sauc par cilvēcību un ko augsti slavē, bet pie mums mašīnas ar šādām kļūmēm izmet nederīgos dzelžos.*[12]

Tomēr gan G. Zariņš, gan arī V. Borherts traģiskajā atklāj cilvēka duālo būtību, kad negaidītā situācijas pavērsienā pozitīvais līdzsvaro negatīvo: notiek vērtību pārvērtēšana jeb reģenerēšana. "Es" norobežojas no pārējiem, iestājas identitātes krīze: cilvēks neizprot sevi, viņam nav pieturas punkta, lai kaut ko uzsāktu vai turpinātu, – tā ir sava veida kustība vakuumā, ko pavada vainas un atbildības sajūta. Veidojoties pretrunai starp ilūziju un pieredzi, vēlamais (iedomātais) oponē reālajam, cilvēks nonāk eksistenciālā robežšķirtnē un apzinās vienreizējās dzīves vērtību un savu lomu tajā. Pašanalīzē cilvēks atskārst, ka viņš var rīkoties, brīvas izvēles vadīts, arī tad, ja fiziski nav brīvs. Tādējādi indivīda normatīvā morāle nonāk pretrunā ar kolektīvo vienprātību, bet rīcība ir pretstats pelēkās masas inercei. Piemēram, ieslodzītais kareivis V. Borherta stāstā *Pienenīte* atrod veidu, kā, pārkāpjot cietuma kārtību, piešķirt savai esībai jēgu, noplūcot cietuma pagalmā ziedošu pieneni – dzīvības simbolu. Savukārt G. Zariņa Andrejs, cilvēks-gūsteknis, iet bojā, vēloties iegūt sauju ķiršu no koka aiz nometnes žoga. Abu rakstnieku stāstos cilvēka patieso būtību "atraisa" negaidīts pavērsiens, kas pavedina rīkoties pretēji ierastajam: marionetes un / vai izpildītāja vietā ierunājas izvēles brīvības balss. Pašidentificēšanās nosaka cilvēka tālāko rīcību, visbiežāk pēdējo viņa dzīvē, tomēr apziņa, ka šī rīcība ir identa izvēles brīvībai, ir spēcīgāka par eksistenciālu esamību laiktelpā. Oponējot politiski sociālajām normām, ar varoņu starpniecību G. Zariņš un V. Borherts uzņemas atbildību un arī lasītāju rosina izvērtēt savu rīcību, nonākot dzīves robežsituācijās:

> *Karš mūs nav padarījis nežēlīgus – jel nedomājiet tā –, nav padarījis rupjākus, nav padarījis mūsu nastu vieglāku. Jo mēs uz saviem vārgajiem pleciem nesam milzum daudz smagu līķu. Un nekad neesam bijuši tā noskaņoti mirkt asarās kā tagad pēc šīm kaujām.*[13]

Plaisa starp sabiedrību un indivīdu izraisa personības iekšējo konfliktu. Cilvēks vienlaicīgi ir ne tikai citu rīcības un attieksmes upuris, bet gan arī tas, kura rīcības rezultātā cieš citi. Tādējādi cilvēks pēc savas iekšējās būtības nav homogēns, viņa iekšējā sistēma ir sagrauta, bet, ja indivīds kā personība ir iznīcināts, arī sabiedrības sistēma nav stabila. Kara pieredze, pārdzīvojumi un psihiskais stāvoklis dinamiski raisa indivīdā iekšējas pretrunas, kas veido cilvēka esības koncepciju.

Cilvēka esības koncepcija

Cilvēka koncepcijas pamatā ir tās kategorijas, kas atklāj personības pārvērtību dinamiku. V. Borherta un G. Zariņa teksti lasītājam pauž tās indivīda pretstatu attieksmes, kas veido cilvēka esības koncepciju. Teksts kā subjektivizēta īstenības rekonstrukcija atklāj cilvēku daudz plašākā filozofiskajā, psiholoģiskajā un estētiskajā izpratnē, iezīmējot vēstījumā cilvēka veidošanās mākslinieciskо ideju.

Cilvēka esības pretstatu attieksmes

Atskārsmes pozīcija		Pretstats
atskārsme, ka atgriešanās ceļa nav	→	cerība, ticība
bezspēcība, vilšanās, bailes	→	instinktīva pašsaglabāšanās
zaudētās brīvības atskārsme	→	vērtību pārvērtēšana (dzīves vērtība)
nāves tuvuma atskārsme	→	savas esības apzināšanās laiktelpā
	↓	
	izvēles brīvība	
	↓	
	rīcība	

V. Borherta un G. Zariņa cilvēka esību ietekmē konkrēti vēsturiski notikumi un politiskais režīms, kuram tie ir pakļauti. Traģisko notikumu krustcelēs cilvēka dzīvība ir zaudējusi vērtību, katra nāve ir tikai statistiska atskaite vadoņu politiskajās spēlēs:

> *Vai kāds tūkstoš gados atcerēsies karavīru no Rumānijas, Itālijas, Vācijas, Austrijas, Elzasas un Lotringas? Karavīru no Latvijas un Igaunijas? Kas būs šī kauja? Jauna lappuse vēsturē – cik daudz rindu tiks veltīts simtiem, tūkstošiem cilvēku? Trīs, četras varbūt…*[14]

V. Borherts un G. Zariņš veido bināru telpu kā simbolisku alegoriju starp nebrīvi un brīvi (piemēram, kazarma, cietums, nometne, slimnīca). Tādēļ varoņu ceļš ved vienā virzienā, jo atgriešanās mājās (tēvzemē) vairs nav iespējama. Cerība un ticība mijas ar eksistences cīņu, kas savukārt rada bailes, bezspēcību, vilšanos. Cilvēks, vērtējot savu pozīciju konkrētajā laiktelpā, apzinās, ka viņš mīl dzīvi un grib dzīvot, tomēr bezcerīgajā situācijā ir viens risinājums – izmantot iespēju rīkoties, brīvi pieņemot lēmumu, t. i., pēc savas sirdsbalss, nevis pildot kāda pavēli vai norādes. Atskārstot, ka dzīve norisinās starp divām robežām – dzimšanu un nāvi –, cilvēks apzinās savas esības trauslumu un iespēju brīvā izvēlē saplūst ar mūžību:

> *Viņš gāja cauri šaurajiem gaiteņiem, pretim brīvībai. Brīvībai, kuru viņš pats bija izvēlējies. Pretim dzīvei, kurā nebija logu. Pretim nāvei, kurā bija brīvība.*[15]

Gan G. Zariņš, gan arī V. Borherts uzskata, ka cilvēka esības jēga ir viņa brīvā izvēle, un, ja vienīgā izvēle ir nāve, tad tā ir vērtīgāka par eksistenciālu pakļaušanos un nīkuļošanu neziņā. Tieši tādēļ Kalējs (G. Zariņš *Ceļš uz pasaules galu*) paliek ienaidnieka ielenkumā un neiesēžas vienīgajā lidmašīnā, kas aizvestu prom no "pasaules gala". Pēteris (G. Zariņš *Nodevējs*) maina sākotnējo "nodevēja" pozīciju un izšķirošā brīdī rīkojas, riskējot ar savu dzīvību. Arī Kapteinis Kauls (G. Zariņš *Pēc uzbrukuma*), kurš *nāves tuvumā apzinās savu esamību un savu uzdevumu dzīvot un būt pašam savs es*[16], kaujā iet bojā. Savukārt V. Borherta stāstu varoņi ir politiskās ideoloģijas pievilti un sabiedrības izstumti. Viņi apzinās, ka jaunā pozīcija pēckara laiktelpā tos nostāda antivaroņu lomā un uzveļ smagu atbildības nastu. Abu rakstnieku veidotie personāži ir līdzdalībnieki, liecinieki, upuri vēsturiski traģiskā laikā. Teksti atklāj rakstnieku pārdzīvojumus, zaudējumus, izmisumu, vainas apziņu un individuālo atbildību cilvēces priekšā. Teksts ir kā dialogs ar sevi, rīcības pašanalīze. Rakstnieks modelē situāciju, kas mudina lasītāju atskārst kļūdainās izvēles vai rīcības sekas, lai nākotnē netiktu atkārtotas pagātnes kļūdas un šodien nepieļautu to iedīgļus kolektīvajā domāšanā. Rakstnieks lasītājam liek apzināties savu vērtību un nekļūt par kādas sistēmas skrūvīti:

> *Ieklausies savā sirdī, savu atvaru haosā. Vai bail? [..] Tad papūlies izdzīvot virs saviem violetajiem bezdibeņiem. Jo rīts, kas parādās aiz zaļajiem dambjiem un darvotajiem jumtiem, nav nekas cits kā daļa no tevis. Un kas ir aiz visa pārējā? Aiz visa pārējā, ko tu sauc par dievu, lielo upi un zvaigznēm, nakti, spoguli vai kosmosu, Evelīnu vai Hildu, – aiz visa tā vienmēr esi tu. Ledaini vientuļš. Nožēlojams. Dižens.*[17]

Secinājumi

V. Borherta un G. Zariņa cilvēka esības koncepciju analīzē būtisks ir vēsturisko un politisko notikumu konteksts. Otrais pasaules karš – lūzuma punkts ne tikai visas cilvēces vēsturē, bet arī Eiropas kultūras un literatūras attīstībā, jo īpaši tas ir attiecināms uz pēckara literatūru. Cilvēka esības koncepciju paralēles V. Borherta un G. Zariņa īsprozā iezīmēja abu liktenis vēsturiskajā šķērsgriezumā, jo rakstnieki, kas ir bijuši vācu armijas karavīri, ar tekstu starpniecību izvērtēja savu personību un

rīcību attiecībā pret pagātnes notikumiem. Indivīda konflikts ar sabiedrību (pastāvošās kārtības kritika, vērtību pārvērtēšana) un eksistenciāla izdzīvošanas cīņa veidoja iekšējas pretrunas, kas nereti noveda pie pašnāvības. Tādējādi kara un pēckara pārdzīvojumi literatūrā reproducējas kā nāves ceļš, kas asociatīvi atbrīvo cilvēku un atver durvis uz mūžību: [Viņš] *bija nogājis savu ceļu uz pasaules galu – viņš bija ieraudzījis nebūtības tukšumā savas esamības brīvību.*[18]

Cilvēka pašrefleksiju, tostarp arī pašidentitāti, sabiedrībā noteica nevis viņa dzīvesstāsts, bet gan psihiskais briedums un spēja "iedzīvoties" pēckara laiktelpā. Pretējā gadījumā viņš jutās kā svešinieks, izstumtais, vientuļais, kura priekšā pavērās draudošs tukšums, ko rakstnieki apzīmēja ar tādiem jēdzieniem kā "nekas" un "nekuriene". Cilvēka liktenis vēstures līkločos (neatkarīgi no tā, vai tas ir kareivis mājuppārnācējs, bēglis vai trimdinieks) ir šā laika literatūru vienojoša tēma. V. Borherts un G. Zariņš rosina lasītāju pārdomāt, vai ir iespējams objektīvi izvērtēt: cilvēks kara laikā un pārnākot mājās ir upuris vai slepkava, varonis vai antivaronis?

Būtībā agrīnie pēckara literatūras teksti ir fenomenālas laikmeta liecības, jo tajos ir saglabāta tā vienreizējā cilvēka domāšanas forma, kas atklāj asi kritisku pagātnes uztveri, atspoguļojumu un izvērtējumu. Pretstats starp autora sākotnējo pilsoniski humāno uztveri un pārdzīvoto realitāti krasi mainīja viedokli par pasaules lietu kārtību: rakstnieks nesaudzīgi demonstrē plaisu starp cilvēku un sabiedrību. Bez ilūzijām tiek atainota pēckara realitāte, kad politiskās autoritātes arī pēc kara saglabā ietekmi valsts politiskajā dzīvē. Kara radītais satraukums, šausmas, neizpratne par daudzām lietām, kara seku atklāsme radīja cilvēkos skepsi pret vispārējām humānām vērtībām. Problēmjautājums, kā sadzīvot ar vainas apziņu un atmiņām, kas ir šā laikmeta literatūras zīme, saglabāja aktualitāti arvien vēl nākamajos gadu desmitos, jo tas cieši iesakņojās cilvēka apziņā, raisot arvien jaunas diskusijas literatūrā, vēsturē, politikā.

---

[1] Рикёр П. *Человек как предмет философии.* www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=338 (skatīts 10.01.2014.).

[2] Nossak H. E. *Die schwache Position der Literatur. Reden und Aufsätze*. Bonn, 1966, S. 62.

[3] Zariņš G. *Trimdas augstā dziesma.* Rīga: Tilta apgāds, 1967, 13. lpp.

[4] Zariņš G. *Mieles. Dvēseļu bojā eja.* Rīga: Preses nams, 2001, 14. lpp.

[5] Walzer H. *Taeter: wie aus ganz normalen Menschen Massenmoerder werden.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2013, S. 38.

[6] Ibid., S. 18.–76.
[7] Nossak H. E. *Die schwache Position der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, S. 70.
[8] Boherts V. *Pa garo, garo ielu*. Rīga: Liesma, 1981, 98. lpp.
[9] Turpat, 80. lpp.
[10] Turpat, 39. lpp.
[11] Zariņš G. *Mieles. Dvēseļu bojā eja*. Rīga: Preses nams, 2001, 10. lpp.
[12] Zariņš G. *Dieva mērkaķis. Tikai viena kļūda*. Mineapole: Tilts, 1959, 106. lpp.
[13] Borherts V. *Pa garo, garo ielu: Tāds ir mūsu manifests*. Rīga: Liesma, 1981, 243. lpp.
[14] Zariņš G. *Ceļš uz pasaules galu*. Mineapole: Tilts, 1962, 57. lpp.
[15] Turpat, 8. lpp.
[16] Turpat, 72. lpp.
[17] Borherts V. *Pa garo, garo ielu*. Rīga: Liesma, 1981, 242. lpp.
[18] Zariņš G. *Ceļš uz pasaules galu*. Mineapole: Tilts, 1962, 59. lpp.

LITERATŪRA

Borherts V. *Pa garo, garo ielu*. Rīga: Liesma, 1981.
Nossak H. E. *Die schwache Position der Literatur. Reden und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
Zariņš G. *Ceļš uz pasaules galu*. Mineapole: Tilts, 1962.
Zariņš G. *Dieva mērkaķis. Tikai viena kļūda*. Mineapole: Tilts, 1959.
Zariņš G. *Mieles. Dvēseļu bojā eja*. Rīga: Preses nams, 2001.
Zariņš G. *Trimdas augstā dziesma*. Pilsēta: Tilta apgāds, 1967.
Walzer H. *Taeter: wie aus ganz normalen Menschen Massenmoerder werden*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2013.
Рикёр П. *Человек как предмет философии*. www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=338 (skatīts 10.01.2014.).

Katrīne Tuča

ATTIECĪBAS AR PATIESĪBU ANTONIO BUERO VALJEHO LUGĀ *LIESMOJOŠĀ TUMSA* UN GUNĀRA PRIEDES DARBĀ *SMARŽO SĒNES*

Summary

Relationship with the Truth in the Play 'In the Burning Darkness' by the Spanish Dramatist Antonio Buero Vallejo and 'Mushrooms Smell' by the Latvian Playwright Gunārs Priede

The choice of two 20th century playwrights coming from so different cultures is based on various similarities we can find in their private and artistic biographies. Both of them experienced the horrors of the war and for the major part of their lives they were forced to live in the society that was under a repressive regime, characterized by the atmosphere of propaganda, lie, and hypocrisy. Already with their first plays both Buero Vallejo and Gunārs Priede came onto the scene of the national drama as the authors that had something new to say. Their innovative approach encompassed searching for new themes that would reflect and correspond to the real concerns of the people as well as search for new aesthetic forms. Both authors share a humanistic view of the world and a strong commitment to society. Although Buero Vallejo and Gunārs Priede enjoyed the success of their artistic work, they also had to experience the bitterness of having some of their plays forbidden by censorship. Truth and human's relationship with truth appear to be the central theme, approached from different points of view, in both of the authors' plays. The plays deal with different dimensions of truth: the truth in the metaphysical sense of the word – as the custodian of the secrets about the essence of human being; the truth seen in the light of the moral and ethic categories, that is, in the context of the human's individual choice; the truth or, to be more exact, sincerity, as a basis of comprehension and confidence in the interpersonal relations.

Key-words: human, search, sincerity, truth, faithful

*

Ievads

Antonio Buero Valjeho (*Antonio Buero Vallejo*) un Gunārs Priede – divi 20. gadsimta autori, spānis un latvietis, kurus vieno laikmets. Abiem rakstniekiem bērnības, jaunības gadus lemts vadīt kara un pēckara laikā, lai gan A. B. Valjeho šo realitāti iepazīst skaudrāk: no 1936. līdz 1939. gadam viņš piedalās Spānijas pilsoņu karā. 1937. gadā Madridē tiek nošauts tēvs, ar kuru dramaturgam bijušas ļoti ciešas un sirsnīgas attiecības. Divus gadus vēlāk, iestājoties Franko režīmam, A. B. Valjeho tiek piespriests nāvessods. Vēlāk gan tas tiek mīkstināts, un sešus nākamos gadus dramaturgs pavada dažādās ieslodzījuma vietās. Pēc iznākšanas brīvībā autors pievēršas dramaturģijai.[1] Šī sāpīgā pieredze, paša piedzīvotās un citu cilvēku fiziskās un garīgās ciešanas ietekmē gan pirmās, gan turpmāko lugu tapšanu.

Cits abus dramaturgus vienojošais aspekts ir tas, ka abi lielu daļu mūža spiesti dzīvot autoritāra un totalitāra režīma apstākļos, kam, domājams, arī bijusi būtiska loma viņu radošajā biogrāfijā. Apkārt valdošās liekulības un propagandas melu gaisotne, šķiet, vēl jo skaudrāk liek izjust nepieciešamību pēc patiesuma, patiesības meklēšanas.

A. B. Valjeho un G. Priedes lugu nozīme sava laika nacionālajā dramaturģijā un teātrī pētnieku un skatītāju vērtējumā ir līdzīga. Abi piedzīvojuši, ka viņu darbi daudz iestudēti un spējuši ļoti personiski uzrunāt skatītājus. Tajā pašā laikā ir arī cenzūras aizliegumu dēļ neizdoti un neiestudēti darbi. Jau ar savām pirmajām lugām, kas nonāk līdz skatītājiem, A. B. Valjeho un G. Priede – katrs savas valsts nacionālajā dramaturģijā – ievieš ko jaunu, proti, tolaik teātrim neraksturīgu patiesumu. A. B. Valjeho gan to izdara daudz drosmīgāk. Viņa luga *Kādu kāpņu stāsts*, kas tiek iestudēta 1949. gadā Madridē, krasi kontrastē ar tolaik spāņu teātrī valdošo tendenci, bēgot no ikdienas realitātes, primāri izklaidēt skatītāju. Luga pārsteidz ar skarbu pēckara Spānijas sabiedrības tuvplānu, atklājot divu ģimeņu bezcerīgo dzīvi trīs paaudžu garumā materiāli un morāli grūtos un, šķiet, absolūti nepārvaramos apstākļos.[2]

G. Priede ar lugu *Jaunākā brāļa vasara*, ko 1956. gadā Dailes teātrī iestudē Pēteris Pētersons, rāda savu patiesības ceļu – nemeklējot jaunus žanrus, bet gan izmantojot reālus, daudzveidīgus sava laika cilvēku prototipus, nevis plakanus, shematiskus, deklaratīvās frāzēs runājošus tēlus, kādi tolaik nereti sastopami latviešu oriģināldramaturģijā.[3]

Dramaturgus vieno arī humānais pasaules skatījums, kas netiešā veidā atklājas abu daiļradē un atklāti pausts intervijās vai publicistikā.

Patiesīgums kā estētisks un stilistisks paņēmiens, kā uzticība dzīvei, kas izpaužas reālpsiholoģiskā raksturu tēlojumā, ir būtisks gan A. B. Valjeho, gan G. Priedem. Dzīvē noskatīto, paša redzēto un piedzīvoto – to latviešu dramaturgs atzīst par savu impulsu rakstīšanai.[4] Arī A. B. Valjeho uzstāj, ka dramaturgam ir jābalstās tajā, kas redzams un pazīstams, lai pētītu to, ko neredzam un nepazīstam.[5] Patiesība un cilvēks ir nozīmīga tēma gan A. B. Valjeho lugā *Liesmojošā tumsa*, gan G. Priedes darbā *Smaržo sēnes*.

Patiesības meklējumi kā cilvēka būtības pamats A. B. Valjeho lugā *Liesmojošā tumsa*

A. B. Valjeho luga *Liesmojošā tumsa*, kas uzrakstīta 1946. gadā un ir viņa pirmais darbs, top, kad dramaturgam ir trīsdesmit gadu. G. Priede cenzūras aizliegto darbu *Smaržo sēnes* uzrakstīja 1967. gadā, trīsdesmit deviņu gadu vecumā.

A. B. Valjeho lugai piemīt ievērojami augstāka vispārinājuma pakāpe nekā G. Priedes darbam. Tas pirmām kārtām izriet jau no lugas žanra – tāpat kā visi A. B. Valjeho darbi, arī luga *Liesmojošā tumsa* ir traģēdija. Pats dramaturgs par traģēdijas un dramaturģijas uzdevumu un būtību uzskata jautājumu uzdošanu: par cilvēka dabu, viņa dziļāko būtību un vietu pasaulē; par to, kas stāv pāri cilvēka gribai. A. B. Valjeho nekad neaprobežojas tikai ar interesi par konkrēta vēsturiska laikmeta izraisītām kolīzijām un to ietekmi uz cilvēku, tomēr dramaturgs nenoliedz, ka nereti kādu vēsturisku, politisku cerību zaudēšana savijas ar traģisma izjūtu, kas sakņojas pašā cilvēka esamības būtībā, un par to jārunā arī dramaturģijā.[6] Tādējādi lielāko daļu dramaturga lugu iespējams skatīt vairākās dimensijās: personiskajā, sabiedriskajā, sabiedriski politiskajā, morāli ētiskajā, metafiziskajā dimensijā, jo tās visas autoram šķiet svarīgas.

Lugas *Liesmojošā tumsa* darbība risinās pansionātā akliem jauniešiem. Pansionātā valda neīsts, vadības uzspiests uzspēlēts optimisms, izlikšanās – it kā jauniešu aklums nemaz neeksistētu un nebūtu traucējošs. Pašu akluma ignorēšana ir veids, kā tikt ar to galā. Jaunieši dzīvo ilūzijās par savu patieso stāvokli, nemaz neilgojoties pēc iespējas redzēt, līdz pansionātā ierodas Ignasio, kurš nenogurstoši pauž savas neremdināmās alkas pēc gaismas. Viņš nostājas pret meliem, dumpīgi atkārtojot – *patiesība ir tāda, ka mēs esam akli*. Viņa antagonists, ar ko Ignasio cīnās arī par pansionātā dzīvojošās meitenes Huanas mīlestību, ir pansionāta paraugaudzēknis Karloss. Lugas beigās Karloss mīklainos apstākļos nogalina Ignasio, taču to nevar uztvert nedz kā viņa uzvaru, nedz konflikta

atrisinājumu, jo līdz ar Ignasio nāvi Karloss it kā pārņem viņa iekšējo trauksmi, nemieru un ilgas pēc acu gaismas.

Personāžu veselības traucējumi – aklums, kurlums, neprāts – ir bieža parādība A. B. Valjeho darbos un pieļauj dažādas interpretācijas iespējas. Jauniešu aklumu lugā *Liesmojošā tumsa* var uztvert kā atgādinājumu par cilvēka eksistenciālo vientulību – savstarpējās komunikācijas problēmām, nespēju pa īstam vienam otru ieraudzīt, saprast, iepazīt un uzticēties; kā simbolu cilvēka ierobežojumiem un viņa sarežģītajām attiecībām ar patiesību: gandrīz nepārvaramo tendenci tiekties pēc tās, no vienas puses, un ierobežotām spējām to izdibināt, izzināt – no otras. Tas ir jautājums arī par cilvēka spēju vai nespēju nostāties aci pret aci ar patiesību par sevi.

Neraugoties uz A. B. Valjeho lugai raksturīgo simbolismu, raksturu tēlojumā un vides atspoguļojumā dramaturgs ir ļoti konkrēts, jo viņa pārliecība ir, ka arī mūžīgie jautājumi un sabiedrības problēmas ir jāiemieso caur konkrētiem cilvēkiem konkrētā konfliktā, nevis ar didaktiskiem paņēmieniem, balstoties uz racionalizētiem vispārinājumiem.[7] Ne velti, kad 1994. gadā A. B. Valjeho *Liesmojošo tumsu* Jaunajā Rīgas teātrī iestudē Alvis Hermanis, režisoram, kas tolaik aizrāvies ar formāli estētiskiem meklējumiem, tas nozīmē pievēršanos smalkam, niansētam reālpsiholoģiskam teātrim.[8]

Patiesība cilvēka izvēles kontekstā G. Priedes lugā *Smaržo sēnes*

A. B. Valjeho daiļrade, jau sākot ar viņa pirmo lugu, kontrastē ar kopējo tā laika Spānijas teātros redzamo iestudējumu intonāciju. J. Priedes luga *Smaržo sēnes*, kas tapusi 1967. gadā, pieder darbiem, kas iezīmē jaunu pavērsienu arī paša dramaturga literārajā attīstībā. G. Priede lugās pārstāv gaišo, apliecinošo līniju, risina tā saucamās jaunatnes tēmas. Kad viņa paša jaunības optimisms pierimst un dramaturgs sešdesmito gadu sākumā sāk izjust nepieciešamību rakstīt nedaudz citādākā intonācijā – kritiskāk, pievēršoties problēmām, kas saistītas ar cilvēka personības un apkārtējās sociālās vides attiecībām –, ne teātri, ne arī kritiķi un publika tam, šķiet, īsti nav gatavi.[9]

Pretēji A. B. Valjeho darbam, kas ir ar izteikti vispārcilvēcisku raksturu, nepiesaistīts konkrētam laikmetam, videi un tautai, G. Priedes luga, kaut arī tās centrālais jautājums par patiesības un melu, atklātības un liekulības konfliktu būs aktuāls vienmēr, nesaraujami saistīta ar savu laiku (tiek minēti tā laika sociālpolitiskās dzīves konkrēti notikumi – aizliegums svinēt Jāņus, Hruščova kukurūzas epopeja). Lugā aprakstītas

viesības elites funkcionāra Kārļa Raubēna jubilejā viņa savrupmājā, kur liekulības un melu, savtīguma un cinisma atmosfērā notiek dejošana pāri līķiem. Proti, pagrabstāvā atrodas pie jubilāra ciemos atnākusī, bet viņu tā arī nesastapusī, negaidīti mirusī jaunības dienu draudzene Mirdza Kēlerte, ar ko abi, kā savā kritikā raksta teātra zinātniece Silvija Freinberga, kopā cīnījušies *par cilvēku laimi un vienlīdzību* un kura atšķirībā no Kārļa Raubēna savus ideālus un sirdsapziņas tīrību ir spējusi saglabāt.[10] Lai neizbojātu svinības, vecā Raubēna ģimene – ne bez konsultēšanās ar čekistu un "ģimenes draugu" Zariņu – nolemj faktu par mirušo noklusēt. Tam kā augstākā mērā necilvēcīgai, amorālai rīcībai dumpinieciski pretī nostājas Anna – Raubēna mazmeita, kas no jaunās paaudzes ir vienīgā Mirdzas Kēlertes garīgā mantiniece.

Jau pats lugā aprakstītais notikums – dejošana pāri līķiem kā cilvēku (Mirdza Kēlerte ir viena no daudzajiem) idejas, ideāla un cilvēcības mirstīgajām atliekām – piedod darbam zināmu absurda intonāciju. Jaunatnes teātra izrādē 1987. gadā, divdesmit gadus pēc lugas tapšanas, režisors Oļģerts Kroders šo noskaņu pastiprina vēl vairāk – aktierspēlē tiek pielietoti groteskas un absurda elementi, tādējādi mainās lugas žanrs – tā vairs nav drāma, bet gan traģifarss. Vēstījums paplašināts, izmantojot kinohronikas, kas tiek demonstrētas uz projektora ekrāna skatuves dziļumā un, runājot Valdas Čakares vārdiem, precizē, vispārina, uzrāda cēloņus un komentē sekas.[11]

1987. gada izrāde pirmām kārtām izskan kā pārmetums totalitārā režīma veiktajiem noziegumiem un pāridarījumam pret vēsturisko patiesību, to noklusējot un sagrozot. Lugā savukārt lielāka uzmanība tiek pievērsta cilvēka personiskajai izvēlei un atbildībai par savas patības kodola nezaudēšanu, respektīvi, par palikšanu uzticīgam sev un saviem ideāliem.[12] Augstākais atskaites punkts ir cilvēka sirdsapziņa. Līdzās sirdsapziņas jēdzienam lugā tiek lietots vārds "cilvēcība". *Lai viņa nedomā, ka mūsu mājā šovakar nebija neviena cilvēka*[13], saka Anna, gribēdama braukt pie Elfrīdes Caunes, lai būtu ar viņu kopā, kad mūžībā aizgājis viņai tuvs cilvēks – Mirdza Kēlerte, ko pārējie vienkārši ignorē, virs viņas galvas turpinot griezt valsi. Nezaudēt cilvēcību nozīmē ieklausīties savā sirdsapziņas balsī, kas ir tas pats, kas atzīt patiesību un palikt tai uzticīgam.

A. B. Valjeho un G. Priede ir humānisti gan dzīvē, gan mākslā. Spāņu dramaturgs atzīst, ka rakstīt viņu motivē ticība cilvēkam, viņa spējai nostāties pāri visdrūmākajiem apstākļiem un būt spējīgam uz pašaizliedzīgu un cildenu rīcību pat vissmagākajās situācijās (to apliecina arī pāris epizodes, ko viņš min intervijās, atceroties savu ieslodzījumu).

A. B. Valjeho atzīst, ka cer un tic cilvēkam, tāpat kā tādām kategorijām kā patiesība, skaistums, godaprāts un brīvība.[14] Dramaturga humānie uzskati liek domāt, ka patiesībai viņa pasaules tvērumā un darbos ir cieša saistība arī ar G. Priedes lugas sakarā minēto jēdzienu "cilvēcība", kas darbā iegūst morāli ētiskas kategorijas nozīmi. Karloss nogalina Ignasio, kas ir amorāla, necilvēcīga rīcība. Ignasio kā Karlosa pretmeta galvenā īpašība ir viņa tiekšanās redzēt, izzināt patiesību, kas A. B. Valjeho lugā tomēr ir metafizisks lielums un vērtība. Nogalinot Ignasio, Karloss pirmām kārtām cenšas atbrīvoties no tā nemiera, ko Ignasio alkas pēc gaismas iesējušas gan pašā Karlosā, gan citos pansionāta iemītniekos. Tikpat traģiska un necilvēcīga kā pati slepkavība ir arī tās motivācija, proti, Ignasio vēlme nokaut pašam savu tiekšanos pēc patiesības, un tieši vēlmē tai tuvoties slēpjas cilvēka patības kodols.

Lugas *Smaržo sēnes* otrajā cēlienā starp Jurģi un Sīmani – diviem jauniešiem, Annas un viņas māsas draugiem, kas arī ieradušies uz vecā funkcionāra jubileju, – izceļas diskusija par to, kā reaģēt uz absurdu un meliem, ko indivīdam no augšas uzspiež totalitāra vara. Sarunā izkristalizējas divi veidi, kā cīnīties par patiesību un nepadoties meliem: skaļais un klusējošais protests. Jurģis, puisis no laukiem (tas viņam dod iespēju zināmā mērā aizbēgt, norobežoties no sabiedrības, kurai vara uzspiedusi savas nejēdzības) norāda, ka valdošās varas mainās, bet cilvēki ar ikdienas dzīvi, darbu un mīlestību paliek. Viņš piedāvā apiet bezjēdzības, pret tām skaļi neuzstājoties, bet rīkoties saskaņā ar patiesību (tas nozīmē pirmajās rindās varas vīru priekam stādīt Latvijas klimatam nepiemēroto kukurūzu, bet tālākajās atstāt āboliņu). Sīmanis, kurš lugā zināmā mērā pārstāv radošo personību, uzstāj, ka pret nepatiesību un netaisnību ir jāiestājas arī skaļi, vārdiski. Šis ir jautājums par mākslinieka atbildību sabiedrības priekšā, un tas bijis jāuzdod arī pašiem lugu *Liesmojošā tumsa* un *Smaržo sēnes* autoriem.

Lai arī vairāk sekundāri, patiesības tēma G. Priedes lugā tiek atklāta arī cilvēcisko attiecību kontekstā. Drosme būt patiesam ir kā savstarpējās saprašanās un uzticēšanās pamats. Lugā dumpīgā patiesības aizstāve Anna iemīlas Aivarā tieši viņa spītīgās, pat bezkaunīgās atklātības dēļ. Tas Annai ir jauns un valdzinošs – viņš uzdrošinās runāt patiesību. Vēlāk tomēr atklājas, ka personiskajā dzīvē viņam šīs atklātības trūkst, jo Aivars nav varējis sadūšoties pateikt Annai, ka ir precējies un ir triju bērnu tēvs.

Gan spāņu dramaturga A. B. Valjeho darbā *Liesmojošā tumsa*, gan latviešu dramaturga G. Priedes lugā *Smaržo sēnes* patiesība tiek atklāta dažādos aspektos: patiesība, kas ir traucējoša, jo ir sāpīga vai neērta;

patiesība metafiziskā izpratnē; patiesība cilvēku savstarpējo attiecību līmenī – kā uzticēšanās pamats; viena cilvēka alkas pēc patiesības, kas, nonākot sadursmē ar cita cilvēka nevēlēšanos meklēt vai redzēt patiesību, noved pie vientulības – pie tā, ka cilvēki šķiras vai arī nekad nesatiekas; vēsturiskā patiesība; būt patiesam pirmām kārtām pašam pret sevi, kā sevis un savējo nenoliegšana.

Secinājumi

Antonio Buero Valjeho lugā *Liesmojošā tumsa* un Gunāra Priedes darbā *Smaržo sēnes* patiesība atklāta kā kategorija, kas nesaraujami saistīta ar cilvēku, viņa attiecībām gan pašam ar sevi, gan ārpasauli. Patiesības tēma A. B. Valjeho lugā tiek risināta augstākā vispārinājuma pakāpē, tai piemīt vispārcilvēciskāks raksturs nekā G. Priedes lugā, kas vairāk piesaistīta konkrētam laikmetam un videi.

A. B. Valjeho darbā patiesība tiek skatīta kā cilvēka patības noslēpuma glabātāja. Patiesības meklējumi atklāti kā viens no būtiskākajiem cilvēka raksturlielumiem. Pastāv dažādi veidi, kā veidot attiecības ar patiesību: tiekties pēc tās, izlikties to neredzam, negribēt to meklēt vai pat bēgt no tās. Cilvēka alkas pēc patiesības, no vienas puses, un viņa ierobežotās iespējas tai tuvoties un to izzināt, no otras, ir A. B. Valjeho lugas centrālā tēma.

G. Priedes lugā *Smaržo sēnes* jautājums par patiesību ir cieši saistīts ar morāli ētisko dimensiju. Būt patiesam pašam pret sevi, savu sirdsapziņu nozīmē nezaudēt cilvēcību. G. Priede patiesības tēmu atklāj vēsturiskās patiesības, cilvēka individuālās izvēles un cilvēcisko attiecību kontekstā.

---

[1] *Antonio Buero Vallejo*. http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_buero_vallejo/autor_cronologia/ (accessed 21.12.2013.).

[2] *La figura de Buero Vallejo en el teatro español posterior a la guerra civil*. http://www.edu.xunta.es/centros/iesastelleiras/?q=system/files/La+figura+de+Buero....pdf (accessed 21.12.2013.).

[3] Radzobe S. *Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās*. Rīga: Zinātne, 1982, 22. lpp.

[4] Turpat, 15. lpp.

[5] Monleón J. Sobre el realismo de Buero. *La puertas del drama* Nr. 2, 2000, p. 6.

[6] Buero Vallejo A. *El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo*. http://1.www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-buero-vallejo-visto-por-buero-vallejo—0/html/ (accessed 21.12.2013.).

[7] Ibid., p. 7.

[8] Zariņa G. Jaunais Rīgas teātris. *Latvijas teātris 20. gs. 90. gadi un gadsimtu mija*. Rīga: Zinātne, 2007, 234. lpp.

[9] Radzobe S. *Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās*. Rīga: Zinātne, 1982, 98. lpp.

[10] Freinberga S. Ar dziļuma skatu jeb izrāde par biedru Zariņu. *Cīņa* 1988. gada 1. decembris.

[11] Čakare V. Asa, svaiga smarža. *Literatūra un Māksla* 1988. gada 21. oktobris.

[12] Radzobe S. *Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās*. Rīga: Zinātne, 1982, 98. lpp.

[13] Priede G. *Sēnes un siens*. Lugu izlase. Rīga: Liesma, 1988, 90. lpp.

[14] Buero Vallejo A. *El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo*. http://1.www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-buero-vallejo-visto-por-buero-vallejo—0/html/ (accessed 21.12.2013.).

LITERATŪRA

Buero Vallejo A. *El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo*. http://1.www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-buero-vallejo-visto-por-buero-vallejo—0/html/ (accessed 21.12.2013.).

Čakare V. Asa, svaiga smarža. *Literatūra un Māksla* 1988. gada 21. oktobris.

Freinberga S. Ar dziļuma skatu jeb izrāde par biedru Zariņu. *Cīņa* 1988. gada 1. decembris.

La figura de Buero Vallejo en el teatro español posterior a la guerra civil. http://www.edu.xunta.es/centros/iesastelleiras/?q=system/files/La+figura+de+Buero....pdf (accessed 21.12.2013.).

Monleón J. Sobre el realismo de Buero. *La puertas del drama* Nr. 2, 2000, pp. 5–11.

Priede G. *Sēnes un siens*. Lugu izlase. Rīga: Liesma, 1988.

Radzobe S. *Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās*. Rīga: Zinātne, 1982.

Zariņa G. Jaunais Rīgas teātris. *Latvijas teātris 20. gs. 90. gadi un gadsimtu mija*. Rīga: Zinātne, 2007.

Elīna Kokareviča

MODERNITĀTE UN CILVĒKS: JURA KRONBERGA DZEJAS DINAMIKA KULTŪRAS SISTĒMU ASPEKTĀ

Summary

Modernity and Person: Dynamics of Juris Kronbergs' Poetry in the Aspect of Cultural Systems

Modernity as a philosophical concept is not homogeneous – developing since Renaissance (though there have been different starting points marked in different sources) it has experienced both crises and growth; however, it has not stopped to exist – some researchers' proposed concept of post-modernity is questionable. The modern person, his / her comprehension of the world have developed directly from the framework of modernity – it is a definite, historically developed model, which forms the perception of the modern human's entity. It is interesting that features of modernity or its concept, its stability, which, however, is not constant, allow to talk about the newest cultural systems – Postmodernism, Neomodernism, and Post-postmodernism – and their elements in the poetry of Juris Kronbergs. His poetry has developed dynamically beside those cultural systems, and influence of them manifests itself in the worldview of his poetry persona, who dynamically passes through different viewpoints that are typical of himself. Thus, through the poetry it is possible to observe how the modern person looks onto the world, what s/he sees in it and what role in creating this meaning is played by the newest cultural systems of modernity.

Key-words: human, modernity, poetry, cultural systems, sense of the world, dynamics, Juris Kronbergs

*

Ievads

Jura Kronberga dzejā iespējams nodalīt trīs kultūras sistēmu posmus, kas secīgi nomainījuši viens otru, veidojot noteiktu dzejas dinamiku, kas ietver hronoloģisku un neizbēgamu pasaules skata maiņu. Ir iespējams runāt par šādām kultūras sistēmām: postmodernisms, neomodernisms un postpostmodernisms. Ja eksistē zināms priekšstats, kas ir postmodernisms, neomodernisms un postpostmodernisms varētu būt svešākas kul-

tūras sistēmas. Neomodernisma koncepts ietver ideju par postmodernisma alternatīvu, balstoties uz faktu, ka ne visas parādības, kas tiek saistītas ar postmodernisma jēdzienu, atklāj postmodernismam atbilstošas pazīmes. Tādā veidā tiek aktualizēts modernisma principu noturīgums un nemainība arī pēc modernisma beigām. Taču, ņemot vērā, ka Rietumu pasaulē par postmodernisma beigām runā jau no 20. gadsimta 90. gadiem, neomodernismu var uzskatīt arī par pārejas posmu starp postmodernismu un postpostmodernismu, visai pamatoti un veikli radot tiltu no postmodernismā dominējošās modernisma apstrīdēšanas uz postpostmodernismam raksturīgo balstīšanos modernisma konceptos.

J. Kronberga dzeja uzrāda savdabīgu modernisma un postmodernisma konceptu saviju, kas veido interesantu dzejas poētiku: visai konsekventu tuvināšanos modernismam, bet ar postmodernismam raksturīgu paņēmienu izmantošanu (galvenokārt ironiju, demokrātisko principu akcentēšanu, apelēšanu pie sociālās atbildības, humānismu). Šo savdabīgo parādību palīdz izprast modernitātes jēdziens.

Modernitātes nozīme kultūras sistēmu izpratnē

Kultūras sistēmu formēšanās procesā, veidošanās, tapšanas esencē modernitātes jēdzienam būtu jāatvēl tikpat kā galvenā loma. Iemesli šādai rīcībai ir vairāki. Pirmkārt, tieši antinomija "tradicionāls – moderns" ir iemesls tam, kā mūsdienu cilvēks izprot un definē pasauli sev apkārt, atklājot pretrunas, konsekvences un iespēju modelēt attīstības scenārijus, kas visai precīzi skar modernisma, postmodernisma, neomodernisma un postpostmodernisma formēšanos. Otrkārt, jāatzīst, ka modernitātes jēdzienam ir neatsverama nozīme kāda fakta konstatācijā: kā un vai vispār iespējams "nodalīt" dažādas kultūras sistēmas, uz kādiem principiem balstās šis dalījums, vai tas vispār ir pamatots utt. Treškārt, var, protams, izlikties vai pieņemt, ka dažādu kultūras sistēmu vai virzienu "eksistence" ir novecojis skats, piemēram, uz literatūrzinātni, taču tajā pašā laikā tāds skatījums, iespējams, ir vienīgais veids, kā pētīt dažādus procesus to dinamikā. Tas nozīmē, ka, sekojot kultūras sistēmu "attīstībai" vai, precīzāk, nomaiņai viena autora poētikas ietvaros, iespējams iezīmēt ne tikai paša autora poētiskās dinamikas tendences, bet arī viņa "apdzīvojamā" laikmeta raksturiezīmes – tātad ir iespējams ievietot rakstnieka poētiku laikmetīgā vidē un runāt par kontekstu: kā norāda mūsdienu literatūras pētnieks Sumans Gupta (*Suman Gupta*), tieši konteksts ir viens no auglīgākajiem veidiem, kā noteikt, kas literatūrā ir mūsdienīgs.[1]

J. Kronberga dzejas cilvēks pauž modernajam cilvēkam raksturīgus domas stāvokļus. Katrā krājumā tie, protams, variējas, taču kopumā dzejas cilvēka pasaulē dominē modernitātes radīta pasaules uztvere. Proti, cilvēces attīstība iedalāma (vismaz) divās (pamat)kategorijās: tradicionalitāte un modernitāte. Līdz apmēram 16. gadsimtam (citos avotos – līdz renesansei) cilvēki dzīvoja tradicionālās domāšanas ietvaros. Tas nozīmē, ka cilvēku attiecībās valdīja tradīcija, ieradums un orientēšanās uz pagātni. Līdz ar zinātniskās domas attīstību, cilvēka prāta spēju apzināšanos šis modelis pamazām sāka zaudēt dominējošo lomu, tā vietā nākot modernitātei. Protams, arī modernitātes dominances posmā ir eksistējušas un eksistē tradicionāli orientētas kultūras, taču pārsvaru nosaka varas un spēka kategorija jeb politiskā dimensija. Jāuzsver, ka modernitātes jēdziens saistāms ar Rietumu pasaules attīstības tendencēm. Ja mūsdienās politisko eliti veido lielā piecinieka valstu bloks, tad nenoliedzami globālos procesus vada un tajos dominē Rietumu domāšanas modelis, un tas ir paradokss, jo Austrumu valstīs lielākoties pastāv tradicionālās domāšanas modelis un to iedzīvotāji pārsniedz Rietumu iedzīvotāju skaitu. Taču, kā zināms, varai piemīt vairāk vai mazāk filozofiska nozīme, neizmērāma fiziskos lielumos (ar izņēmumiem, protams).

Modernitāti veidojošie aspekti ir:

- racionālās domas attīstība (zinātnes nozīme cilvēka dzīvē, tehnoloģiskās domas attīstība un dominance, ekspertu viedokļi, saprāta triumfs);
- industrializācija – kapitālisms – patērētājsabiedrības rašanās (attiecību maiņa starp cilvēkiem, citāda laiktelpas izjūta, prece, efektivitāte, produktivitāte, šķiriskums, nevienlīdzība, diskriminācija, reklāma, nauda);
- laika un telpas transformācijas (kolonizācija, urbanizācija). Kā norāda sociologs Zigmunts Baumans (*Zygmunt Bauman*), urbanizētās vidēs ikdienas baiļu politika ir tipiska[2], jo tādā veidā iespējams orientēties uz lielāku pārdošanas apjomu. Z. Baumans nodala divus urbānās publiskās telpas veidus: telpas, uz kurām skatīties, un telpas, kurās būt iekšā.[3] Tās telpas, uz kurām jāskatās, iedveš bailes vai neaicina sevī ienākt (piemēram, pilis, valsts iestāžu ēkas, slimnīcas utt.), savukārt tās, kas aicina ienākt, piedāvā viltus drošības sajūtu (piemēram, lielveikali, izstāžu zāles, tūrisma objekti, kafejnīcas). Pēc nodoma tajās nevajadzētu atrasties tiem, kas nevar neko nopirkt vai par pakalpojumiem samaksāt, proti, sabiedrības margināliem pārstāvjiem – nabadzīgajiem vai noziedzniekiem (tiem, no kuriem pastāvošā iekārta "aicina izvairīties");

- nacionālo valstu rašanās (ģeogrāfisko robežu pārvaldīšana, likumiska, tiesiska pilsoņu dzīves pārvalde, kontrolēta ekonomika, kari, masu cilvēku iznīcināšana, pilsoņu / nepilsoņu attiecības).

Modernitātes krīze?

Savdabīgi, ka minētie modernitāti veidojošie elementi mūsdienās primāri saistās ar negatīvu konotāciju, kas pastiprinās modernitātes kā Rietumu produkta uzsvarā: Rietumu valstu varbūt "iedzimtā" kolonizālisma stils attiecībā pret ne-Rietumu valstīm ar tām raksturīgajām tradicionālajām kultūrām atspoguļojas arī pašlaik aktuālajos modernitātes un ne-modernitātes konfliktos, piemēram, ASV par notikumiem Sīrijā vai savulaik Irākas gadījumā. Šajos un citos notikumos dominē "attīstības diskurss": *vēsturisks konstrukts, kas sakņojas koloniālajā fantāzijā par Rietumu vēlmi dominēt pār Orientālo "citādību"*[4].

Modernitātes un tradicionalitātes sadures mūsdienās, iespējams, signalizē par modernitātes krīzi. Tā saistīta ar aktuālo diskursu par iespējamo modernitātes nomaiņu uz postmodernitāti. Respektīvi, postmodernisms kā kultūras sistēma liek domāt par modernitātes beigšanos un postmodernitātes iestāšanos. Ikviena sistēma, kas savā ilgstamībā sasniedz iespaidīgus skaitļus, pirmām kārtām rada vēlmi to kritizēt. Tomēr tādi pētnieki kā Jirgens Habermāss (*Jurgen Habermas*) un Entonijs Gidenss (*Anthony Giddens*) ir norādījuši, ka runāt par postmodernitātes iestāšanos ir pāragri, lai gan pieļauj, ka modernitātes izjūtā kaut kas ir mainījies. J. Habermāss apgalvo, ka modernitāte sevi izsmēlusi jau modernismā – tā avangardā un sirreālismā, tādēļ *[..] neierobežotas pašrealizācijas princips, autentiskas pašpieredzes pieprasījums un jūtīguma pārstimulācija ir kļuvusi par dominējošu. [..] Kultūra tās modernajā formā rada naidu pret ikdienas dzīves konvencijām un vērtībām, kas kļuvušas racionalizētas zem ekonomisko un administratīvo imperatīvu spiediena*[5].

Jādomā, ka J. Habermāss šajā gadījumā runā par modernitātes beigām un aizsāk tēmu ar iespējamo postmodernitātes iestāšanos, jo modernitāte sevi izsmēlusi modernisma avangarda atkārtojumā un nespējā nostāties pret modernisma konvencijām (autors arī norāda, ka mūsdienās pastāv tieksme pēc atgriešanās modernismā, pat pirmsmodernismā – Aristoteļa garā).[6] Taču jūtams, ka J. Habermāss lielā mērā runā par modernisma modernitāti, postmodernisma modernitāti, arī mūsdienu modernitāti. Var pieņemt, ka katrai kultūras sistēmai varētu būt savas

modernitāti raksturojošas pazīmes un pētnieks spriež par modernitātes atšķirībām dažādu kultūras sistēmu ietvaros. Mūsdienu jeb moderno modernitāti, kā apgalvo Valensijas universitātes sociologs Džils Manuels Ernandezs i Marti (*Gil-Manuel Hernandez i Marti*), raksturo globalizācija, kas izpaužas deteritorializācijas procesā, proti, noteiktu teritoriju bezrobežošanā vai sava veida nacionālo valstu idejas atcelšanā. Tomēr pētnieks norāda, ka tajā vienlaicīgi noris arī noteiktu robežu iezīmēšana.[7] Pīters Bērks dēvē šīs parādības par kultūru homogenizāciju un kontrglobalizāciju, kas izpaužas kā *Coca-Cola efekts* (kultūras amerikanizācija) – piederības kādai konkrētai vietai zaudēšana, ko vislabāk raksturo māksla:

> *Te nav redzama gluži vienkārši homogenizācija tādā nozīmē, ka uz visu pārējo stilu rēķina uzplauktu kāds noteikts stils. Toties redzam daudz komplicētāku homogenizāciju – tādu, kas citstarp sevī iekļauj konkurējošu stilu – abstraktu un attēlojošu, op un pop, un tā joprojām – daudzveidību, turklāt tie visi mūsdienās ir mākslinieciem virtuāli pieejami neatkarīgi no viņu atrašanās vietas. Lokālā līmenī te ir vērojama heterogenizācija; individuālā līmenī – te ir vairāk izvēles, vairāk brīvības, plašākas iespējas. Globālā līmenī tomēr samanām kustību pretējā virzienā, daudzveidības sašaurināšanos.*[8]

Savukārt kontrglobalizācija ietver pretēju procesu, kas var pastāvēt vienlaicīgi ar homogenizāciju – pretošanos šai globālajai kultūrai, iekapsulējoties tradicionālajā identitātē, cenšoties kavēt attīstību. Nav noliedzams, ka šie procesi cieši saistīti ar postmodernismu, tam raksturīgo globalizācijas tendenci, kas tehnoloģiskās un ekonomiskās attīstības ātrgaitā arvien pastiprinās un dominē arī mūsdienās – laikā, kurā par postmodernismu jārunā jau pagātnes formā. Tā ir vēl viena liecība kultūras sistēmu mainīgumam modernitātes attīstības ietvaros.

E. Gidenss apgalvo, ka ēra, kurā dzīvojam, nav dēvējama par postmodernitāti, bet gan par vēlīno modernitāti. Tajā pašā laikā autors nenoliedz postmodernismam raksturīgo skepsi pret metanaratīviem, paaugstināto virspusību, patērnieciskumu, taču viņš norāda, ka, lai arī eksistē kaut kas postmodernismam raksturīgs, tas nav ārpus modernitātes.[9] E. Gidenss iezīmē modernitātes ilgstamības periodizāciju:

- agrā modernitāte – no 1500. līdz 1789. gadam;
- klasiskā modernitāte – 19. gadsimts;
- vēlīnā modernitāte – no 1900. līdz 1989. gadam.[10]

Filozofs Pīters Osborns (*Peter Osborne*) šo dalījumu apstrīd, apgalvojot, ka periodizācija ir nenoteikta un atrauta no modernisma, kas ir bijis viens no posmiem, kas radīja visprecīzākos priekšstatus par modernizāciju.[11] (Jāpiebilst, ka minētā periodizācija rada pārdomas: kam piederīgs modernisms? Ne jau postmodernitātei, kas "iestāsies" tikai pusgadsimtu vēlāk.) P. Osborns uzskata, ka modernitāte jāsaista ar laiku, jo tādā veidā iespējams izprast modernitātes specifiku, atšķirības: modernitātei ir saistība ar ilgstamību, bet modernisms, postmodernisms ir filozofiski koncepti.[12] Līdz ar to modernitāti visefektīvāk raksturo vēsturiskās apziņas izpratne[13], tā iegūst temporālas matricas veidolu ar trim raksturīgām iezīmēm:

- ekskluzīva vēsturiskās tagadnes akcentēšana iepretim pagātnei kā tagadnes negācijai un transcendencei; tagadne kļūst par pozīciju, no kuras saprast un periodizēt vēsturi kopumā;
- atvērtība neskaidrai nākotnei, kuru raksturo vēsturiskās tagadnes iespējamā transcendence un šīs nākotnes attiecināšana uz nākotnes pagātni;
- tendencioza vēsturiskās tagadnes izslēgšana, kļūstot par nepārtrauktas pārejas izzušanas punktu starp pastāvīgi mainīgo pagātni un vēl nenoteikto nākotni vai, izsakoties citiem vārdiem, tagadni kā ilgstamības un mūžības identitāti; "tagad" nav intervāls laikā, bet gan "laika intervāls".[14]

P. Osborns apgalvo, ka pasaules izjūtas izmaiņas nenotiek tāpēc, ka hronoloģiski mainās filozofiskie koncepti, un norāda uz faktu, ka modernitāte noveco. Tāpēc radās ideja par postmodernitāti ar tikai tai piemītošām laika izpratnes iezīmēm, taču *naivās postmodernitātes koncepcijas, kā varētu teikt, norāda uz paradoksus apstiprinošu pašapziņu un modernitātes aporijām, bet cieš neveiksmi, atpazīstot faktu – patiesi ničeānisku vēsturisko zināšanu formu, kam pamatā apzināta, aktīva aizmiršana. Pilnībā refleksīvās postmodernitātes koncepcijas, no otras puses, ieved mūs atpakaļ "modernitātes" paradoksos un aporijās vēl lielākā konceptuālā līmenī*[15]. Visai precīzu postmodernitātes raksturojumu / definīciju piedāvā kultūras teorētiķis Boriss Goubmans (*Boris Goubman*): *Postmodernā situācija kultūrā ir jaunāko laiku vēstures refleksīvās sapratnes rezultāts, un šādā gadījumā tā vienlaikus ir augstās modernitātes fenomens un tās kritiska pašatspēkošana.*[16]

Mūsdienās vērojama tieksme atgriezties pie konservatīvisma – ne tikai politikas jomā, bet arī vērtību, morāles un citos jautājumos. Iespējams, tā ir pretreakcija uz postmodernisma dažādību un fragmentaritāti.

To, ko atsevišķi pētnieki dēvē par postmodernitātes iestāšanos, varētu saukt pat par demokrātijas, ne modernitātes, krīzi, kas saistīta ar kultūras sistēmu aktualizēto problēmjautājumu loku. Taču, skatot postpostmodernisma – tātad pašas aktuālākās tagadnes – jautājumus, redzams, ka noris atgriešanās pie modernisma filozofiskajiem uzskatiem, bet, protams, ar laikmetam raksturīgām transformācijām. Šādu modernitātē ietvertu potenci paredzējis arī B. Goubmans:

> *Modernizācijas impulss ir tālu no pilnīgas izsmelšanas, un tas ir sava veida paradokss, ka postmodernais stāvoklis, kas radās augsti attīstītajā Rietumu pasaulē, ir šī procesa auglis, kuram piemīt noteikts katalizējošs efekts tā nākotnes liktenī. Kopš modernitāte vēl joprojām izrāda tās radošo potenciālu, ir visai pienācīgi gaidīt tās mantojuma un postmodernajā periodā dzimušās domas sintēzi.*[17]

Modernitātes izpratne un nozīme kultūras sistēmu formēšanās procesā saistāma ar laikmetu un modernā, mūsdienīgā izpratni, kā arī ar nepieciešamību precizēt neskaidrības vai, tieši otrādi, izvirzīt hipotēzes, kas noraida priekšstatus. Saistībā ar tādām kultūras sistēmām kā modernisms, postmodernisms, neomodernisms un postpostmodernisms, iespējams, tieši modernitātes jēdziens var kalpot par pamatu šo sistēmu "attiecību" izgaismojumā vai arī iezīmēt katrai sistēmai specifisko. Kā apgalvo amerikāņu mākslas kritiķis Terijs Barets (*Terry Barrett*), modernitāti var uzskatīt par filozofiski nobriedušu un stabilu procesu iepretim postmodernismam.[18] Viens no aktuālākajiem un arī prominentākajiem literatūras teorētiķiem Umberto Eko (*Umberto Eco*) savā jaunākajā publikācijā norāda, ka nekad nav sapratis, kas ir filozofiskais postmodernisms, jo tam neesot nekāda sakara ar Rolāna Barta, Donalda Barthelma un Leslija Fīdlera literāro postmodernismu, nedz ar postmodernismu arhitektūrā.[19] Turklāt nereti pētnieki balstās tieši uz modernitātes jēdzienu, kā tas, piemēram, ir neomodernisma izpratnes kontekstā, lai izvērtētu katras kultūras sistēmas vietu un nozīmi cilvēka domāšanas un pasaules uztveres un laikmeta krustpunktos.

Jura Kronberga dzejas dinamika: piemēri

Lai precīzi izvērstu J. Kronberga dzejas dinamiku kultūras sistēmu aspektā saistībā ar modernitāti, būtu nepieciešams detalizētāks kultūras sistēmu raksturojums. Taču ieskatam der līdzstatīt katrai sistēmai atbilstošu dzejoli. Galvenais modernitātes izvērsuma mērķis šajā gadījumā ir radīt izpratni par tiem faktoriem, kas veido J. Kronberga dzejas tapšanas

un ideju fonu, jo nereti tieši sociālas parādības – sākot ar cilvēku kā sociālu būtni, beidzot ar plašu, sarežģītu politisko parādību (karš, politiskie, ideoloģiskie režīmi) apskatu – veido J. Kronberga dzejas pamatbāzi. Modernitāti veidojošie aspekti, tās izpratnes lauks ietver šīs dzejnieku interesējošās parādības.

Ņujorka

I
vai šī nav slavenā Ņujorka?
debesskrāpji kā vertikālas
mašīnu rindas
jeb
kā raķetes
gatavas atiet uz prezidenta
pavēli
un mašīnas kā
mākslīgi baļķi
sastingušā upē
es iegāju bārā
un iedzēru glāzi Ņujorkas
nēģeriete aiz letes
(
balta zobu rinda
acis kā dziļas akas kaut
kur
dienvidos
un krūtis kas šūpojās
soul balādes ritmā
):
yeah brother, šī ir slavenā
Ņujorka
es skrēju caur Grenidža
Ciema
šaurajām ielām
kur cilvēku spārnotās
domas
bija ceļa zīmes uz
visurieni
bet mūzika tramplīns
(
piektā avēnijā kāda
vecāka dāma
ziliem matiem
melnu pūdeli
un baltu šoferi
iekāpa savā
milzīgajā melnā
limuzīnā –

Kā vilks Vienacis zaudēja aci

Kādu rītu viņš uzmodās
Juzdams nāsīs savādu
smaku

Blakus stāvēja Nāve
un Nāve teica: "Nāc
skriesimies!"

Viņš teica: "Ej projām, tu
vecā zagle,
kamēr es vēl spēšu pakustēt
es būšu sprungulis tev kāju
priekšā
plosīšu tevi tavu ēnu
un visus tavus bē em vē
braucošos draugus!"

Bet Nāve teica: "Nāc
skriesimies!"
"Nāc skriesimies!"

"Labi, skriesim uz rietiem,"
viņš teica
"Sekosim saules rietam.
Stāsim tad kad pēdējais
Saules stars izdursies cauri
gaisa miesai!"

Tā viņi skrēja sānu pie sāna
Nāve ar smaku un ēnu
Vilks ar kažoku un zobiem
Asiem kā dažlaba vārda sekas

Viņi skrēja caur ciematiem
caur pilsētām
un lauku sētām pa ceļiem
un tiltiem

Pamazām Nāve manāmi gura
jo pat skriedamās darīja
savu darbu

***

ir atkal devītais maijs atkal
kaut kāda jubileja
no rīta līņāja paliku mājās
pat neaizbraucu uz
maskavu vai gruziju kamēr
lija ēdu brokastis

skatījos bībīsī tiešo
translāciju no sarkanā
laukuma
padomju zaldāti padomju
karogi padomju dziesmas
veci cilvēki vecās mašīnās

kāds bariņš staigā kad biju
paēdis brokastis putru un
olu piesēdos pie datora
tulkoju judītes vaičūnaites
dzeju zviedriski
pēcpusdienā

uzspīdēja saule izgāju
staigāt diezgan dramatiski
mākoņi bet saule tiem
izlauzās cauri mazliet
sāpēja
mugura pastaiga palīdzēja
atcerējos ka

tēvē četri rīta programmā
kāda zviedrijas krieviete
stāstīja ka toreiz četrdesmit
pirmajā gadā Ļeņingradā
viņi apsveikuši vāciešus kā

atbrīvotājus jo visi esot
ienīduši komunismu neesot
bijis ko ēst jo aizliegts
uzkrāt pārtiku mājās viss
ēdamais bijis milzīgās
noliktavās

anekdots bija pārvērties par īstenību)	Zināmdama ka Vilks būs pirmais tā nodevīgi gribēja grābt viņu aiz sprandas bet trāpīja acī Tā tas notika toreiz, kad Nāve tīkoja viņa miesu Tā tas notika toreiz, kad Nāve sāka ņemt savu tiesu	kad tās sabumboja nevienam neesot bijis ko ēst šovakar skatīšos latvijas hokeja maču pret somiju varbūt publikā būs arī kāds no latvijas jo raidījumā no maskavas nevienu neievēroju bet tas droši vien tādēļ ka visu neredzēju tikai kādu pusstundu
Biszāles, 1976, 47. lpp.	*Vilks Vienacis*, 1996, 11.–12. lpp.	*Ik diena*, 2011, 53. lpp.

Šī izpratnes shēma, protams, attiecas tikai uz J. Kronberga dzeju, ņemot vērā dzejnieka poētiskā rokraksta iezīmes. Citu rakstnieku / dzejnieku darbos dalījumu kultūru sistēmas var izmantot, ja to pazīmes tekstos ir atrodamas.

Minētajos piemēros dzejas dinamika modernitātes ietvaros vērojama tieši: dzejas cilvēka (un līdz ar to arī paša dzejnieka) domāšanas priekšstati veidojas uz modernitātes principu fona, iezīmējot katrai kultūras sistēmai savdabīgo, vēršot uzmanību uz vēstītāja pozīciju. Pirmais dzejolis postmodernisma ievirzē akcentē vidi – dzejas cilvēks, lai arī pauž savu "es" pozīciju, tomēr tiecas radīt "atpazīstamu" vides raksturojumu: nav noliedzams, ka dzejolī ietverts visai precīzs priekšstats par Ņujorku 20. gadsimta otrajā pusē, un to "atpazīs" pat tie, kas nekad nav bijuši Ņujorkā septiņdesmitajos gados, uztverot dzejolī arī ieskicēto ironiju. Dzejoļu krājums *Biszāles*, kurā dzejolis *Ņujorka* iekļauts, kopumā tendēts uz vispārīgu priekšstatu gāšanu – sākot no mietpilsonīga komformisma apstrīdēšanas, beidzot ar dažādu kristietības uzslāņojumu dīrāšanu. Taču noteiktus priekšstatus iespējams noraidīt tikai tad, ja tie ir konkrēti, noteikti (*piektā avēnijā kāda vecāka dāma / ziliem matiem / melnu pūdeli / un baltu šoferi / iekāpa savā milzīgajā melnā limuzīnā – / anekdots bija pārvērties par īstenību*), tāpēc dzejoļi krājumā reizē gan veido šos priekšstatus, gan tos apgāž dzejniekam raksturīgajā manierē – poētiskā pasaules tvērumā:

es skrēju caur Grenidža Ciema
šaurajām ielām
kur cilvēku spārnotās domas
bija ceļa zīmes uz visurieni
bet mūzika tramplīns

Otrajā dzejolī savukārt aktualizēti neomodernisma paņēmieni, viens no tiem – mītisms modernisma neomītisma veidā. Vēstījumā par vilku Vienaci iekļauti jaunākajiem laikiem tipiski tēli, piemēram, BMW. Lai arī dzejolī impregnēts mūžīgo jautājumu loks (nāves un dzīvības attiecības), kļūst skaidrs, ka vilka Vienača satikšanās ar nāvi noris prozaiskā vidē, taču arī tajā iespējams izvērst eksistenciāli mūžīgos jautājumus, radot episku dzejas laiktelpu. To pastiprina trešās personas lietojums vēstījumā – vilka Vienača tēls saistāms ar dzejnieka personību, taču tieši šāda personības metaforizēšana rada mistisko, pārlaicīgo un arī pārcilvēcisko noskaņu, kas vedina radīt analoģijas ar pasaules radīšanas mītiem:

Zinādama ka Vilks būs pirmais
tā nodevīgi gribēja grābt viņu aiz sprandas bet trāpīja acī

Tā tas notika toreiz, kad Nāve tīkoja viņa miesu
Tā tas notika toreiz, kad Nāve sāka ņemt savu tiesu

Vērtējot dzejoļu krājumu kopumā, jāteic, ka tas tiecas būt ārpus, visticamāk, to aptverošā postmodernisma rāmjiem: šajā gadījumā tieksme radīt eposveidīgu vēstījumu ir tendēta uz stabilitāti, noteiktu priekšstatu radīšanu, nevis to apstrīdēšanu, noraidīšanu vai vienkārši spēli ar nāves fenomenu. Dzejnieks tiecas izprast, ko viņam personīgi nozīmē "tikšanās ar nāvi", tā iekļaujot savus priekšstatus plašākā, filozofiskā kontekstā. Tādā veidā krājumu iespējams saistīt ne tikai ar neomītismu, bet arī ar eposa veidošanas principiem vispār – lai gan nav noliedzams, ka dzejnieks tos netieši dekonstruē, ļaujot domāt par neomodernisma konceptu klātbūtni šajā krājumā.

Trešais dzejolis attiecas uz postpostmodernismu. Tajā notiek uzsvara pārlikšana uz dzejas cilvēka "es" pozīciju – dzejolis pasniegts pirmajā personā, un iekļautie sociālā fona notikumi nav priekšplānā, bet kļūst par dzejas cilvēka personīgā redzējuma prizmas sastāvdaļu. Turklāt to veido telpas sašaurinājums: pirmajā dzejolī telpas iezīmējums attiecas uz objektīvo realitāti pasaules kontekstā; otrajā – telpa paplašinās līdz mītiskā laiktelpas dalījuma priekšstatu robežām; trešais dzejolis ietver fiziski apdzīvojamās vides telpisko atmosfēru, kuru paplašina nevis fiziska esamība, bet gan vēsturiskā apziņa.

Konkrētie piemēri rada interesantu saikni ar modernitāti tad, ja tos skata politisku notikumu kontekstā – katrā no dzejoļiem ietverta norāde uz trim 20. gadsimta izšķirošos notikumos nozīmīgām lielvalstīm – ASV, Vāciju un Krieviju. Vēsturiskā apziņa iegūst izteiktu raksturu – tā vienmēr

klātesoša dzejnieka pasaules uztverē. Līdz ar to var teikt, ka modernitātes, pēc P. Osborna teiktā, saikne ar ilgstamību ir dominējoša J. Kronberga dzejas idejiskajā plaknē. Savukārt kultūras sistēmu filozofiskie uzstādījumi, kas mainās laika gaitā, ļaujot mainīties arī pašām kultūras sistēmām, dzejai piešķir dinamiku: vienlaikus ar kultūras sistēmu filozofiski noteiktajām atšķirībām vērojams, ka dzejoļos dominē līdzīgas poētiskas izteiksmes, dzejniekam raksturīgi izteiksmes paņēmieni, noteikts pasaules redzējums, kuru akcentē mūsdienu sabiedrībai atpazīstami tēli un situācijas, arī skaidrs pasaules redzējums, kas lasītāju aicina caur pazīstamo iepazīt un ieskatīties unikālajā, dzejniekam vien raksturīgajā. Proti, dzejas dinamika iezīmējas pastāvošajā, dzejniekam piemītošajā savdabībā un noteiktu pasaules izpratnes kodu atpazīstamībā.

Secinājumi

Modernitātes kā laika ilgstamības visaptverošais, plašais atspoguļojums Jura Kronberga dzejā iegūst ne tikai dzejniekam raksturīgo redzējumu viņam tipisko poētisko paņēmienu izmantojumā, bet skatījums uz modernitātes fenomenu "individualizējas" kultūras sistēmu ietekmē. To nomaiņa un filozofisko nostādņu atšķirības paredz dzejas poētikas dinamiku, kas, piekrītot vadošo pētnieku atzinumiem par modernitātes situāciju mūsdienās, tomēr nepastāv ārpus modernitātes ietvariem. J. Kronberga dzejā nevar noliegt vispusīgu, plašu postmodernisma nostādņu ietekmi.

---

[1] Gupta S. *Contemporary Literature*. Routledge, 2012.

[2] Bauman Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, p. 94.

[3] Ibid., p. 96, 97.

[4] Miresepassi A. *Introduction: Modernity and "Culture"*, p. 8. http://assets.cambridge.org/97805216/59970/excerpt/9780521659970_excerpt.pdf (accessed 01.09.2013.).

[5] Habermas J. *Modernity – An Incomplete Project*, p. 6. [3.–15. lpp.] http://platypus1917.org/wp-content/uploads/2010/10/habermas_modernityproject.pdf (accessed 29.08.2013.).

[6] Ibid., p. 14.

[7] Martí i G. M. H. *The Deterritorialization of Cultural Heritage in a Globalized Modernity*, p. 92. http://www.llull.cat/rec_transfer/webt1/transfer01_foc04.pdf (accessed 02.09.2013.).

[8] Bērks P. *Kultūru hibriditāte*. Rīga: Mansards, 2013, 93. lpp.

[9] Citēts pēc: Giddens A. *Modernity, Post-modernity and the Post-traditional*. http://www.theory.org.uk/giddens3.htm (accessed 29.08.2013.).

[10] Osborne P. *Modernity is a Qualitative, Not a Chronological, Category*, p. 68. http://www.utoronto.ca/ai/markets-modernities/Peter%20Osborne.pdf (accessed 01.09.2013.).

[11] Ibid., p. 68.

[12] Ibid., p. 66.

[13] Ibid., p. 80.

[14] Ibid., p. 73.

[15] Ibid., p. 77.

[16] Goubman B. *Postmodernity as the Climax of Modernity: Horizons of the Cultural Future*. http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cult/CultGoub.htm (accessed 02.09.2013.).

[17] Ibid.

[18] Barrett T. *Modernism And Postmodernism: An Overview With Art Examples*. P. 20. http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B_PoMo_97.pdf (accessed 09.09.2013.).

[19] Eco U. Some Remarks on a New Realism. *XXII World Congress of Pilosophy. Philosophy as Inquiry and Way of Life. Athens 4th – 10th August, 2013*. sup.kathimerini.gr/kath/kath22/Downloads/eco_wcp.pdf (accessed 23.08.2013.).

LITERATŪRA

Barrett T. *Modernism And Postmodernism: An Overview With Art Examples*. http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B_PoMo_97.pdf (accessed 09.09.2013.).

Bauman Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.

Bērks P. *Kultūru hibriditāte*. Rīga: Mansards, 2013.

Eco U. Some Remarks on a New Realism. *XXII World Congress of Pilosophy. Philosophy as Inquiry and Way of Life. Athens 4th – 10th August, 2013*. sup.kathimerini.gr/kath/kath22/Downloads/eco_wcp.pdf (accessed 23.08.2013.).

Giddens A. *Modernity, Post-modernity and the Post-traditional*. http://www.theory.org.uk/giddens3.htm (accessed 29.08.2013.).

Goubman B. *Postmodernity as the Climax of Modernity: Horizons of the Cultural Future*. http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cult/CultGoub.htm (accessed 02.09.2013.).

Gupta S. *Contemporary Literature*. London, New York: Routledge, 2012.

Habermas J. *Modernity – An Incomplete Project*, pp. 3–15. http://platypus 1917.org/wp-content/uploads/2010/10/habermas_modernityproject.pdf (accessed 29.08.2013.).

Kronbergs J. *Biszāles*. Sundbyberg: Daugava, 1976.

Kronbergs J. *Ik diena*. Rīga: Mansards, 2011.

Kronbergs J. *Vilks Vienacis*. Rīga: Mansards, 2008.

Martí i G. M. H. *The Deterritorialization of Cultural Heritage in a Globalized Modernity*. http://www.llull.cat/rec_transfer/webt1/transfer01_foc04.pdf (accessed 02.09.2013.).

Miresepassi A. *Introduction: Modernity and "Culture"*. http://assets.cambridge.org/97805216/59970/excerpt/9780521659970_excerpt.pdf (accessed 01.09.2013.).

Osborne P. *Modernity is a Qualitative, Not a Chronological, Category*. http://www.utoronto.ca/ai/markets-modernities/Peter%20Osborne.pdf (accessed 01.09.2013.).

Jūlija Dibovska

LITERĀRAIS KINEMATOGRĀFISKUMS: MIHAILS BULGAKOVS UN ALBERTS BELS

Summary

Cinematic Prose: Mikhail Bulgakov and Alberts Bels

The prose of the Russian author Mikhail Bulgakov and Latvian author Alberts Bels is very noticeable in Latvia. Both writers have grown in their influence by multiple other arts; especially there is not much research on Bulgakov and Bels as cinematic writers. Cinema influenced almost every author of the 20th century but only few of them have applied the poetics of cinema as their literary technique. While Bulgakov grew up watching pearls and chaff of Russian cinema of the beginning of the 20th century, Bels is the voice from the middle of the century. They both have their unique style but much of it was influenced by other authors and arts. There is the polemic with elements of montage between Goethe's 'Faust', Bulgakov's 'Master and Margaret' and Bels' 'Bezmiegs' (Insomnia): each of these writers uses the legend of Faust to react to their current problems, which makes Bels and Bulgakov connected not only as cinematic kind of writers but also as the cinematically tended manifestators of the conscience of the Soviet time.

Key-words: cinema, composition, montage, 'Bezmiegs', 'Master and Margaret', Mikhail Bulgakov, Alberts Bels

*

Ievads

Lai gan Mihails Bulgakovs (1891 – 1940) un Alberts Bels (1938) nav laikabiedri, abus vieno ne tikai sarežģītas attiecības ar padomju varu (precīzāk – ar padomju specdienestiem), bet arī kulta rakstnieku statuss Latvijā. A. Bela kā romānu *Būris*, *Bezmiegs*, *Saucēja balss* autora un Latvijas *Literatūras gada balvas 2013* ieguvēja popularitāte nav jāapšauba, arī apliecinājumi M. Bulgakova literārajam kultam joprojām rodami Latvijas kultūras telpā, piemēram, saistībā ar viņa lugu iestudējumiem Latvijas teātros. Turklāt abu rakstnieku biogrāfija un darbi var tikt skatīti arī kā neviennozīmīgi padomju laika artefakti, neapstrīdot autoru plašo atpazīstamību. Par to raksta kritiķis Normunds Naumanis:

> *Ir Latvijā arī cilvēki, kam Bulgakovs ir teju svētais "režīma moceklis" un ģeniāls kulta rakstnieks, kaut gan viņa daiļrade nebūt nav viennozīmīgi vērtējama kā literārās meistarības paraugs. Pārāk daudz tomēr darbos atrodams pret paša gribu pieņemtu kompromisu un izdabāšanas politiskajai aktualitātei [..].*[1]

Arī A. Bela bibliogrāfijā nav tikai bezkompromisa darbi – tā drīzāk ir likumsakarība, kas apvieno divus atklātus, talantīgus un tāpēc varai bīstamus rakstniekus, kas savus populārākos darbus uzrakstījuši attiecīgi staļinisma un stagnācijas laikā. Abus autorus daļēji vieno arī literārās paralēles, piemēram, romānu *Meistars un Margarita* un *Bezmiegs* motīvi un forma un darbu izdošanas laiks (60. gadu beigas) norāda uz M. Bulgakova tekstu kā vienu no iespējamajiem A. Bela daiļrades ietekmes avotiem.

Izvirzot hipotēzi, ka M. Bulgakova daiļrade ir ietekmējusi A. Bela romāna *Bezmiegs* tapšanu, raksta mērķis ir analizēt abu rakstnieku prozas paralēles un atšķirības literārā kinematogrāfiskuma aspektā.

A. Bela darbi nav skatīti sastatījumā ar M. Bulgakova prozu. Turklāt jāatzīmē, ka vairāki krievu autora daiļrades pētnieki jau ir akcentējuši literārā kinematogrāfiskuma elementus, kamēr A. Bela pētniecībā (un latviešu literatūrzinātnē kopumā) tamlīdzīga analīze vēl nav veikta. Tāpēc abu rakstnieku darbu salīdzinājums var sniegt būtiskus un novatoriskus impulsus latviešu autora daiļrades pētniecībā.

Meistars un Margarita un *Bezmiegs*

M. Bulgakova romāns *Meistars un Margarita* fragmentāri pirmo reizi tika publicēts žurnāla *Maskava* 1966. gada 11. numurā (turpinājumos līdz 1967. gadam, 150 tūkst. eksemplāru tirāža).[2] Šajā laikā top A. Bela romāns *Bezmiegs* – jau 1968. gadā teksts iesniegts žurnāla *Karogs* redakcijā, lai gan pirmā publikācija ir tikai pēc 18 gadiem.[3] Abus darbus vieno sarežģīta publicēšanas vēsture, un romānu nonākšana pie lasītājiem ietekmē literāro ainu kopumā. M. Bulgakova 1940. gadā uzrakstītais, rakstnieka atraitnes rūpīgi sargātais darbs satricina padomju kultūru stagnācijas periodā, bet ideoloģiski aizliegtais A. Bela *Bezmiegs* ienāk "perestroikas" laika Padomju Latvijā kā teksts, kurā *spoži realizētā formā asi uztverta garīguma un tautas pašcieņas krīze*[4].

Lai gan ass un aktuāls skatījums uz savu laiku un laikabiedriem ir katra rakstnieka mērķis, A. Bels un M. Bulgakovs savos darbos to īsteno novatoriski – gan pēc attēlota sižeta, gan pēc formas, ar ko izpelnās īpašu vietu savas tautas un Eiropas literatūras vēsturē. Abi autori raksta "sintētiski" – romāni *Meistars un Margarita* un *Bezmiegs* tiek veidoti

no vairākiem slāņiem, ne tikai no reminiscencēm un alūzijām, bet arī padziļinot laiku un telpu ar paralēlu sižetu montāžu.

Literatūrzinātnieks Valentīns Halizevs (*Валентин Евгеньевич Хализев)*, skaidrojot montāžas ienākšanu literatūrā, kā piemēru min Tomasa Manna romānu *Burvju kalns*: *Piesātināts ar nozīmju paralēlēm un analoģijām, kas ir noteiktā mērā neatkarīgas no attēlojamā un tā risinājuma loģikas*.[5] Savukārt tiem, kam šis darbs ir bijis interesants, pats autors ieteicis pievērsties tekstam otrreiz, jo tas ir veidots pēc muzikālas kompozīcijas principa: *Mūziku var baudīt tikai tad, ja iepriekš pazīsti to*.[6] V. Halizevs atzīmē, ka līdzīgi darbojas arī M. Bulgakova *Meistars un Margarita*, kur sižeta līnijas (Margaritas, Meistara un viņa romāna, Ješuā un Poncija Pilāta stāsti, Volanda svītas izdarības) sasaistītas asociatīvi, uz dziļākas nozīmes pamata.[7] Arī A. Bela *Bezmiegs* var tikt skatīts šādā – atkārtotas "iepazīšanas" veidā.

M. Bulgakovu un A. Belu vieno atvērtība citu mākslu suģestijai un īpaši klasiskajai mūzikai, par ko var pārliecināties autoru biogrāfijās. Kamēr krievu rakstnieks ir iecienījis operu un noskatījies Šarla Guno *Faustu* vairākas reizes[8], A. Bels mūziku atzīst par vienu no savām rakstniecības iedvesmām:

> *Un tad reiz, klausoties Rahmaņinova Otro klavierkoncertu, es pēkšņi sāku saprast kompozīciju. Kā tas ir uzbūvēts, kā sajūgts kopā, kā attīstās visas līnijas un kā mūzikas solis rada to lielo iespaidu. Tā dzima ideja rakstīt "Izmeklētāju".*[9]

Arī *Bezmiega* pamatā ir konceptuāla kompozīcija: it kā atsaucoties uz M. Bulgakova Volanda sižeta līnijām, tekstu veido maģiska konstrukcija – 7 reiz 7 (tātad 49) prozas fragmenti, kuri tiek šķirti apakšnodaļās. A. Bela romānu veido trīs galvenās sižeta līnijas, kas iezīmē atšķirīgas laika atskaites sistēmas: gadsimta vidus, ekonomista Eduarda Dārziņa padomju laiks; vācu iekarotāja, mestra vietvalža Eduarda Dārziņa viduslaiku stāsts; mūžīgais virskundzības laiks – gan padomju, gan viduslaiku Dārziņa kaimiņu un "laikabiedru" stāvoklis – attēlots monologu veidā. Montāža tiek īstenota, variējot Dārziņa monologus ar darbību padomju tagadnē un darbību viduslaiku tagadnē, vēlāk pievienojot arī "laikabiedru" monologus, kas līdzinās sapņiem.

Ieskats Dārziņa kaimiņu dzīves ainās veido līdzīgu priekšstatu par padomju pilsoņu ikdienu, kā Bulgakova romānā – problēmu smailē joprojām ir *dzīvokļa jautājums*, cilvēciska alkatība utt. Savukārt cita sižeta līnija – sapnis, kurā Dārziņš sevi redz viduslaiku cilvēka, mestra labās rokas veidolā, – darbojas līdzvērtīgi M. Bulgakova Meistara rakstītā

romāna vēstījumam, kurā Ješuā risina dialogus ar Jūdejas prokuratoru Ponciju Pilātu. Romāna montāžas nozīme gan ir būtiski mainījusies, jo A. Bels ar M. Bulgakova paņēmieniem (izņemot satīru) veido sava laika ainas diezgan pesimistiskā kontekstā.

Svarīgākā A. Bela romāna atšķirība no M. Bulgakova *Meistara un Margaritas* ir tā, ka ekonomists jeb vietvaldis Dārziņš nav nāvessodam nolemtais pravietis, viņš nav arī Meistars, jo neraksta romānu, bet gan nosapņo savu "paralēlo dzīvi", tā arī aktīvi nerīkojoties. Tā ir būtiska A. Bela antitēze M. Bulgakova romāna koncepcijai, kura savukārt ir antitēze V. fon Gētes *Faustam*:

1) Gētes Fausts ir sevis meklētājs, eksperimentētājs, radītājs un potenciāls cilvēces progresa veicinātājs, kuram tiek piedota Grietiņas pazudināšana, jo māksla un darbs prasa upurus;
2) M. Bulgakovam darbs un upuri ne vienmēr ir attaisnojami, kas veidojas kā protests garīgo, cilvēcisko vērtību noliegšanai par labu komunisma sabiedrībai; tādēļ, ka Meistars īsteno, autoraprāt, ideālo radītāja koncepciju, Margarita kļūst par aktīvo Meistara dzīves pusi;
3) A. Bela Dārziņš it kā atklāj, kādu "Meistaru" ir radījuši "attīstītā komunisma" apstākļi; Dārziņš (atšķirībā no Meistara un Ješuā) drīzāk ir komformists – par to liecina gan viņa *ievērojamais stāvoklis sabiedrībā*, gan arī nevēlēšanās sastapties ar šķēršļiem, uzlabojot savus sadzīves apstākļus, apņemot sievu utt. Dārziņš ir varonis, kurš, būdams potenciāls pēctecis Faustam un Meistaram, it kā runā to pašu, ko šo literāro varoņu autori, tikai caur sarkasma valodu; darbs cilvēces labā, par kuru rakstīja Gēte un Fausts, padomju sabiedrībā ir vulgarizēts un kļuvis par legalizētu "opiju" garīguma un reliģijas vietā, tajā pašā laikā liecinot arī par lamatām:

> *Es iejūdzos darbā. Pratu vispārināt, analizēt, secināt. Svētīgas īpašības. Ja reiz ražot, tad reiz ražot. Visu pārējo pie malas. Vienīgais ir darbs. Lai dzīvo skaitļi un skaitļu cilvēki. Šajā ceturksnī kāpināmdami ražošanas jaudu par trīsarpus un trīsceturtdaļ procentiem, mēs sasniegsim, aizsniegsim, pārsniegsim pagājušā gada rādītājus par ente, ente, ente. Un virtuve, biedri, neaizmirstiet, labs pavārs krietnas kulināru brigādes priekšgalā būtībā diriģē rūpnīcu. Nedodiet pārāk piparotus ēdienus, tie dara strādnieku nervozu, nedodiet pārāk pliekanus ēdienus, tie dara strādnieku kūtru.*[10]

Daļēji atsaucoties uz *Meistara un Margaritas* idejisko un formas sintētikas būtību, A. Bela *Bezmiegā* tēlota laikmetīga, pagrimusi Margarita – prostitūta, kas, bēgot no šķietami varmācīga klienta, nonāk Dārziņa dzīvoklī un noguļ praktiski visu romāna darbības laiku, kamēr Dārziņš

gremdējas savā un citu monologos, kā arī paralēlajā viduslaiku sižetā. A. Bela "jaunais Meistars" ne tikai nespēj nosargāt savu iepriekš sastapto un pavedināto "Grietiņu", bet arī īsti neinteresējas par viņu: Dārziņa meitene Ulrika padomju realitātē ir daļēji pazudusi, bet viduslaiku realitātē pagānu meitene, Dārziņa līgava Ulrika pēc mestra gribas tiks iemūrēta sienā par biedu nekristītajiem. Viņas vietā Dārziņš uz vienu nakti iegūst "jauna tipa" padomju "Margaritu", kas ir pārtikusi, bet dzīvo nemierīgi; *Meistara un Margaritas* antitēzes garā Dārziņa noslēpumainā viešņa nedz pieķeras savam "glābējam" "Meistaram", nedz vēlas izpausties kā sižeta aktīvā varone, romāna nosaukumā atstājot vietu tikai bezpersoniskajam *Bezmiegs*.

Zīmīgi, ka pat viduslaiku vietvalža Dārziņa priekšnieku A. Bels nosauc par mestru – jau atkal atgādinot, ka vēl pastāv tie "cilvēces labuma" nesēji "meistari" (krustneši vai sociālisti), kas patiesībā gatavi postīt un iekarot, neskatoties uz upuriem, pretēji M. Bulgakova ideālajam "labuma nesējam" Meistaram. Šādi antitēzes veidā, izmantojot M. Bulgakova romāna struktūras idejas, A. Bels "samontē" sava laika asāko literāro darbu, apliecinādams ne tikai savas prozas gatavību īstenot postmodernisma dekonstrukcijas funkcijas, bet arī atvērtību citu mediju ietekmei.

Literārais kinematogrāfiskums

Literārais kinematogrāfiskums ir 20. gadsimta literatūras iezīme, kas liecina par rakstnieka individuālā stila veidošanos tiešu vai pastarpinātu kinomākslas ietekmju rezultātā. Literārais kinematogrāfiskums veidojas, kad teksta māksla, būdama verbāla, pārņem tādus paņēmienus, kas parasti raksturīgi kino poētikai vai kinofilmu veidošanai; šī uzdevuma izpildei literatūrā, tāpat kā kinodarbiniekiem, ir nepieciešami vairāki instrumenti jeb to substitūcijas, piemēram, vēstītājs var kļūt par kameras operatoru, kas šķietami bezkaislīgi kā dokumentālā kino vai tendenciozi kā aktierkino profesionālis ar optikas (tālummaiņas u. c.) palīdzību tver attēlojamo īstenību; tāpat šāds vēstītājs var "ievērot" izteiktu attēlojamo objektu un subjektu plānu maiņu, skaņas un attēla savienošanos, gaismas maiņas u. c. Literārais kinematogrāfiskums kā poētikas elements ir arī filmas vai video montāžas paņēmienu kopums, kas darbojas tā, kā Sergejs Eizenšteins skaidroja montāžas būtību rakstā *Montāža – 1938*: *Divi jebkādi gabali, kas novietoti blakus, neglābjami savienojas jaunā nojēgumā, kas rodas no šīs sastatīšanas kā jauna kvalitāte.*[11]

Tā kā autora attēlotie kinofilmas ainām līdzīgie kadrējumi ne tikai ietekmē visu tekstu kopumā, bet ir svarīgi kā patstāvīgas vienības, tie visbiežāk tiek sadalīti atsevišķās sintaktiskās vienībās (teikumos) un nereti arī rindkopās. Šādi kompozicionāli sintaktiskie līdzekļi atspoguļo novērojuma dinamisko situāciju (*Мартьянова*; *Nettlebeck*), kas būtībā ir novērotāja relatīvā miera stāja, līdzināšanās kinokamerai attiecībā pret dinamiski mainīgo īstenību – to var saukt par **kompozicionālo literāro kinematogrāfiskumu**.

Savukārt **sižetiskais literārais kinematogrāfiskums** ir sekundārs attiecībā pret kompozicionālo, lai gan sastopams prozas tekstos krietni biežāk: kinoindustrijai raksturīgie termini (režisors, producents, ekrāns, scenārijs u. c.), profesionālismi (slengs, kas galvenokārt veidojies lielajās kinostudijās – Holivudā un Padomju Savienībā), kinovaroņu uzvedības klišejas vai to parodija literārajā tekstā[12], kā arī reminiscences, alūzijas par kinofilmām un pat kinematogrāfiskas ekfrāzes[13] – kādas konkrētas kinofilmas atspoguļojums verbālā veidā.

Literārais kinematogrāfiskums izriet gan no literatūras un kino naratīvu radniecības (un pēctecības), gan no kino kā rakstnieku intereses pievērst lielāku uzmanību verbālā teksta potencēm un veidot iecerēto literāro pasauli un idejas saistībā ar vizuālo tveramību. Kino, bez šaubām, ir radies kā literatūras pēctecis un galvenokārt tās ietekmē, taču ar laiku kinomāksla kļūst arvien patstāvīgāka, tāpēc jārunā par literatūras pievēršanos jaunās mākslas izteiksmes formām, kas vairs nav gluži literārajam naratīvam tradicionālas. Gan kinomākslas principu samērā vieglā un pašsaprotamā ieplūšana literatūrā, gan arī tas, ka šīs ietekmes ne vienmēr ir viegli konstatējamas, izriet no 20. gadsimta kultūras paradigmas, kurā kinomāksla ieņem būtisku lomu gan rakstnieka, gan lasītāja, gan literatūrpētnieka ikdienā.[14]

Viena no vadošajām literārā kinematogrāfiskuma pētniecēm Irina Martjanova (*Ирина Мартьянова*) raksta, ka pievērsties literārajam kinematogrāfiskumam ir nepieciešams ne tikai, lai šaurākā nozīmē interpretētu divu mediju – literatūras un kino – attiecības, bet arī *lai aprakstītu žanriskās izcelsmes konstantes mūsdienu tekstos, lai atspoguļotu masu vai elitārās kultūras attīstības tendences*[15]. Domājams, literārā kinematogrāfiskuma ietekme ne tikai ir veidojusi tradicionāli par kinematogrāfisku uzskatītu autoru individuālo stilu (Dž. Džoiss[16], Fr. Kafka,[17] V. Nabokovs,[18] G. Šteina u. c.), bet arī radījusi plašāku literāro un kultūras lauku. Viens no piemēriem ir M. Bulgakovs un A. Bels.

M. Bulgakova literārais kinematogrāfiskums

Par kinematogrāfiskuma elementiem un kino ietekmi uz M. Bulgakova prozu ir rakstījuši daudzi literatūrzinātnieki, lai gan plašāka pētījuma šajā jomā pagaidām trūkst. Vistiešākās norādes sniedz literatūrzinātniece Aleksandra Grebenšikova (*Александра Геннадьевна Гребенщикова*), atzīmējot, ka *kinematogrāfiskās poētikas elementus var ieraudzīt jau* [Mihaila Bulgakova – J. D.] *agrīnajos, 20. gadu darbos*[19]. Savukārt mēģinājumu saskatīt literāro kinematogrāfiskumu šaurajā montāžas tehnikas aspektā ir veikusi literatūrzinātniece Ludmila Siļina (*Людмила Алексеевна Силина*), rakstot par romānos *Baltā gvarde* un *Meistars un Margarita* esošās tekstuālās montāžas *patstāvīgo kvalitāti, tai kļūstot par galveno kompozicionālo paņēmienu*[20]. Abas pētnieces balstās ne tikai uz Jurija Lotmana, M. Jampoļska u. c. pētījumiem par literatūras un kinematogrāfa mijiedarbi, bet arī skata M. Bulgakova pētnieku izteikumus par kino ietekmi uz rakstnieka prozu. Daudzi no šiem pētniekiem analizē tikai atsevišķus, šķietami par literāro kinematogrāfiskumu liecinošus elementus, piemēram, Jevgeņijs Jablokovs (*Евгений Александрович Яблоков)* apgalvo, ka garstāstā *Likteņa olas notikumi risinās pēc "sātaniskā kinematogrāfa" likumiem*[21], ar to domājot tēloto ainu maiņas ātrumu, kas acīmredzot līdzinās kinokadru plūdumam. Ko līdzīgu M. Bulgakova prozā pamana arī literatūrzinātnieks Vasilijs Novikovs (*Василий Васильевич Новиков)*, atzīmējot, ka avantūrisma un satīras spēks M. Bulgakova prozā nereti veidojas kā kino parodija:

> *Tāda ir* [stāsta *Sātaniāde* – J. D.] *aina "Sūdzību birojs", kad, Korotkovam negaidot, viena no daudzajām mašīnrakstītājām, kaislīga brunete, kas Korotkovu sajauc ar Korobkovu (pēc amata daudz prestižāka persona) un, izvedot pa tukšo, putekļaino gaiteni, saka: "Jūs esat šausmīgi... Jūsu dēļ es neesmu gulējusi visu nakti un izšķīros. Lai ir pēc jūsu prāta. Es jums atdošos..." Tā ir parodija par 20. gadu pseidoromantiskajām lubeņu kinolentēm. Bulgakovs izsmej tās, efektīvi pazeminot varones pseidoromantiku ar mājienu par kādu īpašu realitāti. [..] Viss notiek amerikāņu kino garā, atgādinot Čārlija Čaplina bufonādes.*[22]

Par to, ka kinematogrāfs patiešām ir ieņēmis zīmīgu vietu M. Bulgakova dzīvē jau kopš bērnības Kijevā, raksta literatūrzinātnieks Mirons Petrovskis (*Мирон Петровский*), minot, ka kino kā īpašs tēls, motīvs un noskaņa brīžiem caurauž rakstnieka autobiogrāfiskos darbus.[23] Piemēram, kino darbojas kā nozīmīgs paštironijas avots stāstā *Bohēma*:

> *Draudzīgi smēķējot, mēs nonācām līdz īpašai sadaļai. Es caurskrienot, izejot caur pagalmu, atcerējos visus savus noziegumus. Izrādījās – trīs. 1) 1907. gadā, saņemot 2 rubļus 50 kapeikas, lai nopirktu Kraeviča fiziku, iztērēju tos kinoteātrim; 2) 1913. gadā apprecējos pretēji mātes gribai; 3) 1921. gadā uzrakstīju šo slaveno feļetonu*.[24]

Protams, M. Bulgakova biogrāfijā nedrīkst aizmirst, ka rakstnieks ir sacerējis arī divus kinoscenārijus – gan pēc N. Gogoļa komēdijas *Revidents*, gan pēc "poēmas" *Mirušās dvēseles*[25], tādējādi ir bijis pazīstams ar praktiskām kinematogrāfiskuma ieviešanas tehnikām prozaiskā tekstā.

Taču par būtiskāko M. Bulgakova kinematogrāfiskajā domāšanā var uzskatīt īpašu gaismas attēlojumu, ko rakstnieks īsteno vairākos savos darbos. M. Bulgakova darbu kopas izdevuma komentāru autore, literatūrzinātniece Marietta Čudakova (*Мариэтта Омаровна Чудакова)* fiksējusi kinematogrāfisko apgaismojumu stāstā *Uzlidojums*.[26] Turklāt šajā stāstā īpatnējais apgaismojums parādās līdz ar montāžas kompozīciju – katra sintaktiskā vienība apzīmē it kā atsevišķu ainu:

> *Gaisma uzleca* [pasvītrojumi mani – J. D.] *augšup, tad Ābrama kājās. Dobji iesita Streļcovam. Pēc tam atkal uzbrauca purns*.[27]

Līdzīga kinematogrāfiska gaisma, paša vēstītāja atzīta, pavada varoņus arī garstāstā *Liktenīgās olas*:

> *Augšā blāvi dega ārkārtīgi spēcīga elektriskā bumba, un no tās visa oranžērijas iekšiene tika dīvainas kinematogrāfiskas gaismas izgaismota*.[28]

Tāpat jāatzīmē vēstītāja uzmanība gaismas objektiem romānā *Baltā gvarde* (lietvārdi ar sakni *свет-* 'gaisma' tekstā konstatējami vismaz 150 reizes) – lai gan šajā darbā ir svarīgs māju tēls ar visām gaismas, pavarda, mājības un siltuma konotācijām, arī nemitīga pievēršanās notikumu un vides tehniskajam izgaismojumam sniedz ziņas par rakstnieka noteiktiem kinokamerai svarīgiem apstākļiem un efektiem romānā:

> *Viņš ilgi bradāja sniegu, spļaudījās un krekšķinājās, caursita beidzot sniega žogu un viss balts ielīda svešajā alā, paskatījās augšup un ieraudzīja: augšā, tur, kur no viņa istabas liktenīgā loga krita gaisma, zibēja kruķu melnās galviņas un to asās, biezās ēniņas, taču kastes vairs nebija. [..] Te spilgta gaisma apspīdēja pēkšņi Nikolkas galvu...*[29]

Vēstītāja pievēršanās vides detaļām, kas rada iespaidu par novērojumā pielietotās optikas spēcīgo raksturu, šajā citātā ir savienota arī ar diezgan fragmentāru, dinamisku varoņa tvērumu darbībā.

Protams, vistiešāk literārajam kinematogrāfiskumam piederīga ir M. Bulgakova tieksme savā agrīnajā prozā attēlot īstenības dinamiku – attiecīgi pielietojot "dinamiskā novērojuma situāciju" kopā ar gaismas elementiem jeb sižetisko literāro kinematogrāfiskumu, kurā var izšķirt kompozicionāli svarīgu elementu aprises. Piemēram, stāstā *Pazudusī acs* no cikla *Jaunā ārsta piezīmes* – galvenais varonis atrodas ratos, bet, tuvojoties brauciena mērķim, viņš gluži kā operatora kamera fiksē objektu tālummaiņu kopā ar kameras objektīvam svarīgiem gaismas avotiem:

> *Ilgi, ilgi mēs bijām braukuši, kamēr neiespīdējās mazs, bet tik ļoti priecīgs, mūžīgi tuvs lukturis pie slimnīcas vārtiem. Tas mirdzēja, kusa, uzplaiksnījās un atkal zuda, un aicināja pie sevis. Un, skatoties uz to, nedaudz kļuva vieglāk vientuļai dvēselei, un, kad lukturis jau noteikti parādījās manu acu priekšā, kad tas izauga un tuvojās, kad slimnīcas sienas no melnām pārtapa bālganās, es, iebraucot vārtos, jau sev teicu šādus vārdus...*[30]

Interesanti, ka gaismas avoti, ko kamera uztver jutīgi, ir svarīgi varonim mājīguma un miera aspektā. Gaismas avotu funkcijas – neatkarīgi no tā, vai tās pieder kinematogrāfiskuma izpausmju arsenālam prozā vai tikai sakrīt ar autora vēlmi piesātināt prozas darbības vidi ar arhetipiskiem simboliem, – M. Bulgakova darbos praktiski nemainās. Turklāt, apskatot dažus nejauši izvēlētus literārā kinematogrāfiskuma piemērus krievu rakstnieka prozā, rakstnieka interese par izgaismošanas tehnikām viņu raksturo kā spilgtas tēlu un vides vizualizācijas meistaru.

A. Bela literārais kinematogrāfiskums

A. Bela profesionālā saistība ar kino sastatāma ar to aizrautību, ar kādu M. Bulgakovs bija uzsācis Nikolaja Gogoļa darbu pārveidošanu kinoscenārijos, proti, latviešu rakstnieks ir studējis Augstākajos scenāristu kursos Maskavā, kur uzrakstījis savu neekranizēto scenāriju *Pagrabs*, lai gan scenārista diplomu tā arī nav ieguvis.[31] Vēlāk sekoja darbs pie romāna *Saucēja balss*, pēc kura 1974. gadā tika uzņemta pilnmetrāžas filma *Uzbrukums slepenpolicijai* (rež. Oļģerts Dunkers).

Latviešu literatūrzinātnē trūkst plašāka pētījuma par A. Bela prozas saistību ar kinematogrāfiskas valodas elementiem, taču ir atrodami atse-

višķi pieminējumi, piemēram, literatūrzinātnieces Daces Ūdres darbs par A. Bela romānu *Cilvēki laivās*, kurā pētniece pamanījusi kompozicionālā literārā kinematogrāfiskuma iezīmes:

> *Īss un spēcīgs sižeta atrisinājums, divās īsās nodaļās tēlota aina ar traģēdijas vērienu. Spēcīgi, kinematogrāfiski viegli vizualizējami kadri*[32]:
> *ar smilšu apbērto baznīcu, vēl virspusē redzamo krustu,*
> *jau ilgstoši ieslēdzies un nu jau smiltīm apbērtais mācītājs pa reizei paausta zvana auklu,*
> *zvana skaņa jau dobji pieslāpēta,*
> *zvejnieku steidzīgā cenšanās baznīcu atrakt, kamēr mācītājs vēl dzīvs,*
> *no slimības gultas uzceltā, vēl vārgā skolotāja atvešana cerībā, ka viņš kaut ko iespēs [..].*[33]

Vēlākā laika romānos A. Bels gan ieskatās kadru virtenei līdzīgā īstenībā ar tieši "bulgakovisku" gaismas nianšu fiksējumu, kas, tāpat kā krievu rakstniekam, raksturo māju vidi:

> *Ir sestdienas novakars. Liepu ieskautais pagalms ir rāms un kluss. Pa amatnieka mājas virtuves logu iespīd saule. Lēni slīdot lejup, zelta rats skar Senču sila egļu galotnes. Saules stari ir iesarkani, dažbrīd pavīd arī dzeltenas švīkas.*
> *Stari gulstas uz virtuves galda. Vaskadrāna blāvi mirdz.*
> *Uz galda uzlikti dažādi makšķerēšanas rīki. Spole, svina atsvariņi, āķi, pludiņi un auklas.*
> *Tēvs kārto somu, lai dotos uz vakara copi.*
> *"Es arī gribu līdzi!" lūdzas mazais Aleksītis.*
> *Tēvam jau apnikusi Alekša lūgšanās, viņš izliekas nedzirdam.*
> *Māte pie plīts smērē sviestmaizes. Tēvs nakšņos upes krastā pie ugunskura.*
> *Tēvs ir liels.*
> *Tēvs izskatās kā milzis no pasaku grāmatas.*[34]

Šeit vēstītāja pievēršanās gaismai rāda mājīguma atmosfēru ciešā saiknē ar spriedzi galvenā varoņa ģimenē. Tomēr plašāku raksturu šādi gaismas elementus fiksējoši kinematogrāfiski, precīzāk, scenārija tekstam raksturīgi, tēlojumi A. Bela prozā neiegūst.

M. Bulgakova kinematogrāfiski pievilcīgo prozas pasauli visbiežāk veido kustības un gaismas tēli, savukārt A. Bela literārais kinematogrāfiskums šķiet apzināts un uz kino kustību tendēts, jo rakstnieks tēlo vidi dinamiski, izmantojot arī audiovizuālo tvērumu, piemēram, romānā *Būris*:

> *Trīs vīri pazuda krūmos, pat viņu sejas Bērzs tā arī nepaguva saskatīt. Tumsā švīkstēja zari; tomēr apkārtni nevarēja pārskatīt, traucēja gravas augstie, kokiem apaugušie krasti; tālāk gravā burbuļoja strautiņš; to nevarēja redzēt, bet ūdens skaidro čalu labi dzirdēja.*[35]

Turklāt literāri kinematogrāfiskais vēstījums nereti paredz, ka par audiovizuālo efektu avotu kļūst pats galvenais varonis – īpaši, ja tam piemīt izteikti artistiskas īpašības, kā, piemēram, slepenajam aģentam Karlsonam romānā *Saucēja balss*:

> *Viņš redzēja zilās debesīs pazūdam divpadsmit dzērves, tieši divpadsmitos viņam bija jāmostas, divpadsmit dzērves kļuva arvien mazākas, mazākas; pārbaudīts paņēmiens, skaitlis nogūlās zemapziņā, un dzērvju kāsis, sēri dzērklēr, dzērklēr, debesu francūzietes, pārvērtās tikko samanāmā punktiņā un izgaisa zilgmē.*[36]

Romāni *Būris* un *Saucēja balss* iezīmē literāro kinematogrāfiskumu, kuru var saistīt ar A. Bela tēlotajiem profesionāļiem (vai diletantiem) – attiecīgi dinamiska novērojuma situācija šajos romānos piemīt arhitektam un slepenajam aģentam, kā arī "multimākslinieka" ar nodevīgu dabu:

> *Septiņkārt palielinātā attēlā viņš atrada savu ilgu piepildījumu; Zilbiksis teicās rakstām interesantu apceri par visu mākslu saplūsmi. Šo iespēju sapludināt mākslas viņš lieti demonstrēja savā lielajā istabā, kas vienlaikus viņam bija arī darbnīca. Te atradās molberts, uz tā allaž stāvēja kāda nepabeigta glezna, tīri laba priekš diletanta, un līdzās vaskpapīrā ietīts, ar ūdeni rūpīgi iemitrināts māla pusgatvis, arī tajā varēja jaust zināmas tēlnieka talanta izpausmes. Vēl, protams, bija klavieres un uz tām kārtējais kompozīcijas jaunums opuss Nr. 39, un vēl jāteic – Zilbiksis vienādi veikli prata stāstīt gan par prieka mājām Klusā okeāna piekrastē, gan par mākslas muzejiem Ņujorkā.*[37]

Zīmīgi, ka, tāpat kā M. Bulgakova pētnieki rakstnieka darbos saskata parodijas par amerikāņu kino, A. Bels arī atzīst šīs kultūras ietekmi. Turklāt autors alūzijas izmanto savas koncepcijas izskaidrojumam – ne tikai kā tiešu ietekmi, jo kino pasaule viņam ir viens no idejiskajiem iedvesmotājiem: *Pēdējās lappuses "Latviešu labirintā" ir klasiskajā filmas fināla stilā, kad varonis, līdzīgs Čaplinam, aiziet tālumā pa ceļu, iekšā nākamajā dzīves gabalā.*[38]

Tomēr arī A. Bela daiļradē pētnieki konstatē kino parodijas elementus – D. Ūdre norāda uz zīmīgām kinematogrāfiskām alūzijām vienā no A. Bela mazāk populārajiem romāniem *Poligons*, rakstniekam acīmredzot ironizējot par kino kā mākslu masām pretstatā literatūrai: *Liekas, mūsu*

priekšā ir parodija par armijas dzīves atainojumu žurnālos, filmās vai vēl agrāku gadu sociālistiskā reālisma literatūrā.[39] Šis romāns ir interesants, literārā kinematogrāfiskuma elementu ziņā pat eksperimentāls darbs, kurā A. Bels, iespējams, pirmo reizi attēlo komplicētu kinematogrāfisku ainu (to ir vērts citēt visu, atstājot oriģināla sintaktiskās atkāpes tekstā):

> *Dažkārt bīstamākajās vietās nācās noslīdēt sānis, saspringto kāju balstot tikai vienā kāpslī, ar krūtīm cieši piespiežoties zirga sasvīdušajai ādai un jūtot, kā zeme grīļodamās un dunēdama nesas priekšā, redzot pavīdam priežu brūnās saknes kā gulšņus zem ātrvilciena.* [pasvītrojums mans – J. D.] *Zaļš, ass zars viegli un paviršī izķemmēja matus un nopēra plecus, un tad – atkal augšā, atsperoties kāpslī ar spēku, uzsviežot noslīdējušo augumu virs zirga muguras, priekšā dzirdot Irēnes iekliegšanos,*
>
> *ai,*
>
> *jo nāca kāds sevišķi zems un kupls zars.*
>
> *[..] mežs savienoja viņus, labajā pusē pazibēja plāksnīte ar uzrakstu:*
>
> *"Nestaigāt! Izjādes ceļš" –*
>
> *un Ģirts kliedza kā mežonis:*
>
> *– Jekhā, jekhū, hā, hā! –*
>
> *un zirgs zem jātnieka izstiepās lēcienā, un straujāk sāka zibēt priežu saknes.*
>
> *Zirgi palēninājа auli, jātnieki atslābināja pavadas un nervus, risku nomainīja zaļš miers, rāms, gludens plūdums, te piepeši Irēnes zirgs ar priekškāju trāpīja kurmja izraktā dobulī. [..]*
>
> *Tai brīdī, kad Irēne krita no zirga un atsitās ar muguru pret zemi, Ģirtam pazuda gan zilā debess, gan zaļgantumšā meža līnija pie apvāršņa, gan zaļās ganības pazuda, pasaule kā milzīga piltuve sašaurinājās, ieraudama Ģirtu melnā tukšumā, kur gluži bez skaņas krita Irēne no zirga, tad arī zirgs pazuda, kaut ne uz akmens, kaut ne uz akmens, laiks sabiezēja, un zemeslode kā milzu veseris skrēja pretī meitenes mugurai, kaut nekad, nekad tas nebūtu noticis, un tad jau Ģirts nokrita knūpus viņai līdzās, cieši satvēra meitenes galvu rokās, Irēne kādu brīdi centās ieelpot, tad ievilka elpu, sāpīgi ievaidējās, un Ģirts ieraudzīja nežēlīgi tuvu un skaidri, it kā platformāta kinoteātrī sēdētu pirmajā rindā, nežēlīgi tuvu un skaidri ieraudzīja pļavas mīksto mauru, milzīgi lielus zāles stiebrus, zaļus, piebriedušus ar sulu, ieraudzīja mazu, melnu kukainīti rāpojam pa brūnu smilgas skaru [..].*[40]

Vai tā būtu D. Ūdres konstatētā parodija par kino redzēto? Katrā ziņā tā varētu būt vispārliecinošāk veidotā literāri kinematogrāfiskā aina latviešu literatūrā.

A. Bela prozas literārais kinematogrāfiskums ir konstatējams vairākos līmeņos, jo rakstnieks dzīvo un rada multimediālā gadsimtā, tehnoloģijām un masu kultūrai augot līdzās viņa prozas darbu skaitam. Kinematogrāfiskumam rakstnieka prozā piemīt neviennozīmīgi skaidrojamas funkcijas, piemēram, kinematogrāfiski var būt rakstnieka šauri tēlotie profesionāļi, kā arhitekts *Būrī*, kura skatupunkts ne tikai no kino, bet arī no vizuālo mākslu aspekta ir novērojošs un tuvplāniem līdzīgās vides detaļas tverošs. Tieksme pēc audiovizuāla tvēruma, prozas sintaktiskajiem eksperimentiem noved A. Belu līdz pat lasītajam ne vienmēr paredzamām literāri kinematogrāfiskām konstrukcijām, kas liecina par jaunām prozas pasaules dinamikas un telpiskuma kvalitātēm.

Secinājumi

Ieskats M. Bulgakova un A. Bela prozā apliecina, ka abus rakstniekus ir grūti sastatīt uz vienota pamata to literārās ietekmes dēļ. Kopīgais ir ne tikai literārā kinematogrāfiskuma aspekts, bet arī vispārcilvēciskās rūpes par savas tautas un valsts likteni. A. Bela romānā *Bezmiegs* tiek runāts par vulgāru politiskās iekārtas ielaušanos līdz šim mākslas glorificētajā radīšanas, darba un progresa jomā. Literārais kinematogrāfiskums izpaužas kā profesionāļa skatījums uz pasauli, kur audiovizuālais pasaules tvērums ir svarīgs laikmeta tipāža rādītājs. Autoram literārā kinematogrāfiskuma elementu lietojums ir veids, kā parādīt cilvēku no šī paša cilvēka vides un ikdienas perspektīvas.

Savukārt M. Bulgakova romāns *Meistars un Margarita*, kā arī daudzi citi prozas darbi ir cieši saistīti ar gadsimta pirmās puses apjukumu zinātnes un politikas priekšā. Rakstnieks caur saviem darbiem vēsta, ka ir grūti noteikt, kur meklēt patiesību, ja 20. gadsimta Faustam nav izvēle – zinātne un maģija, bet gan kaut kas daudz komplicētāks, varbūt pat sintētiski veidots, kā kino maģija. Tāpēc rakstnieks atbildes uz modernās "kinematogrāfiskās gaismas" ielaušanos cilvēka dzīvē meklē aktīvā darbībā ar gaismas elementiem prozā, izaicinot lasītāju uz dimensionālu padziļinājumu literatūrā, tāpat kā tas jau M. Bulgakova laikā notiek kino.

M. Bulgakova un A. Bela proza ir padziļināti pētāma literārā kinematogrāfiskuma aspektā, jo tas ir veids, kā, piemēram, runāt par A. Bela antitēzi M. Bulgakova romānam, kurš savukārt veido zināmu idejisku opozīciju Gētes *Faustam*. Respektīvi, montāža kā 20. gadsimta domāšanas un radīšanas veids var sniegt impulsus intertekstuālu ietekmju pētījumam.

Ieskats M. Bulgakova romānā *Meistars un Margarita* un A. Bela romānā *Bezmiegs*, kā arī abu darbu sastatījums ar Gētes *Faustu* rada ne tikai atbildes uz dažiem A. Bela sižetā atrodamajiem pavedieniem, bet arī iekļauj latviešu autoru plašākā pasaules kontekstā. Komplicētu A. Bela ietekmju struktūru padara fakts, ka romāns *Bezmiegs* netika izdots uzreiz pēc uzrakstīšanas, iekļaujoties t. s. "zemstrāvas" literatūras kopumā un nonākot pie lasītājiem ne tikai neredīgēts, bet arī pusanonīms darbs.

Praktisks ieskats literārā kinematogrāfiskuma aspektā 20. gadsimta pirmās un otrās puses autoru darbos rada problēmas ar teorētisko nošķirumu – kompozicionālajā un sižetiskajā literārajā kinematogrāfiskumā. Nereti šie veidi tiek realizēti kompleksi, piemēram, A. Belam attēlojot audiovizuāli tveramu filmas ainu.

M. Bulgakova prozas literārais kinematogrāfiskums saistāms ar 20. gadsimta sākumā valdošo mākslu mijiedarbību jeb sintētismu, tāpēc kino ietekmju sfēru – gaismas, kustības, montāžas elementus – visproduktīvāk skatīt kopsakarā arī citām mākslām.

A. Bela prozas literāro kinematogrāfiskumu var pētīt kā intermedialitātes ietekmes, kas 20. gadsimta otrajā pusē arvien vairāk sintezē skaņas, attēla un skulptūras elementus pasaules uztverē un attēlojumā.

---

[1] Naumanis N. Izrādes *Zojas dzīvoklis* / *Zojkina kvartira* recenzija. Nelaba vieta. *Kultūras Diena* Nr. 41, 2012. gada 26. oktobris, 8. lpp. http://www. diena.lv/kd/recenzijas/izrades-zojas-dzivoklis-zojkina-kvartira-recenzija-nelaba-vieta-13975164 (skatīts 20.01.2014.).

[2] Меликянц Г. *Страсти по «Мастеру»: К истории публикации романа Михаила Булгакова*. http://archive.is/20120804100023/www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=468&crubric_id=1002304&rubric_id=1002303&pub_id=453964 (skatīts 20.01.2014.).

[3] Lūse D. Vara un tauta Alberta Bela skatījumā. *Alberts Bels*. Rīga: Mansards, 2010, 29. lpp.

[4] Ūdre D. Cilvēks un laikmets Alberta Bela romānos. *Alberts Bels*. Rīga: Mansards, 2010, 186. lpp.

[5] Хализев В. Е. Монтаж. *Теория литературы: учебник для вузов*. Москва: Высшая школа, 2007, с. 277.

[6] Манн Т. *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 9. О себе и собственном творчестве. Статьи. Государственное издательство художественной литературы, 1960, с. 163–164.

[7] Хализев В. Е. Монтаж. *Теория литературы: учебник для вузов*. Москва: Высшая школа, 2007, с. 278.

[8] Черкашина М. *Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова*. http://jgreenlamp.narod.ru/prizrakopery.htm (skatīts 20.01.2014.).

[9] Bels A. Baigi ellīgs latviešu stāstnieks (intervē Vija Beinerte). *Latvijas Avīze* 2013. gada 8. novembris. http://www.la.lv/baigi-elligs-latviesu-stastnieks-%E2%80%A9/ (skatīts 20.01.2014.).

[10] Bels A. Bezmiegs. *Cilvēki laivās*. Rīga: Liesma, 1987, 342. lpp.

[11] Эйзенштейн С. М. *Избранные статьи*. Москва, 1956, с. 253.

[12] McCormick P. D. *American Cinematic Novels and their Media Environments, 1925 – 2000*. The Ohio State University, 2012, p. 126.

[13] Смирнов И. П. *Видеоряд. Историческая семантика кино*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2009.

[14] Eidsvik C. V. *Cinema and Literature*. University of Illinois, 1971, p. 114.

[15] Мартьянова И. *Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности*. Санкт-Петербург: САГА, 2001, с. 5–6.

[16] Burkdall T. *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*. Psychology Press, 2001.

[17] Бакирова Е. В. Протагонист как наблюдатель: структурирующая роль взгляда в романе Франца Кафки «Замок». *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* № 6, 2010.

[18] Wyllie B. *Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction*. McFarland, 2003.

[19] Гребенщикова А. Г. Кинематографичность ранней прозы М. Булгакова. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна* № 994, 2012. Сер.: Філологія, Вип. 64, с. 107.

[20] Силина Л. А. Особенности монтажной композиции в романах М. А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». *Известия Волгоградского государственного педагогического университета* № 2, 2012, с. 137–140.

[21] Яблоков Е. А. *Мотивы прозы Михаила Булгакова*. Москва: Издательский центр РГГУ, 1997, с. 43.

[22] Новиков В. В. Ранняя проза Михаила Булгакова. *Михаил Булгаков – художник*. Москва: Моск. рабочий, 1996, с. 25.

[23] Петровский М. *Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова*. Киев: Дух і літера, 2001.

[24] Булгаков М. А. *Богема*. Москва: АСТ-ЛТД, 1998. http://lib.ru/BULGAKOW/bogema.txt (skatīts 20.01.2014.).

[25] Milne L. *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1990, p. 89.

[26] Булгаков М. А. Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах. *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1989, с. 615–616.

[27] Булгаков М. А. Налёт. *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 1. Москва: Голос, 1995. http://lib.ru/BULGAKOW/tom10.txt_with-big-pictures.html#23 (skatīts 20.01.2014.).

[28] Булгаков М. А. *Роковые яйца*. http://lib.ru/BULGAKOW/eggs.txt (skatīts 20.01.2014.).
[29] Булгаков М. А. *Белая гвардия*. Москва: Правда, 1989. http://lib.ru/BULGAKOW/whtguard.txt (skatīts 20.01.2014.).
[30] Булгаков М. А. Пропавший глаз. *Записки покойника: Автобиографическая проза*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. http://www.litmir.net/bd/?b=5165(skatīts 20.01.2014.).
[31] Lūse D. Vara un tauta Alberta Bela skatījumā. *Alberts Bels*. Rīga: Mansards, 2010, 50. lpp.
[32] Ūdre D. Cilvēks un laikmets Alberta Bela romānos. *Alberts Bels*. Rīga: Mansards, 2010, 257. lpp.
[33] Bels A. *Cilvēki laivās*. Rīga: Liesma, 1987, 153. lpp.
[34] Bels A. *Latviešu labirints*. Rīga: Daugava, 1998, 136. lpp.
[35] Bels A. *Būris*. Rīga: Liesma, 1972, 144.–148. lpp.
[36] Bels A. *Saucēja balss*. Rīga: Jumava, 2005, 10. lpp.
[37] Turpat, 121.–122. lpp.
[38] Vecgrāvis V. Deviņi jautājumi Albertam Belam. *Karogs* Nr. 12, 2000, 25. lpp.
[39] Ūdre D. Cilvēks un laikmets Alberta Bela romānos. *Alberts Bels*. Rīga: Mansards, 2010, 208. lpp.
[40] Bels A. *Poligons*. Rīga: Liesma, 1977, 140.–141. lpp.

LITERATŪRA

Bels A. Baigi ellīgs latviešu stāstnieks (intervē Vija Beinerte). *Latvijas Avīze* 2013. gada 8. novembris. Pieejams: http://www.la.lv/baigi-elligs-latviesu-stastnieks-%E2%80%A9/ (skatīts 20.01.2014.).
Bels A. Bezmiegs. *Cilvēki laivās*. Rīga: Liesma, 1987.
Bels A. *Būris*. Rīga: Liesma, 1972.
Bels A. *Cilvēki laivās*. Rīga: Liesma, 1987.
Bels A. *Latviešu labirints*. Rīga: Daugava, 1998.
Bels A. *Poligons*. Rīga: Liesma, 1977.
Bels A. *Saucēja balss*. Rīga: Jumava, 2005.
Burkdall T. *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*. Psychology Press, 2001.
Eidsvik C. V. *Cinema and Literature*. University of Illinois, 1971.
Lūse D., Ūdre D. *Alberts Bels*. Rīga: Mansards, 2010.
McCormick P. D. *American Cinematic Novels and their Media Environments, 1925 – 2000*. The Ohio State University, 2012.
Milne L. *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*. Cambridge University Press, 1990.
Naumanis N. Izrādes *Zojas dzīvoklis* / *Zojkina kvartira* recenzija. Nelaba vieta. *Diena*. http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-zojas-dzivoklis-zojkina-kvartira-recenzija-nelaba-vieta-13975164 (skatīts 20.01.2014.).

Vecgrāvis V. Deviņi jautājumi Albertam Belam. *Karogs* Nr. 12, 2000, 25. lpp.

Wyllie B. *Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction*. McFarland, 2003.

Бакирова Е. В. Протагонист как наблюдатель: структурирующая роль взгляда в романе Франца Кафки «Замок». *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* Nr. 6, 2010.

Булгаков М. А. *Белая гвардия*. Москва: Правда, 1989. http://lib.ru/BULGAKOW/whtguard.txt (skatīts 20.01.2014.).

Булгаков М. А. *Богема*. Москва: АСТ-ЛТД, 1998. http://lib.ru/BULGAKOW/bogema.txt (skatīts 20.01.2014.).

Булгаков М. А. Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах. *Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1989, с. 615–616.

Булгаков М. А. Налёт. *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 1. Москва: Голос, 1995. http://lib.ru/BULGAKOW/tom10.txt_with-big-pictures.html#23 (skatīts 20.01.2014.).

Булгаков М. А. Пропавший глаз. *Записки покойника: Автобиографическая проза*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. http://www.litmir.net/bd/?b=5165 (skatīts 20.01.2014.).

Булгаков М. А. *Роковые яйца*. http://lib.ru/BULGAKOW/eggs.txt (skatīts 20.01.2014.).

Гребенщикова А. Г. Кинематографичность ранней прозы М. Булгакова. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна* № 994, 2012. Сер.: Філологія, Вип. 64.

Манн Т. *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 9. О себе и собственном творчестве. Статьи. Государственное издательство художественной литературы, 1960.

Мартьянова И. *Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности*. Санкт-Петербург: САГА, 2001.

Меликянц Г. *Страсти по «Мастеру»: К истории публикации романа Михаила Булгакова*. http://archive.is/20120804100023/www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=468&crubric_id=1002304&rubric_id=1002303&pub_id=453964 (skatīts 20.01.2014.).

Новиков В. В. Ранняя проза Михаила Булгакова. *Михаил Булгаков – художник*. Москва: Моск. рабочий, 1996, с. 25.

Петровский М. *Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова*. Киев: Дух і літера, 2001.

Силина Л. А. Особенности монтажной композиции в романах М. А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». *Известия Волгоградского государственного педагогического университета* № 2, 2012.

Смирнов И. П. *Видеоряд. Историческая семантика кино*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2009.

Хализев В. Е. Монтаж. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 2007.
Черкашина М. *Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова*. http://jgreenlamp.narod.ru/prizrakopery.htm (skatīts 20.01.2014.).
Эйзенштейн С. М. *Избранные статьи*. Москва, 1956.
Яблоков Е. А. *Мотивы прозы Михаила Булгакова*. Москва: Издательский центр РГГУ, 1997.

Dace Dolace

CILVĒKA KONCEPCIJAS ATTĪSTĪBA: PATRISTISKĀ ANTROPOLOĢIJA UN MŪSDIENU CILVĒKZINĀTNES

Summary

Development of the Conception of Human: Patristic Anthropology and Modern Human Sciences

The goal of the present article is to show how the basic attitudes of Patristic anthropology and the main terms of it can serve as being the essential resource in working out the discourse of the conception of human, human and social sciences, and helping professions. The following steps are included in the research: 1) explanation of the anthropological crisis of the 20th century and the necessity of anthropological reflection in human sciences, 2) description of the basic terms of the paradigm of Patristic theology (such as: ontology of person; God's image and likeness; 'anthropological boundary'; hamartiological pathologies; transformation; love as 'ek-stasis' or communicative mode of a person), 3) conclusions about 'anthropological identity' as a strategical task of the helping professions – creation of identity of the personality or creation of identity of integrity, by leading the person in understanding more universal spiritual, ethical, and communicative causations and the process of transformation.

Key-words: conception of human, Patristic anthropology, anthropological identity

*

Ievads

Raksta mērķis ir aplūkot patristisko antropoloģiju un tās galvenos jēdzienus kā nozīmīgu resursu mūsdienu cilvēkzinātņu centienos pārvarēt t. s. 20. gadsimta antropoloģisko krīzi un padziļināt antropoloģiskās identitātes izpratni.

Autores pētnieciskā interese par cilvēka konceptu un tā attīstību ir aktuāla palīdzību sniedzošo profesiju kontekstā. Latvijas Kristīgā akadēmija jau kopš 1997. gada Latvijā attīsta jaunu profesiju – karitatīvo sociālo darbu.[1] Eiropā šai specialitātei ir sena vēsture un stabilas tradīcijas,

kas sakņojas eiropeiskajā kultūras apziņā, kristīgās Baznīcas sociālajā žēlsirdības kalpošanā un mācībā par cilvēku humānisma filozofijā un kristīgās demokrātijas principos. Viens no galvenajiem šīs specialitātes virsuzdevumiem ir cilvēka (sociālajā jomā tradicionāli dēvēta par *klientu*) cieņas un vērtības stabilizēšana sabiedrībā, tā atgādinot, ka cilvēka persona ir sociālās palīdzības, audzināšanas, kultūras un sociālo procesu centrā, nevis perifērijā.

Karitatīvā sociālā darba attīstība ir nedalāmi saistīta ar mūsdienās problemātiskiem procesiem citās palīdzību sniedzošās jomās, kā arī kultūrā Latvijā un Eiropā – runa ir par sociālo darbu, pedagoģiju, psihoterapiju, veselības aprūpi, kā arī par sociālo un kultūras politiku valstī. Šīm jomām principiāli ir jābalstās cilvēkkonceptā. Piemēram, sociālās un kultūras politikas dziļāko saturu un pamatstratēģiju nosaka sabiedrībā pastāvošā izpratne par cilvēku jeb antropoloģiskais koncepts. Kaut arī minēto jomu nozīmes pamatā ir jābūt tieši cilvēkjautājumam, tomēr vēsture rāda, ka saikne starp antropoloģiju un humanitāri tendētām specialitātēm ne vienmēr tiek apzināta, reflektēta un stratēģiski izkopta.

Antropoloģiskā krīze 20. gadsimtā

Antropoloģiskais koncepts jauno laiku Eiropas humanitārajās zinātnēs ir veidojies problemātiski, jo antropoloģijai kā patstāvīgai disciplīnai vienmēr ir bijusi netieša un izrietoša loma: Eiropas tradicionālajā filozofijā un zinātņu sistēmā cilvēka koncepts attīstījies filozofijas ietekmē – strukturāli saskaldīts filozofiskās pamatkategorijās un sastāvdaļās (piemēram, prāts kā cilvēku izteicošs pamatlielums), tā zaudējot savu veseluma statusu; savukārt Austrumeiropā valdošajā ideoloģiskajā vidē cilvēkizpratne tika pakļauta vēsturiskai, sociālai, ekonomiskai redukcijai. Šīs tendences ir ietekmējušas arī sociālās palīdzības procesu, gan akcentējot cilvēka sociālo un materiālo attīstību un atstājot neievērotus citus antropoloģiskos aspektus, gan padarot cilvēku par ideoloģijas instrumentu.

Šādu sociāli reducētu vai materiālisma deformētu antropoloģisko priekšstatu ietekme uz sociālās politikas stratēģiju ir neapzināta, stihiska, un rezultātā sociālās labklājības situācija modelējas atbilstoši tikpat stihiskām sociālajām pārmaiņām un sociālajam, politiskajam un tirgus ekonomikas pieprasījumam tā vietā, lai sociālā politika tiktu mērķtiecīgi analizēta, plānota un kļūtu par "solidaritātes civilizācijas" veidotāju.[2] Trūkstot antropoloģiskajai refleksijai, nav iespējas kritiski izvērtēt pastāvošās tendences sabiedrībā, tos riskus un laikmeta ietekmes uz cilvēces

kopienu, kas novirza sabiedrības dzīvi no cilvēcības apliecinājuma. Bez antropoloģiskās refleksijas nevar uzņemties atbildību par sociālās labklājības koncepta tālāku stratēģisku ievirzi.

"Dehumanizācija" jeb "cilvēka pazaudēšana" 20. gadsimta sākumā ietekmēja visas humanitārās zinātnes: filozofiju, psiholoģiju, teoloģiju. Tādēļ šajās disciplīnās kā pretreakcija kļuva t. s. "antropoloģiskais pavērsiens". Teoloģijas un filozofijas antropoloģizācija notika kā metafizikas pārvarēšana ar mērķi humanitārajās zinātnēs atteikties no monistiskām abstraktām teorētiskām sistēmām. Spilgts piemērs filozofijā, kā arī psiholoģijā ir eksistenciālisma diskurss. Savukārt teoloģijā 20. gadsimtā "antropoloģiskais pavērsiens" zīmīgs ar atgriešanos pie racionālisma radīto dogmatisko sistēmu senākajām antropoloģiskajām saknēm jeb pie "aizšifrētās antropoloģijas", kas no pirmsākuma veido kristīgo mācību un pieredzi. Vispārzināms ir ortodoksā teologa Joanna Meijendorfa (*John Meyendorff*) apgalvojums, ka *mūsdienās teoloģijai jākļūst par antropoloģiju jeb teoloģijai jāattīstās uz antropoloģijas bāzes*[3], jo, runājot par Dievu, nedrīkst neņemt vērā cilvēku, cilvēka problēmas un reālo dzīvi, kā tas ir noticis racionālisma ietekmē. Rezultātā teoloģija un Eiropas baznīca sabiedrībai vairs nav interesanta un svarīga – notiek baznīcas "izstumšana" no sabiedrības centra.

20. un 21. gadsimta miju raksturo visaptveroša sociālās, kultūras un teoloģiskās antropoloģijas paradigmas maiņa. Tā saistīta ar tradicionālo antropoloģisko priekšstatu krīzi. Krīzi raksturojoša pazīme ir līdzšinējo zināšanu par cilvēku neefektivitāte situācijā, kad jārod atbildes un risinājumi mūsdienu sociālajām, izglītības, reliģiskajām u. c. problēmām laikmeta agresīvās sociālās dinamikas apstākļos. Krīzes iezīmes pirmām kārtām izpaužas praksē – ar cilvēku notiek straujas pārmaiņas. Cilvēks vairs nav iepriekšējais, šķietami tik pazīstamais, pamatos nemainīgais priekšmets – cilvēks ir kļuvis par aktīvu pārmaiņu un intensīvas antropoloģiskās dinamikas subjektu. Pie šīs dinamikas izpausmēm pieder, piemēram, ekstremālas psihoprakses, suicidālais terorisms, pseidomistiskās sektas, narkomānija, iegremdēšanās virtuālajā realitātē, krimināla uzvedība, terorisms u. tml. Filozofs un teologs Sergejs Horužijs (*Сергей Хоружий*) šāda veida parādību apzīmējumam lieto jēdzienu "antropoloģisko deviāciju parks".[4] Šīs deviācijas jeb novirzes no cilvēciskās būtības centra mūsdienu sabiedrībā pieņem milzu apmērus. S. Horužijs minētās antropoloģiskās deviācijas apraksta kā cilvēka kritisku pietuvošanos savas esības galējiem robežstāvokļiem un pastāvēšanu tajos. Antropoloģijas teorētisko krīzi raksturo fakts, ka esošās teorijas un koncepcijas nespēj aprakstīt un izskaidrot šo jaunradušos dinamiku. Tas attiecas arī

uz Eiropas cilvēkkoncepcijas galvenajiem pamatelementiem. Saskaņā ar fundamentālo antropoloģisko tendenci cilvēks tika raksturots kā subjekts un indivīds, viņam tika piedēvēta stingri noteikta būtība, kurā tika nodalīta vesela pastāvīgu komponentu virkne – garīgā būtība, tikumiskā būtība u. c. Nākas atzīt, ka šī saskanīgā, viengabalainā jēdzienu sistēma nedarbojas, jo nespēj dot izskaidrojumu tam, kas reāli notiek ar cilvēku, un nesniedz stratēģiskas prakses izglītībai, psiholoģijai, sociālajam darbam šo cilvēka apziņas patoloģisko stāvokļu pārvarēšanai. Pragmatiskais cilvēkkoncepts ir vēl viena tipiska izpausme 20. gadsimta Eiropā identificētajam "antropoloģiskā centra atstāšanas procesam" jeb "subjekta nāvei".

Filozofs un teologs Konstantīns Sigovs (*Константин Сигов*), viens no ievērojamiem Emanuēla Levina (*Emmanuel Levinas*) interpretatoriem, antropoloģisko krīzi raksturo kā pārrāvumu starp ontoloģiju un ētiku mūsdienu mācībās par cilvēku. Ar šo pārrāvumu saistās sociālantropoloģiski procesi, ko E. Levins apraksta "teorijā par cilvēka izzušanu".[5]

Vēl viens tipisks antropoloģijas krīzes paraugs ir praktiskais, pragmatiskais, uz veikumu orientētais modernās tirgus sabiedrības cilvēks. Šo antropoloģisko tipāžu kritiski raksturojis mūsdienu sociālais filozofs Jirgens Hābermāss (*Jürgen Habermas*), nodēvēdams tam raksturīgo darbību par "instrumentālo darbību", kas bāzējas "instrumentālajā racionalitātē".[6] Instrumentālā darbība ir līdzcilvēkus un dabu apdraudoša, jo viss tiek pakļauts darbīgā subjekta individuālo mērķu sasniegšanai, ignorējot komunikatīvo darbības aspektu. Visi minētie antropoloģiskās krīzes aspekti atstāj ietekmi uz humanitāri ievirzītās profesionālās izglītības teoriju un praksi, liekot runāt par cilvēkproblēmas devalvāciju un jaunu apvāršņu nepieciešamību antropoloģisko zināšanu jomā, tālākās konsekvencēs domājot arī par antropoloģisko pamatnostādņu apzināšanu citās zinātnēs un specialitātēs.

Patristiskās antropoloģiskās paradigmas pamatjēdzienu raksturojums

Antropoloģija ir visaptveroša zinātne par cilvēku. Tās disciplīnas cilvēku pēta dažādos modos – bioloģiskajā, etnoloģiskajā, sociālajā, kulturoloģiskajā, reliģiskajā. 20. gadsimtā stabili attīstījās modernā sociālā un kultūras antropoloģija un it īpaši etnoloģiskā antropoloģija (B. K. Maļinovskis, Č. G. Seligmans u. c.). Tradicionāli antropoloģijas tendence ir vairāk pievērsties nevis savu, bet citu sabiedrību izpētei (K. Levī-Stross, L. Levī-Brils, Dž. Dž. Frēzers u. c.), tādā veidā meklējot atbildes uz jau-

tājumiem, kas ir cilvēks kā būtne, kāda ir cilvēka morfoloģiskā struktūra, kas nosaka cilvēka uzvedību, kas cilvēkā ir vispārcilvēcisks un kas – sociāli, etniski, kulturāli determinēts.

Šajā antropoloģisko disciplīnu paletē kā nenovērtējams ieguldījums jāskata patristiskais (Baznīcas tēvu) jeb Bizantijas cilvēkkoncepts, kas tapis agrīnās kristietības paradigmā. Jāuzsver, ka patristiskā antropoloģija cilvēku atklāj nevis kā šauri izprastu reliģisku būtni, bet kā veseluma personu tās kosmoloģiskajā, sakrālajā, sociālajā, bioloģiskajā dimensijā, uzmanību pievēršot cilvēka darbībai – īpaši sakrālās un kultūrsociālās prakses nedalāmībai.

Mūsdienās jaunas holistiskas antropoloģiskās paradigmas meklējumos filozofija, teoloģija, psiholoģija, psihiatrija un pedagoģija atgriežas pie patristiskās jeb bizantiskās (4.–14. gadsimta Baznīctēvu) antropoloģijas.[7] Teoloģisko un filozofisko ideju sistēmā patristiskais antropoloģiskais modelis vairs netiek saskaldīts un pakļauts citām disciplīnām, bet interpretēts kā autentiska zinātne par cilvēku kā patstāvīgu, ontoloģisku, pēc saviem likumiem mainībā esošu, nereducējamu veselumu. Patristiskā cilvēkzinātne satur nedalāmu teorijas un garīgās empīriskās prakses vienotību.

Kaut arī patristiskās antropoloģijas nenovērtējamais dārgums ir gadsimtu gaitā attīstījusies un nostiprinājusies, pieredzē balstīta un verificēta garīgās prakses tradīcija, tomēr šī antropoloģiskā skola nav ezotēri noslēgta. Tieši otrādi, tā ir atvērta dialogam, piedāvājot paradigmātiskas pamatnostādnes citām humanitārajām disciplīnām.

Grieķu jeb Bizantijas Baznīcas teoloģija savas neskartās veseluma identitātes dēļ mūsdienās visautentiskāk spēj veidot starpdisciplināru dialogu un īstenot principu "teoloģija kā radikāla cilvēkzinātne". Šī starpdisciplinaritātes principa īstenošanas metodoloģiju ir izstrādājis katoļu teologs Karls Rāners (*Karl Rahner*). Viņš uzskata:

> *[..] teoloģiskā antropoloģija ir nevis sekulārās cilvēkzinātnes papildinājums, bet gan tās centrs jeb radix – lat. 'sakne'. Proti, ja mēs izanalizētu teoloģiskās antropoloģijas izteikumus katru atsevišķi, varētu konstatēt, ka tā ir sekulāro disciplīnu radikalizācija* [novešana līdz saknei, jēgas slāņu padziļinājums].[8]

Tātad starpdisciplinārais integrācijas punkts meklējams atslēgas jēdzienu un izteikumu iekšienē – to jēgas slāņos. Patristiskā antropoloģija šajā rakstā netiks izklāstīta visaptveroši, bet izvirzot tikai tās pamatnostādnes un jēdzienus, kas var kalpot kā integratīvs antropoloģiskais resurss sociālās labklājības problēmas – pragmatisma un instrumentālās racionalitātes tendences – pārvarēšanā.

Laikposmā līdz 4. gadsimtam pēc Kr. dinamiskās diskusijās ar hellenizētās Eiropas un Tuvo Austrumu kultūrvidi Baznīca rada savus teoloģiskos pamatpostulātus. Viens no tiem ir **personas**[9] ontoloģiskais koncepts. 4. gadsimtā grieķu Baznīctēvu teoloģija filozofisko cilvēkizpratni aktualizēja jaunā līmenī, atklājot personu kā dzīvu, unikālu realitāti. Tika radīta personas ontoloģija, kāda klasiskajā grieķu-romiešu filozofijā nevarēja pastāvēt tās monistiskās kosmoloģijas dēļ. Izpratne par cilvēku kā par personu veidojusies pakāpeniski – grieķu filozofija nedefinēja personu ontoloģiski: to izdarīja viņu kristīgie pēcteči – 4. gadsimta grieķu teologi (t. s. kapadoķieši un Atanāzijs Lielais, kurš līdz galam izstrādāja Dieva kā Triādes doktrīnu). Cilvēks kā persona tika traktēts izrietoši no Dieva, kurš ir Persona un vienlaikus – visas personoloģiskās esamības avots. Skotu protestantisma teologs un filozofs Tomass Toranss (*Thomas Forsyth Torrance*) to definē šādi: *Kristus ir personalizējošā Persona, un mēs esam personalizētās personas, kas no viņa smeļas savas esības patieso personālo būtību.*[10]

Vārds "persona" (gr. – *prosōpon*) sākotnēji lietots anatomiskā nozīmē: "galvas daļa, piere, seja".[11] No Homēra ēras līdz pat hellēnisma klasisko autoru (Eshila, Sofokla, Aristofāna, arī Platona un Aristoteļa) darbiem vārdam *prosōpon* vēl nepiemīt nozīme, kas attiecināma uz visu cilvēku tā veselumā – tas apzīmē tikai redzamo cilvēka daļu. Dziļākā nozīmē te parādās tā laika fragmentētais priekšstats par cilvēku: kaut arī hellēnismā, tāpat kā kristietībā cilvēks vienmēr ir **psihosomatiska** būtne, hellēniskajā antropoloģijā miesa tiek saprasta kā dvēseles ārējā "seja" jeb kā īslaicīgs dvēseles konteiners, nevis kā personas pilnības, veseluma (veselības!), nedalāmības skatāma zīme.

Ķermenis kā personas epifānija, kā cilvēka garīgā satura parādīšanās, manifestācija – šī ir kvalitāte, kas vēlāk kristīgās teoloģijas laikmetā nepieciešami raksturos cilvēku kā personu. Tātad persona ir nevis vienkārši miesīgās un garīgās daļas klātbūtne cilvēkā, bet gan ķermeņa un dvēseles (kā Gara nesējas) koncentrēta noslēpumaina savienība. Šie divi komponenti dara cilvēku par personu ar vienu nosacījumu: ja šī vienība ir nedalāmi organiska sakausējuma mistērija jeb sakraments, vēl vairāk, ja šis organiskais sakausējums principā ir mūžīgs. Tas ļauj teorētiski un praktiski attiekties pret personu kā pret ķermeniskotu garīguma nesēju un otrādi – kā pret garīgotu ķermeni, kas paver radošas iespējas gan cilvēka bioloģisko, medicīnisko, gan sociālo un pedagoģisko problēmu risināšanā.

Jēdziena *prosōpon* vēl viena semantiskā nozīme saistīta ar antīkā teātra pasauli: ar šo vārdu apzīmē aktiera masku, vēlāk – lomu. Dziļākā

nozīmē abi jēdzieni izsaka arī laikmeta filozofiskos priekšstatus par cilvēku: persona tiek izprasta kā maska un loma, kuru nosaka pasaule (kosmoss). Grieķu kosmoloģijā, kur visas lietas harmoniskā kārtībā satur Logoss, cilvēkam kā unikālajam, individuālajam nepiemīt ontoloģiska vērtība. Platona *Likumos* izteikta tā traģiskā pretruna, kas atklāta arī grieķu traģēdijā: *Pasaule (kosmoss) nepastāv cilvēka dēļ, bet cilvēks pastāv pasaules dēļ*.[12] Persona nav nekas cits kā "maska", ko nes kosmoss; ideja, kas izteikta kā morāla nepieciešamība (nevis brīvības radīta). "Maska", ko no iekšienes vada kāda spēcīgāka kārtība, kas determinē cilvēka gribu, padarot brīvības jēdzienu par nosacītu un bezsaturisku. Līdz ar to nevar runāt par personas ontoloģisko statusu, jo viens no personu raksturojošiem kvalitatīvajiem nosacījumiem ir tieši **brīvība**, **brīva griba**, **brīva izvēle**, kas ieved cilvēku **atbildības** un **mīlestības** sfērā.

Grieķu *prosōpon* latīniskais ekvivalents ir romiešu *persona*, kuras dominējošā nozīme ir 'loma', ar individualitātei vairāk pietuvinātu saturu (piem., Cicerona filozofijā). Tas atbilst romiešu uzskatiem par cilvēku kā par sociālas lomas nesēju, par personu kā sociālo attiecību veidotāju (kā attiecību formas te parādās organizācijas, kolēģijas, asociācijas, kontrakti, arī – valsts). Indivīda brīvība ir svešs jēdziens arī šajā personas konceptā – valsts kā organizētu attiecību kopa nosaka (determinē) cilvēka brīvības robežas. Valsts koncepts nosaka personas koncepta saturu. Neapšaubāmi, personas izpratnē **sociālais aspekts** ir svarīgs arī mūsdienu personības teorijās, taču nepieciešams cits personību definējošs pamats.

Grieķu-romiešu doma gan izvirza ideju par cilvēku kā personu un par esamības dimensiju, ko var dēvēt par personoloģisku, taču šī pasaules uzskata specifika ir tā, ka kosmoloģiskais koncepts neļauj pamatot šo dimensiju ontoloģiski, jo personas esamība izriet no citām kategorijām – no kosmosa vai valsts.

Lai ontoloģiski atbrīvotu personu, bija nepieciešams radikāls kosmoloģisks apvērsums, ko vēsturiski īstenoja grieķu Baznīcas teologi centienos piešķirt formulējumus savam ticības saturam – Trīsvienīgajam Dievam. Rietumu teoloģijā jau 3. gadsimtā latiņu Baznīcas apoloģēts Tertuliāns lietoja personas jēdzienu Trīsvienības doktrīnā (*una substantia, tres personae* – 'Dievs ir viena būtība, trīs personas').[13] Bibliskais pasaules uzskats lauž hellēņu noslēgtās ontoloģijas ciklu (ka centrā ir kosmoss, kas pastāv un darbojas pēc nepieciešamības principa, bet cilvēka persona ir tā adjunkts, pavadonis, izpausme bez patstāvīgas ontoloģiskas vērtības).

Pirmkārt, Bībeles doktrīna par radīšanu *ex nihilo* 'no nekā' dod radikāli citādu esamības izpratni: pasaule (kosmoss) tiek caurskatīta līdz pašiem pirmsākumiem, līdz ārpuspasaulīgajam, suverēni Esošajam –

Dievam. Tas ļauj formulēt kosmosu nevis kā nepieciešamību, bet kā brīvības un mīlestības produktu, jo ar Baznīcas formulēto radīšanas doktrīnu pasaules *archē* 'pirmsākums' tika pārvietots uz brīvības sfēru.

Otrkārt, Dieva paša esamība tika identificēta kā Persona. Dievs ir nevis abstrakta dievišķa būtība, bet primāri Persona jeb Tēvs, kas mīlestībā brīvi no sevis laiž esamībā Dēlu (Logosu) un Svēto Garu. Dieva ontoloģiskā brīvība ir tajā, ka Dievs transcendē, pārvar savu nepieciešamo dabu, ir ārpus savas pašpietiekamās, monādiskās būtības un kā Tēvs dzemdina Dēlu. Tas ir Dieva **ekstātiskais** (gr. *ek-stasis* 'ārpus stāvoklis, atrašanās ārpus') raksturs: Dieva būtība ir mīlestība jeb brīvi īstenots kopības akts. Mīlestība ir ontoloģiski īstenota brīvība: iziešana no savas personas, lai radītu kopību ar otru personu. Mīlestība ir Dieva eksistences mods. Tādējādi Dieva Persona kļūst par pasauli veidojošu un vadošu principu vispār, un Dieva Persona, kas radījusi **cilvēku pēc sava dievišķā tēla un līdzības**, kļūst par cilvēka kā personas ontoloģisko pamatojumu. **Cilvēka persona iemanto tādu pašu eksistences modu, kāds ir Dievam, – mīlestību kā *ek-stasis*.** Mūsdienās teoloģijā un sociālajās zinātnēs aktuāls ir kļuvis jautājums par dievišķo Trijādību jeb Triādi kā cilvēku sociālo attiecību pirmmodeli – tas ir koncepts par visu cilvēcisko attiecību izrietamību no mīlestības attiecību mistērijas Dieva Personu starpā.[14]

Mūsdienu grieķu filozofs Kristoss Jannaras (*Christos Yannaras*), kurš aktualizē 4. gadsimta Bizantijas teoloģisko tradīciju eksistenciālās filozofijas kontekstā, akcentē tieši šo personas *ekstātisko* teoloģiju kā eksistenciāli un sociāli jaudīgu.[15] K. Jannaras norāda, ka personas attiecības ietvertas jau grieķu jēdziena sarežģītajā semantikā: priedēklis *pros-* 'priekšā' kopā ar lietvārdu *ōps* 'skatiens, skats, acs' (ģenit. – *ōpos*) veido saliktu jēdzienu *pros-ōpon* 'kaut kas, kas atrodas acu priekšā; skatiens, kas virzīts uz kaut ko'. Tādējādi vārds "persona" izsaka savstarpēji attiecinātu, korelatīvu īstenību. Persona sākotnēji ir nepastarpinātu attiecību subjekts un ir attiecināta uz kādu Otru. Gan personas vārda etimoloģija, gan personas aizsākums dievišķajā realitātē izslēdz personas individuālu izpratni ārpus attiecību telpas. Ekstātiskā sevis pārsniegšana ir saskarsmes attiecību būtība. Tā ir **pašatteikšanās no individuālās dabas pašpietiekamības**, tā ir atvēršanās citiem, sevis veltīšana vērstībā uz Otru. Kategorija **"Otrs"** norāda uz patristiskās antropoloģijas ētisko dimensiju. E. Levins saka: *onto-antropo-loģija, kas izolēta no ētikas, izsaka sevi Kaina vārdos Dievam: Vai tad es esmu sava brāļa sargs?*[16]

Tikai mīlestības attiecībās var atklāties **personas unikalitāte, noslēpums, tās transcendentālais pārdabiskais kodols**. Šo konceptuālo līniju turpina attīstīt mūsdienu psiholoģija, kas balstīta senajā Baznīcas tradīcijā

un attiecību praksē un konsekventi respektē personas ontoloģisko raksturu. Tamāra Florenska (*Тамара Флоренская*) runā par **mīlestības dialoga principiem** un iespējamību[17]:

1) galvenais nosacījums – otra cilvēka potenciālā garīgā "es" atzīšana. Jāpiebilst, ka šis garīgais "es" nav vienkārša metafora, tēls, bet atbilstoši bibliskās zinātnes antropoloģiskajiem priekšstatiem personas centrs jeb "garīgais cilvēks", kurš ir sakramentālā saskarsmē ar Kristu;
2) no tā izriet, ka principā nav iespējams izdarīt spiedienu un vadīt cilvēku, nenodarot viņam ļaunu. Otras personas dziļums mums ir noslēpums. Dialogā, pateicoties attiecību kvalitātei un garīgā vadītāja, pedagoga vai psihologa pazemībai Dieva priekšā, sarunu biedra personība atsedz sevi pati jeb, pareizāk sakot – Dievs ļauj ielūkoties Otra noslēpumā. Arī 20. gadsimta pastorālās teoloģijas autoritāte Surožas metropolīts Antonijs (Blūms) (*Митрополит Сурожский Антоний (Блюм)*) uzsver, ka saskarsmē ar smagi slimu vai garīgi ievainotu cilvēku pamatlikums ir atturēties no dominējošas aktivitātes, kas izpaužas kā centieni viņam palīdzēt, balstoties teorētiskajās zināšanās un mēģinot viņu pārliecināt par garīgiem jautājumiem un risinājumiem, pirms šis cilvēks vispār ir jautājis! Pieejas nosacījums – gaidīšana, kas pielīdzināma iekšēji spraigai klusēšanai un uzlādēta ar lūgšanu, maksimālu ziedošanos, klausīšanos un koncentrēšanos uz Dievu un uz otru cilvēku. Šī upurēšanās jeb *ek-stasis* ir mērķtiecīga tuvošanās lūzumam attiecībās, kad ciešanās noslēdzies indivīds pirmais dod impulsu nopietnai sarunai par lietām, kas skar viņa personības kodolu[18];
3) kvalitatīvas attiecības ir tās, kurās notiek cilvēka pieņemšana, kas balstās pārliecībā par viņa garīgo cienīgumu (Dieva atveidu personībā), neskatoties uz šī cilvēka faktiski esošo stāvokli. Mīlestības gudrība pastāv spējā redzēt dinamiskā vienotībā gan cilvēka garīgo potenciālu (redzēt viņa garīgo vaigu, tēlu), gan faktisko esamību, kā arī prasmē kritiski nošķirt un izvērtēt šo faktisko izturēšanos, nepieciešamības gadījumā paužot savu stingro attieksmi pret to;
4) karitatīvais dialogs ir arī terapeitisks un atklāsmes process **abiem**. Tajā partneri viens otram palīdz padarīt katra garīgo "es" redzamu, reālu – iemiesot to faktiskās sociālās dzīves procesos, respektīvi, palīdz cilvēkam īstenot, apliecināt sevi kā personu.

Dievs ir Persona, un no tā izriet cilvēka kā personas izpratne. Cilvēku kā personu ontoloģiski raksturo:

1) atbilstība Dieva tēlam un līdzībai, kas cilvēkam dod spēju stāties dinamiskās un darbīgās (enerģētiskās) savstarpējās līdzdalības jeb sinerģijas attiecībās ar Dievu;
2) psihosomatiskā un garīgā daba kā neatkārtojams un organisks miesas, dvēseles un gara sakausējums;
3) brīvība, kas pasargā cilvēkkoncepciju no determinisma un reduk-cionisma, bet pašu cilvēku dara morāli spējīgu mīlēt un uzņemties atbildību;
4) socialitāte jeb vērstība uz attiecībām, uz solidaritāti, uz karitatīvo kohēziju (sakļautību), kas īstenojas kā ekstātisks individuālisma pār-varējums.

Cilvēka ontoloģiskā autotransformācija

Patristiskā antropoloģija, balstoties apustuļa Pāvila teoloģijā[19], iezīmē arī robežšķirtni starp diviem **antropoloģiskajiem modiem**:

1) *anthrōpos pneumatikos* – 'garīgo cilvēku' (jeb 'iekšējo', 'jauno', 'no Dieva dzimušo' cilvēku), kurš ir dievišķās loģikas sapratējs un īstenotājs sociālajās un kultūras situācijās, un
2) *anthrōpos psychikos* – 'psihisko cilvēku', kuru vada 'egoismā centrēts prāts' un kuru Raksti un Baznīctēvi sinonīmiski dēvē arī par "ārējo cilvēku" jeb mūsdienu izteiksmē – par egoistisko cilvēku.

Šajā sakarā vēl viens būtisks jēdziens, kas izriet no patristiskās antropoloģijas, ir **"ontoloģiskā autotransformācija"** (S. Horužija formulējumā).[20] Tās mērķis ir cilvēka esamības moda nomaiņa. Šodienas cilvēkzinātnēs, kā arī kultūrā tas ir ļoti būtisks jautājums – vai cilvēks spēj mainīties? Patristiskā antropoloģija uzsver, ka tas notiek, veidojot piederības attiecības ar Dievu kā savas dzīvības avotu. Šajā sakarā eksegētiski interesanti ir apustuļa Pāvila vārdi: *Netopiet šai pasaulei* ***līdzīgi*** *(sy**shēma**tizesthe), bet* ***pārvērtieties*** *(meta**morph**ūsthe), atjaunodamies savā garā.*[21]

Abi izceltie grieķu vārdi uzrāda jēdzienu opozīciju: *morphē* 'esamības esenciāla forma' vs. *schēma* 'ārējais izskats, ārēja forma vai jutekliski tverama struktūra > figūra jeb pozīcija dejā > apģērbs, ietērps'.[22] "Metamorfoze" šeit nozīmē 'iekšēju pārvēršanos, pārtapšanu, transformāciju', bet jēdziens "shēma" kalpo par simbolu ārējai socializācijai, ko var raksturot kā sociālās maskas uzlikšanu, "pielīdzināšanos pasaulei" un noteiktu sociālo lomu apgūšanu, nemainot savu personas ievirzi. Bez antropoloģiskiem kritērijiem sociālajā darbā un pedagoģijā problēmas risinājums var palikt šādas ārējas shēmas līmenī.

Pretstatā shematiskajām adaptīvajām izmaiņām antropoloģiskās pārtapšanas mērķis ir jaunu būtības formu rašanās. Rezultātā persona adaptējas jaunā savas pastāvēšanas modā, ko Baznīcas teoloģijā dēvē dažādi: par cilvēka sakrālo, sakramentālo, ekleziālo statusu. Grieķu ortodoksais teologs un filozofs Joanns Zizulas (*John Zizioulas)* to apraksta kā *personas euharistisko esamības modu*[23]. S. Horužijs, apzinot patristikas mantojumu, dotās transformācijas skaidrojumos lieto jēdzienu "Antropoloģiskās Robežas" sasniegšana[24] – Baznīctēvu antropoloģiskais modelis ietver cilvēka dabiskās eksistences robežas pārvarējumu, zināmos robežapgabalos saskaroties ar dievišķās Citesamības realitāti, kas izmaina cilvēka esamības stāvokli, sakralizē to.

Svarīgi pamanīt, ka strukturāli (ne saturiski) Baznīctēvu antropoloģija uzrāda to pašu cilvēka dinamisko tendenci atstāt savu dabisko centru un pietuvoties robežstāvokļiem, par kuru tika runāts sākumā mūsdienu cilvēka sakarā, kad tas tiecas pastāvēt patoloģiskajos antropoloģiskajos robežstāvokļos. Tas nozīmē, ka teoloģiskajai antropoloģijai ir daudz dinamiskāks diskurss nekā klasiskajai Eiropas antropoloģijai, kas savās statiskajās kategorijās nespēj aprakstīt un izskaidrot procesus, kuros nonāk modernais cilvēks. Salīdzinot abus antropoloģiskos robežapgabalus – uz dievišķošanos un uz patoloģiju vērstu –, S. Horužijs definē atšķirību: atrašanās pirmajā robežstāvoklī rada cilvēkā *ontoloģiskas izmaiņas* – svētumu, jo cilvēks, pārkāpis sava dabiskā "es" robežu, saskaras ar metaantropoloģisko īstenību. Tas padara garīgu visu cilvēka personību, visus tās aspektus (prātu, jūtas, ķermeni), līdz ar to šī iziešana no sava dabiskā "es" centra nevis grauj cilvēka identitāti, bet tieši veido un nostiprina to. Taču atrašanās otrajā, patoloģiskajā robežstāvoklī cilvēkā rada tikai *ontiskas izmaiņas*, kurām piemīt nevis personības identitāti stabilizējošs, bet ārdošs raksturs, jo cilvēks, *izejot no sevis*, nonāk antropoloģiskās (nevis meta-antropoloģiskās) realitātes atkarībās jeb gūstā: S. Horužijs to raksturo kā ārējo apstākļu noteicošo ietekmi pār cilvēka "es" un vienlaikus kā cilvēka zemapziņas destruktīvo spēku nekontrolējamu atbrīvošanos un varu pār cilvēku.[25]

Patristikā šos zemapziņas destruktīvos spēkus dēvē par **hamartoloģiskajām** (**grēka izraisītajām**) **kaislībām jeb apziņas patoloģijām** (> gr. *pathos* 'nelaime, ciešanas, slimība, afekts, kaislība'). Baznīctēvi (Jānis Kasiāns, Sinaja Nils, Efraims Sīrietis, Jānis Pakāpnieks) kaislības uzskata par personības iekšējo slimību. Tā izpaužas kā nekontrolēta tieksme un atkarība no lietām un stāvokļiem, kas ir pretēji Gara dzīvei. Teologs, metropolīts Nikolajs (Mogiļevskis) (*Николай Могилевский*), Baznīctēvu mācības apzinātājs, sniedz šo patoloģiju definīciju:

> *Apziņas patoloģiskās kaislības ir psihiskas parādības, kas sakņojas egoismā jeb pašmīlā un pārņem visus dvēseles aspektus un spēkus, virzot cilvēku uz grēku un valdot pār cilvēka gribu. Kļuvušas par paradumu, tās iesakņojas cilvēka sirdī un kļūst par cilvēka dabas dominējošu sastāvdaļu.*[26]

Apziņas patoloģiju vara pār indivīdu slēpjas nezināšanā un sevis nepazīšanā. Patoloģijas, kas *nāk no iekšienes, no cilvēka sirds*, valda pār cilvēka prātu un *apgāna visu cilvēku*[27]. Patristiskā tradīcija glabā diferencētu kaislību tipoloģiju, kurā ietilpst astoņi patoloģiski pamattipi: 1) glutonija (rijība jeb nesātība attiecībā uz produktiem un vielām), 2) mantkārība, 3) seksuāla nešķīstība, 4) dusmas, 5) skumjas, 6) grūtsirdība, 7) godkāre, 8) lepnība. No šīm patoloģijām izriet viss cilvēka netikumu un deviāciju tīkls. Baznīctēvi savos antropoloģiskajos pētījumos detalizēti apraksta šo patoloģiju pazīmes un darbību gan psihes, gan sociālo attiecību jomā, kā arī atklāj kaislību ģenēzi un atbrīvošanos no tām, paredzot nopietnu garīgu intervenci un praksi, kas pārsniedz psihoterapeitisko pieeju robežas un kompetenci.

Palīdzošo profesiju speciālistam būtu jābūt izglītotam šo kaislību patoloģiskajos mehānismos, kas cilvēku aizvirza prom no viņa identitātes jeb personības centra. Kaislību tipoloģijas pārzināšana palīdz izskaidrot citādi neizprotamu cilvēka rīcību. Lielākajā daļā sociālo un pedagoģisko gadījumu nākas sastapties ar tādiem problēmas cēloņiem, kas dziļi sakņojas cilvēka dabā un prasa antropoloģisku interpretāciju un kompetentu iejaukšanos.

Secinājumi

Nobeigumā būtu vietā izvirzīt **antropoloģiskās identitātes** jēdzienu. Antropoloģiskā identitāte starpdisciplināros antropoloģiskos pētījumos tiek definēta kā *subjekta atbilstība avotam, no kura izriet viss viņa uzvedības normu kopums, un vēl dziļāk – kā savas piederības apzināšanās kādam universālākam veselumam, kas satur personas leģitimizācijas diskursu*[28].

Pārformulējot palīdzošās specialitātes pēc antropoloģiskās identitātes kritērija, centrā izvirzās šādas funkcijas: veidot vai atjaunot cilvēka veseluma identitāti, novēršot personības iekšējās destrukcijas un apziņas patoloģijas (kas ir sociālo deviāciju un pedagoģisko problēmu iekšējais cēlonis) un ievadot cilvēku universālāku ētisko sakarību izpratnē, tā sekmējot viņa sakrālās piederības veidošanos un atskaites punkta atrašanu savai identitātei. Kā jau minēts, tas paredz antropoloģiskā moda

pārtapšanu. Ja šī dziļākā "normu avota" trūkst, cilvēks apgūst iemaņas, kā uzlikt "sociālo masku", paliekot ārējo zīmolu līmenī. Antropoloģiskās identitātes formēšanās kā stratēģisks uzdevums nozīmē arī to, ka cilvēkam tiek izkoptas transcendēšanas (latīņu *transcendentia* 'pāriešana, pārkāpšana') spējas. Praktiskais teologs, Toronto universitātes profesors Džons Halls (*John Hull*) tās raksturo šādi:

> *Tā ir spēja un prasme transcendēt savu bioloģisko realitāti, resp., spēja padarīt savu bioloģisko organismu par instrumentu pārbioloģisku un pārinstinktīvu mērķu sasniegšanai. Šāds transcendēšanas potenciāls ietver abstraktās un kritiskās domāšanas spēju, iztēli, empātiju, spēju uztvert garīgus simbolus un kapacitāti integrēt pieredzi un zināšanas, apliecinot visu jēgpilno, kas ir augstāks par individuālo patikas vai sāpju sajūtu.*[29]

Definīcija iezīmē cilvēka transcendenci, pirmkārt, kā modernā individuālisma pārvarējumu un, otrkārt, kā kvalitatīvu "instrumentālās domāšanas" apvērsumu: nevis padarīt apkārtējos par instrumentiem savu mērķu sasniegšanā, bet instrumentalizēt savu dabisko antropoloģisko dimensiju augstāku mērķu sasniegšanai. Tā ir pietuvošanās radošam Antropoloģiskās Robežas apgabalam, aiz kuras sākas dzīves, tai skaitā ķermeniskās dzīves, svētošanās.

Karitatīvais sociālais darbs kā solidaritātē balstīta darbība sasaucas ar mūsdienu socioloģijas atzinumiem un prognozēm par individuālisma un liberālisma krīzi sabiedrībā. J. Hābermāss, runājot par t. s. instrumentālo racionālismu, raksturo to kā sekularizētās sabiedrības galēji vienkāršotu attieksmi pret izglītību un kultūru. Viņaprāt, šī apziņas tipa vietā jānāk **komunikatīvajai darbībai** kā cilvēka tapšanas nosacījumam. Komunikatīvā mijiedarbe kā neatņemams modernās sabiedrības komponents nozīmē to, ka jebkura cilvēciskās darbības forma pastāv ētikas robežās. Patristiskā antropoloģija padziļina šo skatījumu, izvirzot komunikācijas ētiskos pamatjēdzienus, kas pastāv kā nojēgumu kopa ***grēkatziņa – pazemība – kalpošana***. Baznīctēvi formulē pazemību kā eksistenciālu stāvokli, kā visaptverošu garīga rakstura "grēkatziņu". Šī stāvokļa būtību var raksturot kā cilvēkam dotu personisku atklāsmi par savu individuālistisko nepietiekamību veidoties par pilnīgu personību. Cilvēks par cilvēku top tikai caur dzīvām personu attiecībām, respektīvi, caur universālo komunikāciju, kuras formula iedzīvināta Baznīcas Tradīcijā, proti, tuvojoties Dievam, cilvēki tuvojas viens otram. Patristika māca, ka īstas cilvēka identitātes un personības veselības zīme ir paradoksāla: tā ir savas nepilnības apzināšanās un pieņemšana. Tādējādi cilvēks atver

savas antropoloģiskās telpas robežas dažādu līmeņu saskarsmei (pirmām kārtām sakrālai) un solidaritātei, un cilvēka dzīves kvalitāte iegūst būtiskas jaunas dimensijas.

---

[1] 2007. gadā karitatīvā sociālā darba profesija ieguva likumisku pamatu – *Sociālo pakalpojumu un sociālās palīdzības likumā* tā tika definēta kā sociālajam darbam analoga profesija.

[2] *The Caritas Europe Strategy. To Live Solidarity and Partnership in Europe and in the World*. Dubrovnik (Croatia), 2012, p. 4.

[3] Мейендорф И. *Православие в современном мире*. Нью-Йорк, 1981, с. 88.

[4] Хоружий С. С. Православно-аскетическая антропология и кризис современного человека. *Православное учение о человеке*. Москва-Клин: Синодальная Богословская Комиссия, 2004, с. 155.

[5] Сигов К. Проблема разрыва между онтологией и этикой в современных учениях о человеке. *Православное учение о человеке*. Москва-Клин: Синодальная Богословская Комиссия, 2004, с. 340–356.

[6] Habermas J. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge: MIT Press, 1990, p. 229.

[7] Хоружий С. С. *Очерки синергийной антропологии*. Москва: Институт синергийной антропологии, 2005, с. 146–163; Torrance T. F. *The Incarnation: Ecumenical Studies in the Nicene-Constantinopolitan Creed*. Wipf & Stock Publishers, 1998; Torrance T. F. *Divine Meaning: Studies in Patristic Hermeneutics*. T. & T. Clark Publishers, 2001.

[8] Komentārs mans – D. D.

Rahner K. Die theologische Dimension der Frage nach dem Menschen. *Schriften zur Theologie*. Bd. XII. Einsiedeln, 1975, S. 387–406.

[9] Šeit apzināti tiks lietots nevis jēdziens "personība", bet gan "persona" kā zināms cilmes jeb pirmjēdziens, kas atsedz šodienas dažādo personības skaidrojumu dziļākos slāņus.

[10] Torrance T. F. *The Christian Frame of Mind. Reason, Order, and Openness in Theology and Natural Science*. Colorado Springs: Helmers & Howard, 1989, p. 164.

[11] Kittel G., Friedrich G. (eds.) *Theological Dictionary of the New Testament* Vol. VI. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Eerdmans Publishing Company, 1968, pp. 768–778.

[12] Zizioulas J. *Being as a Communion: Studies in Personhood and the Church*. London: Darton, Longman & Todd, 1985, pp. 32–46.

[13] Žilsons E. *Kristīgās filozofijas vēsture Viduslaikos*. Rīga: Filozofijas un socioloģijas institūts, 1997, 242. lpp.

[14] Torrance T. F. *Theology in Reconciliation*. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Eerdmans Publishing Company, 1975; Grenz J. *The Social God and the*

Relational Self. A Trinitarian Theology of the Imago Dei. London: Westminster John Knox Press, 2001.

[15] Яннарас Х. *Избранное: Личность и Эрос*. Москва: РОССПЭН, 2005, с. 28.

[16] 1. Mozus 4,9.

[17] Флоренская Т. А. *Диалог в практической психологии. Наука о душе*. Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2001, с. 187.

[18] Антоний (Блюм), Митрополит Сурожский. *Пастырство*. Таганрог: Новые Мехи, 2005, с. 19.

[19] Rom. 8; Gal. 5.

[20] Хоружий С. С. Православно-аскетическая антропология и кризис современного человека. *Православное учение о человеке*. Москва-Клин: Синодальная Богословская Комиссия, 2004, с. 154–167.

[21] Rom. 12:2.

[22] Kittel G., Friedrich G. (eds.) *Theological Dictionary of the New Testament* Vol. VII. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Eerdmans Publishing Company, 1971, p. 954.

[23] Zizioulas J. *Being as a Communion: Studies in Personhood and the Church*. London: Darton, Longman & Todd, 1985, p. 174.

[24] Хоружий С. С. *Очерки синергийной антропологии*. Москва: Институт синергийной антропологии, 2005, с. 27.

[25] Там же, с. 40.

[26] Николай (Могилевский), Митрополит. *Тайна души человеческой*. Москва: Благовещение, 2008, с. 57.

[27] Mk. 7, 21–23.

[28] Миненков Г. Я. Проект идентичности в контексте образования: антропологическая перспектива. *Наука и богословие: антропологическая перспектива*. Ред. В. Порус. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2004, с. 284–298.

[29] Hull J. M. A Spirituality of Disability: The Christian Heritage as both Problem and Potential. *Studies in Christian Ethics* Vol. 16, No. 2, 2003, pp. 29–30.

LITERATŪRA

Ferree W. *Social Charity*. Minneola, L.I., N.Y.: Center for Economic and Social Justice, 2003.

Grenz J. *The Social God and the Relational Self. A Trinitarian Theology of the Imago Dei*. London: Westminster John Knox Press, 2001.

Habermas J. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge: MIT Press, 1990.

Hull J. M. A Spirituality of Disability: The Christian Heritage as both Problem and Potential. *Studies in Christian Ethics* Vol. 16, No. 2, 2003, pp. 21–35.

Kittel G., Friedrich G. (eds.) *Theological Dictionary of the New Testament* Vol. VI, VII. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Eerdmans Publishing Company, 1968, 1971.

Rahner K. Die theologische Dimension der Frage nach dem Menschen. *Schriften zur Theologie*. Bd. XII. Einsiedeln, 1975.

The Caritas Europe Strategy. To Live Solidarity and Partnership in Europe and in the World. Dubrovnik (Croatia), 2004.

Torrance T. F. *Divine Meaning: Studies in Patristic Hermeneutics*. T. & T. Clark Publishers, 2001.

Torrance T. F. *The Christian Frame of Mind. Reason, Order, and Openness in Theology and Natural Science*. Colorado Springs: Helmers & Howard, 1989.

Torrance T. F. *The Incarnation: Ecumenical Studies in the Nicene-Constantinopolitan Creed*. Wipf & Stock Publishers, 1998.

Torrance T. F. *Theology in Reconciliation*. Grand Rapids, Michigan: WM. B. Eerdmans Publishing Company, 1975.

Zizioulas J. *Being as a Communion: Studies in Personhood and the Church*. London: Darton, Longman & Todd, 1985.

Žilsons E. *Kristīgās filozofijas vēsture Viduslaikos*. Rīga: Filozofijas un socioloģijas institūts, 1997.

Антоний (Блюм), Митрополит Сурожский. *Пастырство*. Таганрог: Новые Мехи, 2005.

Мейендорф И. *Православие в современном мире*. Нью-Йорк, 1981.

Миненков Г. Я. Проект идентичности в контексте образования: антропологическая перспектива. *Наука и богословие: антропологическая перспектива*. Ред. В. Порус. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2004, с. 284–298.

Николай (Могилевский), Митрополит. *Тайна души человеческой*. Москва: Благовещение, 2008.

Сигов К. Проблема разрыва между онтологией и этикой в современных учениях о человеке. *Православное учение о человеке*. Москва-Клин: Синодальная Богословская Комиссия, 2004, с. 340–356.

Хоружий С. С. *Очерки синергийной антропологии*. Москва: Институт синергийной антропологии, 2005.

Хоружий С. С. Православно-аскетическая антропология и кризис современного человека. *Православное учение о человеке*. Москва-Клин: Синодальная Богословская Комиссия, 2004, с. 154–167.

Флоренская Т. А. *Диалог в практической психологии. Наука о душе*. Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2001.

Яннарас Х. *Избранное: Личность и Эрос*. Москва: РОССПЭН, 2005.

Inese Sirica

CILVĒKA ATTĒLOJUMS LATVIEŠU TAUTAS MĀKSLĀ

Summary

Depiction of Human in Latvian Folk Art

The exploration and investigation of anthropomorphic ornaments in Latvian folk art have started comparatively recently. During organizing the collection of hope chests and closets at the Latvian Open-Air Museum and working on Bachelor and Master' theses (both dealing with painted ornaments of hope chests), the author came to a conclusion that the painted ornament has been undeservedly neglected. Having searched through more than a thousand of hope chests and closets dated back to the 18th and 19th centuries it is possible to state that the most common painted motifs were vases, flowers, garlands, wreathes, dates, person names, birds (especially roosters, hens, and storks), zoomorphic and anthropomorphic figures. Currently the exploration of hope chests and closets in the local museums of Latvia takes place. The obtained information will most definitely discover more diverse variety of painted ornaments that appear in Latvian folk art.

Key-words: woman and man, hunter, painted ornament, anthropomorphic motif, picture

*

Ievads

Ģeometriskais ornaments Latvijas tautas mākslas kontekstā tradicionāli tiek uzskatīts par raksturīgāko. *Latviešu konversācijas vārdnīcas* 1937. gada XV sējumā pie termina *latviešu ornamentika*[1] norādīts, ka senākā latviešu kultūras ornamentika ir izteikti ģeometriska. Mākslas maģistre Daina Kraukle 2008. gada izdotajā grāmatā *Latviešu ornaments*[2] uzskaitījusi tādas ģeometriskas zīmes kā aplis, horizontāla un vertikāla līnija, krusts, zvaigzne, lietuvēna krusts, ugunskrusts, kāšu krusts, jumis, krusta krusts, dubultkrusts, skujiņa, koks, līklocis, līkumiņš, pusaplis, rombs, pieminēts augu ornaments un dzīvnieku raksts. D. Kraukle ir aprakstījusi ornamenta pamatformas, piemeklējusi tautasdziesmas un katras zīmes sinonīmus vai poētiskus nosaukumus, sniegusi vispārinātu un simbolisku zīmju skaidrojumu. Pamatzīmes saskatītas galvenokārt

tekstilijās, retu reizi pieminēts, ka ornaments Latvijas teritorijas tautas mākslā pielietots, piemēram, lai papildinātu dzīvojamo māju interjeru vai eksterjeru, tomēr ne vienmēr ir nosaukts, uz kāda materiāla zīme / ornaments ticis attēlots.

Latvijas teritorijas tautas mākslā ornamenta pētniecībā iztrūkst metāla un koka formu rotājuma novērtējuma, kur sastopami ne vien ģeometriski elementi, bet vairumā tomēr floras, zoomorfie un arī antropomorfie motīvu risinājumi. Ņemot vērā mūsdienu tautas mākslas pētījumus, nevar piekrist pirms aptuveni 80 gadiem *Latviešu konversācijas vārdnīcā* paustajam apgalvojumam, ka *viskuplāk latviešu ornamentika izpaudusies etnografiskos tērpos un audumos. Koka priekšmeti šai ziņā mazāk ievērojami*[3]. Jau 1928. gadā Uga Skulme veltījis kritiku Riharda Zariņa sastādītajiem latvju rakstiem grāmatniecības žurnālā *Latvju Grāmata* un norādījis, ka *[..] mūsu etnografiskais muzejs un arī "Latvju raksti" līdz šim nav piegriezuši pienācīgu vērtību ratiem, kamanām, laivām, darba rīkiem. [..] nesaprotami, kāpēc pūra lādes nebija atradušas līdz šim žēlastību etnogrāfu acīs*[4] jeb nav pētītas. Tieši uz pūralādēm, skapjiem un citiem tautas jeb etnogrāfiskajiem mēbeļu veidiem ar krāsām atveidoti floras, zoomorfie un arī antropomorfie motīvi.

Tautas mākslas pētnieks Eduards Paegle lieto apzīmējumu *pūra lādes ornaments*[5], ar to tiek saprasts otējums – ar krāsu un otu zīmēti motīvi uz koka plaknes. Tēlnieks Gustavs Šķilters otējumus saucis par gleznotajiem rakstiem.[6] Jānorāda, ka arī ar kokgriezumiem ornamentētajās lietās kā sprēslīcas vismaz 19. gadsimtā tika pielietota bagātīga ornamentu daudzveidība: sirdis, enkuri, saulītes, ēkas, dzīvnieki un arī antropomorfie motīvi.

Vairāku gadu laikā, sistemātiski apzinot un pētot līdz mūsdienām saglabājušās tautas mākslas liecības – pūralādes un skapjus – Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā un Latvijas Nacionālajā vēstures muzejā uzglabātajos Pieminekļu valdes 20. gadsimta 20.–40. gadu sākuma ekspedīciju materiālos, novērots, ka 18. un 19. gadsimtā pūralādes un skapji bagātīgi krāsoti jeb otēti ar tādu ornamentu motīvu klāstu kā dažādas ziedu kompozīcijas, vāzes, putni, dzīvnieki un arī cilvēki. Nereti sastopami uzraksti – gada skaitļi, personvārdi. Antropomorfie motīvi nav konstatēti bieži, tomēr esošās liecības ir saistošas, pieminēšanas un analīzes vērtas, jo apliecina, ka Latvijas teritorijas tautas mākslā bijuši zināmi cilvēku motīvi. Gleznots vīrieša un sievietes pāris, vīrietis zirga mugurā, vīrietis pīļu mednieks, cilvēks citu otēto ornamentu kopumā, antropomorfa rakstura hibridizēti tēli – motīvi, kas sastopami uz Latvijas

teritorijā atrastajām 17., 18. un 19. gadsimta pūralādēm un skapjiem. Zem pūralāžu vākiem iespējams atrast dažādas uzlīmētas papīra sloksnes, kurās redzami cilvēku tēli: 19. gadsimta prinči un princeses, kristīgajai kultūrai raksturīgas personas, teātra varoņi vai kāzu ainas. Cilvēka motīvs saskatāms arī kokgriezumos un pūralāžu apkalumos.

Agrīnākie cilvēka atveidojumi Latvijas teritorijas kultūrā

Senākais skulpturālais cilvēka atveidojums Latvijas teritorijā[7] ir sievietes figūra no Sēļu Zvejnieku kapulauka pie Burtnieku ezera (Vidzeme) (1. att.).

Plakanskulptūra datēta ar 4. g. t. p. Kr., 13 cm augsta, darināta no kaula, tās siluets rotāts ar iegrieztiem trīsstūrveida iedziļinājumiem. Citi arheoloģiskajos izrakumos atrastie senākie cilvēka tēli ir nosacīta un stilizēta rakstura, veidoti no kaula, raga, māla un dzintara. Iespējams, akmens laikmetā atveidotajam cilvēka tēlam piemīt maģiska nozīme. Arheoloģe Loze pieļauj, ka neolīta laika antropomorfās kokā, ragā vai kaulā grieztās skulptūras bijuši kulta objekti.[8] Akmens laika antropomorfie tēli (vīrieša vai sievietes) ir individuāli un nereti anatomiskajām cilvēka proporcijām neatbilstoši, bet uz 17.–19. gadsimta krāsotām un otētām pūralādēm un uz 18.–19. gadsimta krāsotiem skapjiem atveidotais vīrietis un sieviete veido nosacīti anatomiski pareizu cilvēku pāri – vienību jeb tandēmu.

1. attēls. Sievietes figūriņa. Sēļu Zvejnieku kapulauks, Valmieras apriņķis. 4. g. t. p. Kr. Kauls. Augstums 13 cm. *100 Latvijas vēstures relikvijas*. 2002, 13. lpp.

Otētais sievietes un vīrieša motīvs

Senākā līdz šim zināmā zemnieku pūralāde otēta 1670. gadā, atrasta Liepājas apriņķa Nīcas pagastā 20. gadsimta 30. gados un mūsdienās atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā BDM 402[9] (2. att.).

17. gadsimta drānās tērptie rokās sadevušies sieviete un vīrietis gleznoti zem pūralādes vāka. Abi atrodas taisnstūrveida plaknes centrā, iegleznoti uzotētā astoņskaldnī, visapkārt viņiem gleznoti dažādu šķirņu cilvēka mērogiem proporcionāli milzīgi ziedi, tajā skaitā otējumos jo bieži attēlotās tulpes. Vākam atveroties, uzgleznotie cilvēki uzlūko skatītājus. Izcelti sejas panti, matu sakārtojums, atsevišķas tērpa iezīmes, kā apkakle, piedurknes, kurpes, zeķes u. tml. Pāra tērpos saskatāmas līdzības ar Eiropā valdošajām modes tendencēm, piemēram, 17. gadsimta vidū radīto holandiešu un flāmu portretu ietērpa un tēla atblāzmām. Antonija van Deika gleznotajai Marijas de Tassi (radīts 17. gadsimta 30. gadu beigās; atrodas Luhtenšteinu muzejā Vīnē) kleitas veidols piedurkņu, apkakles un vidukļa daļas risinājumā un arī pielietotajās krāsās sasaucas ar Nīcas pūralādes nezināmo sievieti. Rembranta gleznotais vīrieša portrets ar garo cepuri un cimdiem (1658.–1860. gadi; atrodas Nacionālajā mākslas galerijā Vašingtonā) ir garmatains skaistulis ar ūsām. Arī zem Nīcas pūralādes vāka gleznotais vīrietis ir attēlots kā līdzvērtīgas modes tendenču piekritējs. Vīrieša tēlā saskatāms tā saucamajam *kavalieru stilam* raksturīgais: gari viļņoti mati, kamzolis, kurš atgādina brīva piegriezuma žaketi, ordeņa lenta pār labo plecu, seju rotā ķīļbārdiņa un uzskrullētas ūsas, kā arī platmale, rotāta ar lentu un spalvu.

2. attēls. Senākā zināmā pūralāde. 1670. g. Liepājas apriņķis, Nīcas pagasts. BDM 402. Atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā. Foto: Inese Kundziņa, 2013. gada 12. jūlijs

Citādi ir veidots Pieminekļu valdes 1942. gada ekspedīciju materiālos par Jelgavas apriņķa Bukaišu pagastu apzināto trīs pūralāžu vīrieša un sievietes otētais motīvs uz pūralādes priekšējās plaknes. Zili krāsotā pūralāde no *Saulītēnu*[10] mājām otēta 1842. gadā, priekšējās plaknes centrā atveidotas divas vāzes ar lapotiem zariem, kuru galotnēs novietots vistas un gaiļa pāris. Viens otru uzlūkojošie putni norāda uz sievišķo un vīrišķo apvienību laulībā. Savukārt priekšējās plaknes malējās joslās kreisajā

pusē stilizētā un nosacītā manierē uzotēta sieviete un labajā – vīrietis, abi cilvēki atveidoti, salikuši rokas sānos un lepni uzlūkojot skatītājus. Sieviete tērpta garā dzeltenā kleitā ar melnu jostu, galvu rotā cepure. Vīrietis tērpts militārajā mundierī ar augstu cepuri galvā. Sejas risinātas stilizēti: izceltas acis un mute.

Uz Jelgavas apriņķa Bukaišu pagasta *Lielbērtulaišu* un *Labeļu*[11] (zīmējusi L. Druste) mājās 1942. gadā apzinātajām pūralādēm otēto cilvēku tēli risināti savādāk: vīrietis un sieviete atrodas profilā, viens otru uzlūkojot, un šķietamā dinamiskā kustībā. *Labeļu* mājās sieviete tērpta garā dzeltenā kleitā un jautri dejo (uz to norāda roku kustības), savukārt mundierī tērptais vīrietis melnos zābakos un platu melnu cepuri galvā spēlē pūšamo instrumentu. Uz *Lielbērtulaišu* mājās 1825. gadā otētās lādes cilvēkiem detalizētāk izcelti sejas panti, acis un galvas rotas. Uz abām lādēm otēti arī putni, kuri viens otru uzlūko.

Jāuzsver, ka līdz šim vīrieša un sievietes motīvs nosacīti līdzīgā kompozīcijā konstatēts tikai Zemgales pūralādēm. Realitātē otētais vīrieša un sievietes motīvs redzams uz Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja Zemgales sētas *Ribu* klētī eksponētās 1817. gadā (?) otētās pūralādes no Bauskas apriņķa Iecavas pagasta BDM 5424[12] (3. att.).

3. attēls. Pūralāde. 1817. (4?) g. Iecavas apkārtne. BDM 5424. Atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā. Foto: Ieva Voitkevica, 2012. gada maijs

Iespējams, lāde izgatavota Iecavas muižā, jo teicēja 1966. gadā stāstījusi, ka tā darināta viņas tēvamātes mātes laikā, kura strādājusi Iecavas muižā par istabmeitu. Pūralāde krāsota pelēcīgi zila, uz priekšējās plaknes vertikālajā sānu joslā otēts stilizēts vīrieša un sievietes pāris. Vīrietis novietots kreisajā, bet sieviete labajā pusē. Otējumā izmantota vien sarkanā un baltā krāsa. Sieviete tērpta sarkanā garā kleitā, sarkanu cepuri galvā. Viņas rokas saliktas sānos. Vīrietis tērpts sarkanā tērpā un cepurē, labā roka ielikta sānos, bet kreisā ir pacelta sveicienā vai arī tas ir pacelts zobens. Abi cilvēki uzlūko skatītāju, sejas panti nav izcelti, vien iezīmēta acu un mutes vieta. Virs katra attēloti cilvēkiem proporcionāli lieli putni,

kuri viens otru uzlūko (sievišķais un vīrišķais). Arī Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzeja krājumā atrodas zilgana pūralāde, kura otēta 1838. gadā, uz tās priekšējās plaknes uzotēts sievietes un vīrieša pāris. Motīvu risinājums formāli līdzīgs (sieviete garā kleitā un rokas saliktas sānos, vīrietis ar savdabīgu militāra rakstura cepuri un rokām, saliktām sānos) Pieminekļu valdes uzmērītās pūralādes Bukaišu pagasta *Saulītēnu* piemēram.

4. attēls. Pūralāde. 1838. g. Jelgavas apkārtne.
Atrodas Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzeja krājumā.
Foto: Inese Kundziņa, 2014. gada 10. janvāris

Atšķirīgs vīrieša un sievietes tandēms redzams uz Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā (ekspozīcijā Laukgaļu klētī pūralāžu izstādē) esošās pūralādes priekšējās plaknes, BDM 101 (4. att.). Līdzīga pūralāde publicēta Riharda Zariņa sastādītajos *Latvju rakstos*, kur norādīts, ka pūralāde apzināta Aizputes apriņķa Cīravas pagastā. Uz muzejā esošās pūralādes otēts cits gada skaitlis – 1799. gads, savukārt *Latvju rakstos*[13] publicētā pūralāde datēta ar 1804. gadu. Abu pūralāžu priekšējās plaknes otējumu risinājums ir līdzīgs: centrālie motīvi ir divas rozetes; horizontālajā augšējā joslā pa pāriem atveidoti dzīvnieki, putni un cilvēki (divi zaķi, divi aļņi vai brieži, divi nenosakāmi dzīvnieki, divi stārķi un vīrietis ar sievieti, elkoņos sadevušies – abiem cilvēkiem rokas saliktas sānos). Cilvēki atveidoti izteikti stilizēti, sejā iezīmētas acis un vīrietim bārda, bet dzimums nosakāms pēc nosacīta apģērba: brunči sievietei un bikses vīrietim. Liepājas muzeja krājumā tiek uzglabāta formāli un otējumu veidā līdzīga pūralāde, otēta 1799. gadā. Savukārt Apriķu novada muzejā atrodas 1799. gadā otēts skapis, kura

rotājumā pielietots līdzīgs krāsojums un otēto motīvu risinājums. Pēc otēto motīvu formālajām pazīmēm jāsecina, ka šāda otējuma risinājumu 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā veicis kāds otnieks Cīravas apkārtnē.

Vīrieša – jātnieka motīvs

Latvijas teritorijā Daugmalē, Salaspils Laukskolas apbedījumos veiktajos arheoloģiskajos izrakumos kā izņēmuma gadījuma savrupatradumi tika uzieti trīs 11. gadsimta (?) piekariņi ar bruņota jātnieka tēlu (zirgs un cilvēks). Arheologs Guntis Zemītis norāda, ka tie ir pagāniskie piekariņi un sociālā statusa simboli.[14] 1936. gadā Daugmalē atrastais jātnieka piekariņš: zirgs ir atveidots profilā, jātnieks uzlūko skatītāju, izcelta ķīļveida bārda un ūsas, galvassega. 1982. gadā Daugmales pilskalnā atrastais jātnieka piekariņš atveidots kompozicionāli līdzīgi: zirga profils, jātnieks uzlūko skatītāju, izcelta smaila bārda, arī bruņukrekls. Arī 1974. gadā arheoloģiskajos izrakumos atrastais piekariņš Salaspils Laukskolas kapulaukā atveidots līdzīgi. Iespējams, šo piekariņu nozīme meklējama indoeiropiešu kultūrai raksturīgajā zirga un solārajā kultā.

Savdabīgs vīrieša un zirga tandēms risināts kokgrieztajā 19. gadsimta sprēslīcā BDM 30218[15] no Kuldīgas apriņķa Skrundas pagasta. Cilvēka galva un zirga galva atveidota profilā, nav izceltas acis, nojaušami vien silueti. Skrundas pagasta sprēslīca pagaidām ir vienīgā sprēslīca, kuras izdaiļošanai izmantots zirga un cilvēka motīvs. Savukārt krievu tautas mākslas piemēros samērā bieži uz krāsotajām sprēslīcām ar pēdu uzotēts jeb uzkrāsots jātnieks zirga mugurā, piemēram, Arhangeļskas apgabalā.

Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja kolekcijā vīrieša zirga mugurā motīvs nolasāms uz diviem otētiem skapjiem. Divdurvju skapja BDM 202[16] topogrāfija ir Kurzeme, krāsots 1887. gadā, durvīs pa labi augšdaļā virs otētajiem ziediem un lapām vāze, uzotēts jātnieks. Zilgani pelēki punktotais zirgs attēlots profilā, liegi dinamiski soļojot uz priekšu. Meistars/amatnieks izcēlis zirga acis, nāsis, krēpes, uzzīmēti iemaukti un pavada, kuru rokās tur vīrietis. Jātnieks ir bārdains vīrs ar cepuri galvā, atveidots profilā. Uz dzegas uzotētais personvārds *Maria Megne* norāda, ka skapja īpašniece ir bijusi sieviete Marija. Tā kā šis ir pūra skapis, tad, iespējams, jātniekam ir simboliska nozīme.

Viendurvju skapis BDM 6133[17] atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja lībiešu sētas *Dēliņi* dzīvojamajā ēkā (5. att.).

5. attēls. Skapis. 1853. g. Tārgales pagasts. BDM 6133. Atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā, eksponēts lībiešu sētā *Dēliņi*.
Foto: Inese Kundziņa, 2013. gada jūlijs

Krāsots āderējuma tehnikā, jātnieka tēls otēts uz skapja dzegas virs gada skaitļa 1853. Muzeja priekšmeta aprakstā norādīts, ka skapis darināts Ziemeļkurzemes kādreiz lībiešu apdzīvotajā zvejniekciemā Miķeļtornī, mūsdienu Ventspils novada Tārgales pagastā. Pūra skapis piederējis kādai lībietei. Zirgs attēlots profilā, raiti soļojot uz priekšu. Krāsots melns, ar baltu pavadu jātnieks vada zirgu. Zirgam izcelta acs, ausis, viļņota aste. Jātnieks uzlūko skatītāju. Attiecībā pret jātnieku zirgs ir neliela izmēra. Vīrieša tēls veidots stipri stilizēts, izceltas acis, uzacis, mute (ūsas?), melna cepure (hūte?) galvā, tērpies uzvalkā un zābakos. Latvijas Vēstures institūta 1982. gadā veiktajā ekspedīcijā Ventspils rajona Užavas ciema padomē *Mitti* mājās tika apzināts tumši brūni krāsots viendurvju skapis, otēts 1853. gadā. Skapja uzmērījumu veikusi I. Ziemiņa.[18] Formāli skapis līdzīgs BDM 6133, arī uz *Mitti* māju skapja saskatāms vīrieša zirgā motīvs – tas attēlots labajā augšējā priekšējās plaknes malā. Diemžēl nav iespējams veikt detalizētu motīva aprakstu, jo ekspedīcijas laikā veiktais zīmējums ir nosacīts. Abu skapju identiskais datējums – 1853. gads – un izcelsmes vieta mudina domāt, ka otētais jātnieka tēls varētu būt formāli līdzīgs, iespējams, tā veidošanā darbojies viens un tas pats meistars.

Vīrieša – mednieka motīvs

Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā atrodas 20. gadsimta 30. gados Zemgalē iegūtā pūralāde. Tumši zaļā pūralāde krāsota 1834. gadā, uz tās uzotētas divas vāzes ar ziedu un augu kompozīciju, divi putni, kreisajā pusē pa kreisi lauva un pa labi – jātnieks zirga mugurā. Gluži kā iepriekšējie vīrieša zirgā otējumi, arī te ievērota līdzīga kompozīcija motīva atveidē: pelēcīgi punktotais zirgs profilā, jātniekam rokās pavada no iemauktiem. Šis jātnieks atšķirībā no iepriekšējiem atveidots profilā, galvā cepure (hūte), kuru izrotā sarkanīga spalva. Iespējams, gleznota nosacīta medību aina, jo iepretim atveidota lauva. Kompozi-

cionāli līdzīgs motīvs redzams uz pūralādes priekšējās plaknes Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas tornī. Tā ir Ģederta Eliasa Vēstures un mākslas muzeja krājuma pūralāde, JVMM 28932 (6. att.), krāsota un otēta 1827. gadā, piederējusi kādai jelgavniecei.[19]

6. attēls. Pūralāde. 1827. g. Jelgavas apkārtne. JVMM 2893. Atrodas Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzejā. Foto: Inese Kundziņa, 2014. gada 10. janvāris

Pieminekļu valdes 1944. gadā veiktajā ekspedīcijā Ventspils apriņķa Dundagas pagasta *Emeru*[20] mājās tika uzmērīta kāda ebreja (žīda) no Zūru pagasta pūralāde, krāsota un otēta 1855. gadā, priekšējā plaknē centrā otēta vāze ar vijīgiem zariem, savukārt malējā plaknē pa kreisi redzams, ka bijis otēts jātnieka tēls, labajā pusē – stirnai līdzīgs dzīvnieks. Zirgs atveidots kustībā – soļojot uz priekšu. Iespējams, uz šīs pūralādes attēlota medīšanas aina.

Vīrieša – pīļu mednieka motīvs

Krievijā, Mezeņas upes apkārtnes teritorijā, tādos tautas mākslas piemēros kā krāsotās sprēslīcas var būt attēlotas pīļu medību ainas. Putns krievu tautas mākslā asociējas ar sievieti, pīļu medības norāda uz līgavas pielabināšanu jeb *līgavas iegūšanu*.[21] Mezeņas sprēslīcas otētajā motīvā redzams vīrietis, kurš šauj lidojošas pīles, līdzi ir suns. Idejiski līdzīgs, bet formāli atšķirīgs pīļu šaušanas motīvs Latvijas teritorijā attēlots uz viendurvju skapja. Skapi Pieminekļu valdes ekspedīcijā 1924. gada 16. jūnijā tās dalībnieks A (?). Rācens uzmērījis Liepājas apriņķa Pērkones pagasta *Vaiteku*[22] mājās. Rakstītajā liecībā norādīts, ka skapis bijis krāsots zaļš. Krāsots 1854. gadā, uz dzegas otēts vīrieša

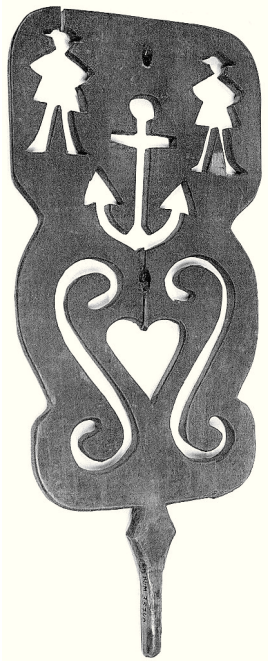
personvārds *Karl Ghuse*. Uz skapja durvju augšējās daļas attēlota sižetiska aina – mednieks atpūtas brīdī sēž uz celma mežā un pīpē pīpi, zem kreisās rokas atrodas bise, divi suņi gaida pavadā. Viena pīle lido. Medniekam galvā cepure, kājās zābaki, mugurā mētelis. Līdz šim *Vaiteku* mājās apzinātais skapis ir izņēmuma piemērs otētā pīļu medību ainas motīvam.

Atsevišķa cilvēka motīvs

Stilizētas cilvēka aprises Latvijas teritorijā tika veidotas (uzzīmētas) uz neolīta laika māla traukiem, cilvēka tēls nav dominējošais, bet iekļaujas veidotā ornamenta ritmā (punkti, svītriņas u. tml.). Piemēram, uz Kuršu kāpās Nidas vēlā neolīta apmetnē konstatētā māla poda ar auklu iespiests grafisks cilvēka tēls.[23] Cilvēka motīvs kā sastāvdaļa no kopējā ornamentu kopuma redzams uz 1982. gada 15. jūlijā Latvijas Vēstures institūta ekspedīcijās uzmērītajā 1841. gadā otētās pūralādes zīmējuma. Pūralāde uzmērīta Ventspils rajona Užavas ciema padomes *Tiltarāju*[24] mājās. Kolorētajā zīmējumā redzams, ka uz pūralādes priekšējās plaknes pa labi no atslēgas apkaluma vairodziņa otēts izteikti stilizēts cilvēka motīvs. Cilvēks, kā ierasts antropomorfajos otējumos, salicis rokas sānos. Kopumā redzami tādi motīvi kā vāze ar ziediem, tulpes, gailis, briedis vai alnis, kāds nenosakāms putns, četri t. s. auseklīši, un cilvēks ir šķietami saplūdis starp tiem.

Divi vienādi cilvēki caurgriezti uz 19. gadsimta sprēslīcas no Valmieras apriņķa Ipiķu pagasta *Vecmangu* mājām (7. att.).

Sprēslīca atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā (BDM 35740[25]). Caurgriezti divi identiski cilvēki / vīrieši. Rokas saliktas sānos, cepure ar platām malām, mētelītis. Caurgriezts arī enkura un sirds motīvs.



7. attēls. Sprēslīca. 19. gs. beigas. Valmieras apriņķis, Ipiķu pagasts. BDM 35740. Atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā. Foto: Uldis Veisbuks, 2012. gads

Līdzīgi tērpts vīrieša tēls saskatāms pūralādes atslēgas cauruma vairodziņā Cēsu apriņķa Vecpiebalgas pagasta *Staņu*[26] mājās. 1928. gadā vairodziņa novilkumu veicis Pieminekļu valdes dalībnieks E. Dzenis. Kaltajā motīvā cilvēks rada nebēdnīgu un dejisku iespaidu – katrā rokā tur atslēgas, kājas saliektas uz sāniem un saplūst ar centrālo apkaluma joslu. Galvā līdzīga cepure, kā Ipiķu pagasta sprēslīcas cilvēkiem.

Antropomorfie hibrīdu motīvi

Zināmi trīs piemēri ar vīrišķā un sievišķā nāru (augšdaļa ir antropomorfa, bet apakšdaļa kā zivij vai kādam citam ūdens dzīvniekam) tandēma atveidojumu uz divām 19. gadsimta sākuma pūralādēm un uz viena skapja. Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā atrodas 1814. gadā otētā pūralāde (BDM 1829[27]) no Kurzemes (8. att.).

8. attēls. Pūralāde. Anno 1814. Kurzeme ? BDM 1829.
Atrodas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājumā.
Foto: Inese Kundziņa, 2013. gada augusts

Pūralādes priekšējā plaknē otēto nāru motīvs ir ar grotesku iezīmi – nāru astes saplūst un pārvēršas par otētajiem ziediem, augiem un putniem. Otējuma groteskas veida pieeja līdzīga ar 16. gadsimta pirmās puses itāļu kāzu lādēs (*cassone*) atveidoto grotesko kokā griezto pieeju. Kāzu lādes priekšējās plaknes centrā atrodas īpašnieka ģerbonis, abpus tam sieviete un vīrietis, kuru astes veido vijīgas groteskas, pārejot no viena motīva citā.

Citādi risināts nāru otējums redzams piemērā no Tukuma apriņķa Engures pagasta *Priežkalnu*[28] mājām. Pieminekļu valdes dalībnieka V. Zosta 1930. gadā veiktais pūralādes uzmērījums. Pūralāde otēta

1823. gadā, iespējams, otnieks bijis kāds ebrejs. Vīrietis un sieviete otēti priekšējās plaknes malējās daļās, zem nāru astēm atveidotas nosacītas "šķēres", kuras it kā nogriež astes. Nāras motīvs var būt atveidots kaltajā 19. gadsimta rokturī no Madonas apriņķa Oļu pagasta, šāds piemērs ir izņēmums un atrodas Latvijas Nacionālā vēstures muzeja krājumā.

Uz Pieminekļu valdes dalībnieka 20. gadsimta sākumā uzņemtā fotoattēla redzams Jelgavas apriņķa Sīpeles pagasta *Banču*[29] mājās fiksētais 1789. gadā otētais skapis. Uz durvju apakšējā pildiņa bijušas otētas divas nāras. Motīva risinājums līdzīgs iepriekšējiem nāras tēliem: paceltas rokas nosacītā "orantas" pozā (nav saliktas sānos kā otētajiem vīrieša un sievietes motīviem).

Pieminekļu valdes ekspedīcijā 1924. gadā Liepājas apriņķa Dunikas pagasta Sikšņu ciemā[30] tika uzmērīta pūralāde, kuras sānu plaknes apkalumos virs rokturiem kalts eņģeļa motīvs, antropomorfs tēls ar spārniem. Pagaidām tas ir izņēmuma gadījuma kalts eņģeļa motīvs uz zemnieku pūralādes. Muzicējoši eņģeļi redzami barokālajās Kurzemes un Zemgales teritorijas baznīcās: Usmas un Bornes baznīcas draudzes telpas griestu velves rotā gleznoti muzicējoši eņģeļi. 18. gadsimta stūra skapis Usmas baznīcas mācītāja ģērbkambarī rotāts ar kokā grieztiem ciļņiem – spārnotām eņģeļu galvām, kā arī lidojošiem un pūšamos instrumentus spēlējošiem eņģeļiem.

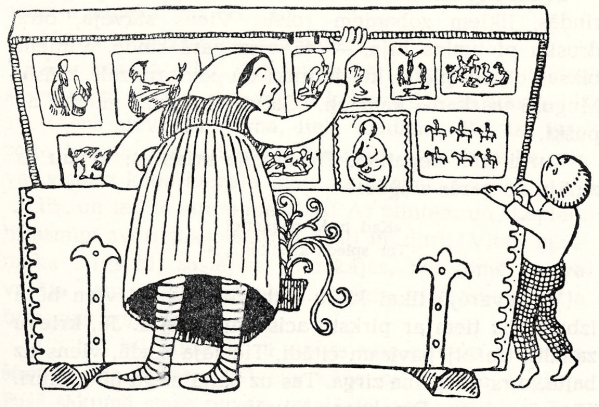
Uzlīmētie cilvēku tēli pūralādes vāka iekšpusē

Spilgts piemērs neierastu un zem pūralādes vāka uzlīmētu cilvēku tēlu uztverei ir Annas Brigaderes aprakstītās Anneles izjūtas triloģijā *Dievs, Daba, Darbs*. Galveno varoni Anneli pārņem sajūsma par dāmu un kungu attēliem, kuri uzlīmēti zem mātes pūralādes vāka. Tā ir 19. gadsimta beigu zemnieku – gājēju bērna sajūsma par ikdienā neierastiem attēliem.

Pēc lādes vāka atvēršanas *[..] uzlec vesela rinda dīvainu vīriņu un sieviņu, sablīvējusies iekšpusē*. Annele novērtē, ka kungiem *ir garas zeķes pāri ceļiem, un kurpes zelta sprādzēm, bikses īsas, ap gurniem piebāztas kā pūšļi, plecos karājas īss, zaļš paltraciņš un pie cepures līgojas gara, balta spalva. Vienā pusē tam zobens, otrā duncis. Viņš stāv lepni uzskrullētām ūsām, vienu roku iespiedis sānos, otru uz zobena spala un skatās taisni uz Anneli*[31]. Annelei tēli šķiet tik iespaidīgi, ka visas vasaras garumā viņa par tiem sapņo.

Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja kolekcijā ir vairākas pūralādes, zem kuru vākiem slēpjas līdzīgas ainas, piemēram, atverot ar

1700. gadu datētās pūralādes izliekto vāku, atklājas rinda ar dāmām kuplās, greznās kleitās un "kavalieru stila" ūsainiem kungu atveidiem. Centrā uzlīmēts papīrs ar dažādiem kristīgajai ticībai attiecināmiem svēto tēliem. Jānis Jaunsudrabiņš *Baltajā grāmatā* atminas redzējis dažādas Kristus dzīves ainas un kolorīti apraksta savas bērnības izjūtas (attiecināmas uz 19. gadsimta beigām), kuras pārņēma, ieraugot uzlīmētās bildes uz lādes vāka. Viņš to nosauc par savu pirmo redzēto izstādi: *Bet, kas manas acis pie Ievas lādes visvairāk saistīja, tās bija skaistās bildes, ar kurām no vietas bija noklāti abi lādes vāki*[32]. (9. att.)



9. attēls. Jāņa Jaunsudrabiņa ilustrācija *Baltajai grāmatai*, 1957, 77. lpp.

Secinājumi

Rakstā sniegts vien neliels ieskats tautas mākslā sastopamajā cilvēka motīvā un ieskicēta to iespējamā klasifikācija: otētais vīrieša un sievietes pāris uz 8 pūralādēm Zemgalē un Kurzemē un uz 1 skapja Kurzemē, vīrietis zirga mugurā uz 3 skapjiem, vīrietis-mednieks uz 3 pūralādēm, vīrietis-pīļu mednieks uz 1 skapja, nāru pāris uz 2 pūralādēm un 1 skapja, eņģelis rokturu apkalumos uz 1 pūralādes, atsevišķi cilvēka motīvi uz 1 caurgrieztās sprēslīcas. Pašlaik norisinās sistemātiska krāsoto un otēto pūralāžu un skapju apsekošana Latvijas novadu muzejos, tādējādi turpmākajā gaitā var tikt atklāti jauni antropomorfie motīvi un to variācijas. Rakstā netika pieminēti antropomorfie tēli daudzveidīgajās maskās, krucifiksos, "derību saktās" redzamais cilvēku roku motīvs u. c. Tēma un motīvu loks līdz šim ir bijis neapzināts, un turpmākajā izpētē veicinās jaunus atklājumus.

[1] Ornāmentika. *Latviešu konversācijas vārdnīca*. XV sējums. Rīga: Grāmatu apgādniecība A. Gulbis, 1937, 30024.–30031. lpp.

[2] Kraukle D. *Latviešu ornaments*. Rīga: Jumava, 2008.

[3] Ornāmentika. *Latviešu konversācijas vārdnīca*. XV sējums. Rīga: Grāmatu apgādniecība A. Gulbis, 1937, 30028.–30029. lpp.

[4] Skulme U. Latvju raksti. *Latvju grāmata. Kritikas un grāmatniecības žurnāls* Nr. 2, marts / aprīlis, 106. lpp.

[5] Paegle E. Lietišķā māksla. *Latvijas Saule* Nr. 35, 1925, 380. lpp.

[6] Šķilters G. Līgaviņas pūrs un viņa raksti. *Ilustrēts Žurnāls* Nr. 6, 1927.

[7] *100 Latvijas vēstures relikvijas*. Sast. I. Zeibārte. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 2012, 12. lpp.

[8] Loze I. *Akmens laikmeta māksla Austrumbaltijā*. Rīga: Zinātne, 1983, 10. lpp.

[9] BDM 402, pūralāde, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.

[10] Latvijas Nacionālā vēstures muzeja Etnogrāfijas nodaļas Rokrakstu, zīmējumu un dokumentu kolekcija (turpmāk – ZAE) Mape Lāde. 1942. g. ekspedīcijas materiāls Jelgavas apriņķa Bukaišu pagasta *Saulītēnu* mājās.

[11] ZAE. Mape Lāde. 1942. g. ekspedīcijas materiāls Jelgavas apriņķa Bukaišu pagasta *Labeļu* un *Lielbērtulaišu* mājās, zīmējusi L. Druste.

[12] BDM 5424, pūralāde, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.

[13] *Latvju raksti*. Rīga: Valstspapīru spiestuves izdevums. 3. sējums. Ilustrācija XII. 117i.

[14] Zemītis G. *Ornaments un simbols Latvijas aizvēsturē*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 2004.

[15] BDM 30218, sprēslīca, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.

[16] BDM 202, skapis, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.

[17] BDM 6133, skapis, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.

[18] Latvijas Vēstures institūta Etnogrāfijas krātuves materiāli: E 56, 1628zt (skapis, Ventspils rajons, Užavas ciema padome, *Mitti*).

[19] Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzeja krājums un ekspozīcija: JVMM 28932 (pūralāde) priekšmeta apraksts.

[20] ZAE. Mape Lāde. 1944. g. ekspedīciju materiāls Ventspils apriņķa Dundagas pagasta *Emeru* mājās.

[21] Кошаев В. Б. *Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева)*. Москва: Гуманитар. Изд. центр ВЛАДОС, 2006, с. 27.

[22] ZAE 381. Mape Lāde. 1924. g. ekspedīciju materiāls Liepājas apriņķa Pērkones pagasta *Vaiteku* mājās, zīmējis A. Rācenis.

[23] Loze I. *Akmens laikmeta māksla Austrumbaltijā*. Rīga: Zinātne, 1983, 129. lpp.
[24] Latvijas Vēstures institūta Etnogrāfijas krātuves materiāli: E 56, 1576zt (pūralāde, Ventspils rajons, Užavas ciema padome, *Tiltarāji*).
[25] BDM 35740, sprēslīca, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
[26] ZAE. Mape Lāde. 1928. g. ekspedīciju materiāls Cēsu apriņķa Vecpiebalgas pagasta *Staņu* mājās, zīmējis E. Dzenis.
[27] BDM 1829, pūralāde, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
[28] ZAE. Mape Lāde. 1930. g. ekspedīciju materiāls Tukuma apriņķa Engures pagasta *Priežkalnu* mājās, zīmējis V. Zosts.
[29] ZAE 5692. Mape Skapis. Ekspedīcija Jelgavas apriņķa Sīpeles pagasta *Banču* mājās.
[30] ZAE. Mape Lāde. 1924. g. ekspedīciju materiāls Liepājas apriņķa Dunikas pagasta Sikšņu ciemā.
[31] Brigadere A. *Dievs, Daba, Darbs*. Rīga: Liesma, 1973, 36.–38. lpp.
[32] Jaunsudrabiņš J. *Baltā grāmata*. Rīga, 1957, 77. lpp.

LITERATŪRA UN AVOTI

100 Latvijas vēstures relikvijas. Sast. I. Zeibārte. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 2012.
BDM 101, pūralāde, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
BDM 202, skapis, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
BDM 402, pūralāde, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
BDM 1829, pūralāde, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
BDM 5424, pūralāde, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
BDM 6133, skapis, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
BDM 30218, sprēslīca, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
BDM 35740, sprēslīca, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja krājuma priekšmeta apraksta lapa.
Brigadere A. *Dievs, Daba, Darbs*. Rīga: Liesma, 1973.
Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzeja krājums un ekspozīcija: JVMM 28932 (pūralāde) priekšmeta apraksts.
Jaunsudrabiņš J. *Baltā grāmata*. Rīga, 1957.

Kraukle D. *Latviešu ornaments*. Rīga: Jumava, 2008.

Latviešu konversācijas vārdnīca. XV sējums. Rīga: Grāmatu apgādniecība A. Gulbis, 1937.

Latvijas Vēstures institūta Etnogrāfijas krātuves materiāli: E 56, 1576zt (pūralāde, Ventspils rajons, Užavas ciema padome, *Tiltarāji*).

Latvijas Vēstures institūta Etnogrāfijas krātuves materiāli: E 56, 1628zt (skapis, Ventspils rajons, Užavas ciema padome, *Mitti*).

Latvju raksti. Rīga: Valstspapīru spiestuves izdevums. 3. sējums. Ilustrācija XII. 117i.

Loze I. *Akmens laikmeta māksla Austrumbaltijā*. Rīga: Zinātne, 1983.

Paegle E. Lietišķā māksla. *Latvijas Saule* Nr. 35, 1925, 380. lpp.

Skulme U. Latvju raksti. *Latvju grāmata. Kritikas un grāmatniecības žurnāls* Nr. 2, marts / aprīlis, 106. lpp.

Šķilters G. Līgaviņas pūrs un viņa raksti. *Ilustrēts Žurnāls* Nr. 6, 1927.

ZAE 5692. Mape Skapis. Ekspedīcija Jelgavas apriņķa Sīpeles pagasta *Banču* mājās.

ZAE. Mape Lāde. 1924. g. ekspedīciju materiāls Liepājas apriņķa Dunikas pagasta Sikšņu ciemā.

ZAE 381. Mape Lāde. 1924. g. ekspedīciju materiāls Liepājas apriņķa Pērkones pagasta *Vaiteku* mājās, zīmējis A. Rācenis.

ZAE. Mape Lāde. 1928. g. ekspedīciju materiāls Cēsu apriņķa Vecpiebalgas pagasta *Staņu* mājās, zīmējis E. Dzenis.

ZAE. Mape Lāde. 1930. g. ekspedīciju materiāls Tukuma apriņķa Engures pagasta *Priežkalnu* mājās, zīmējis V. Zosts.

ZAE. Mape Lāde. 1942. g. ekspedīcijas materiāls Jelgavas apriņķa Bukaišu pagasta *Labeļu* un *Lielbērtulaišu* mājās, zīmējusi L. Druste.

ZAE. Mape Lāde. 1942. g. ekspedīcijas materiāls Jelgavas apriņķa Bukaišu pagasta *Saulītēnu* mājās.

ZAE. Mape Lāde. 1944. g. ekspedīciju materiāls Ventspils apriņķa Dundagas pagasta *Emeru* mājās.

Zemītis G. *Ornaments un simbols Latvijas aizvēsturē*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 2004.

Кошаев В. Б. *Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева)*. Москва: Гуманитар. Изд. центр ВЛАДОС, 2006.

Ilona Ļaha

TĒVA TĒLS INGMARA BERGMANA AUTOBIOGRĀFIJĀ *LATERNA MAGICA* UN VIZMAS BELŠEVICAS TRILOĢIJĀ *BILLE*

Summary

The Image of the Father in Ingmar Bergman's Autobiography 'Laterna Magica' and Vizma Belševica's Trilogy 'Bille'

In Swedish literature, the theme of father and child has always been topical, being presented in various ways from complete dedication to children up to children's rejection. Father is both a kinship and a cultural category that can be found in the relations between father and son / father and daughter. In Latvian literature, the model of father – child relations is not common.

The author of the present article compares the image of the father presented in the autobiography 'Laterna Magica' by a Swedish writer, Ingmar Bergman, and in the trilogy 'Bille' by a Latvian writer, Vizma Belševica.

In the texts of both writers, the image of the father has a great significance. In Belševica's trilogy, the father's significance, his role is not fully presented. It is an ambivalent image: on the one hand, he provided a certain sense of peace and security (as the father did not admonish his children, he did not shout at them, he did not hit them), on the other – the father is a weak and defenceless man.

Bergman, remembering his father – a priest, emphasizes that his father used various forms of punishment that limited the child's space, his desire and ability to move in it. For Bergman the image of the father is closely connected to God. Visiting the church, praying to God and praising God are presented as an involuntary and forced activity, but they are harmoniously incorporated into the daily life of the child. Connecting God to the category of childhood, the time triad (past – present – future) is declared. Under the influence of the father the past is closely connected with the presence of God, the present (youth) – with a departure from God and growing into disbelief in Him, and the future – with a certain attitude to God when, in the consciousness of the child and youngster, the father is not God anymore.

Key-words: father, mother, child, childhood, God

*

Ievads

19. gadsimta un it īpaši 20. gadsimta Rietumeiropas daiļliteratūrā nozīmīgs temats ir "tēvu – dēlu" konflikts. Attiecības starp vecāko un jaunāko paaudzi tika atainotas pēc nolieguma principa, kur jaunā patiesība dzimst paaudžu strīdos un konfliktos.

Zigmunds Freids uzsver: *man grūti minēt kādu bērnības vajadzību, kas būtu spēcīgāka par nepieciešamību pēc tēva aizsardzības*[1]. Tēva simbolikā ietverta ne tikai reliģiski teoloģiska, individuāla un vispārcilvēciska dimensija, bet arī sociāls skanējums: *Tēvs gūst ambivalentu izvērsumu pašā psihoanalīzē, turklāt šis izvērsums ir saistīts ar pārprasto Oidipa kompleksu. Tomēr kopumā to var raksturot šādi: kā būt pašam, kā iespēt būt brīvam un patstāvīgam*[2], raksta Igors Šuvajevs.

> *Tēvs ir kultūras kārtības reprezentants bērnam, kas nolemts pamācīšanai un iniciēšanai. [..] tēva autoritāte attiecībā pret viņa bērniem un pieaugušo pārākums pār nepilngadīgajiem mūsu Rietumu kultūras vēsturē ir stabilas normas, jo tās vienlaikus balstījuši dažādu priekšstatu modeļi.*[3]

Tēva un bērna tēma 20. gadsimta beigu un 21. gadsimta sākuma latviešu valodā tulkotajā zviedru literatūrā risināta dažādi – no pilnīgas ziedošanās bērna labā līdz bērna atgrūšanai. Šajā saistībā minami vairāki darbi: Augusta Strindberga (*August Strindberg*) drāmā *Tēvs* (*Fadren*, 1887) atklātas ģimenes nesaskaņas un cīņa par bērna nākotni; tēva klātbūtne ir jūtama arī A. Strindberga drāmā *Jūlijas jaunkundze* (*Fröken Juli*, 1888), kurā jaunkundze atzīstas, ka *manī no sevis pašas nekā nav. Manī nav nevienas domas, kura nebūtu no tēva [..]*[4]; Gustava Jeijerstāma (*Gustaf af Geijerstam*) romāni *Laulības komēdijas*, *Sapņi un dzīve* (*Äktenskapets komedi*, 1898, *Vilse i livet*, 1909), kur tēvs *atteicās no savas laimes tikai tādēļ, ka mīlēja meitas un gribēja dzīvot vienīgi viņām*[5]; Selmas Lāgerlevas (*Selma Lagerlöf*) romānā *Portugāles ķeizars* (*Kejsarn av Portugallien*, 1914) tēvs, zaudēdams bērnu, sajūk prātā; Sigfrida Siverca (*Sigfrid Siwertz*) romānā *Selambi* (*Selambs*, 1920) vīrs pēc sievas nāves spēj audzināt piecus bērnus; Kšela Vesto (*Kjell Westö*) romānā *Nedienas, kam gaura vārdā* (*Vådan av att vara skrake*, 2000) spilgti iezīmētas tēva un dēla attiecības, u. c. Īpaši nozīmīgi ir zviedru rakstnieka Jērana Tunstrēma[6] (*Göran Tunström*) romāni *Mēnesspiens* (*Skimmer*, 1996) un *Ziemsvētku oratorija* (*Juloratoriet*, 1983).

Zviedru bērnu un jauniešu literatūrā lielākā daļa darbu[7] ir veltīta bērnu un vecāku attiecībām, īpašu vietu ierādot tēva un bērna komuni-

kācijai. Bērna un tēva attiecības šajā laika posmā atainotas šādos latviski tulkotajos vai atkārtoti publicētajos darbos: Somijas zviedru rakstnieces Tūves Jānsones (*Tove Jansson*) pasaku romāns *Tētis un jūra* (*Pappan och havet*, 1965), kurā tēvs, sekojot saviem sapņiem, dodas prom no mājām kopā ar ģimeni uz gandrīz neapdzīvotu salu; Astridas Lindgrēnes (*Astrid Lindgren*) romānā *Ronja – laupītāja meita* (*Ronja Rövardotter*, 1981) akcentētas tēva un meitas attiecības. Ronja spēj izlīgt ar savu tēvu, kurš savukārt, atteikdamies no meitas, zaudē sevi pašu, tomēr, mainot savus uzskatus par mīlestību bez jebkādiem nosacījumiem, tēvs spēj piedot savam ienaidniekam. Pieaugušo un bērnu attiecībām ir pievērsta liela uzmanība arī stāstā *Grāmata par Pepiju Garzeķi* (*Boken om Pippi Långstrump*, 1952). Interesantas ir Pepijas un viņas tēva attiecības, kas ir visnotaļ atšķirīgas no ierastās bērnu un vecāku saskarsmes. Pepijas tēvs nenorāda un nemāca, kā meitai būtu labāk vai nebūtu jārīkojas vienā vai otrā situācijā. Viņi mīl viens otru, ir draugi, kas kopā dejo un rotaļājas.

Tēvs ir gan radniecības, gan kultūras kategorija, kas konstituējama tēvu un dēlu / tēvu un meitu attiecībās. Latviešu literatūrā tēva un bērna attiecību modelis nav bieža parādība. Viens no latviešu literatūras fundamentālākajiem paaudžu konflikta atainojumiem ir Rūdolfa Blaumaņa luga *Indrāni* (1904). *[..] latviešu literatūrā uzslāņojusies evaņģēliski iekrāsota skepse pret likumu un tiesu kā sociālo regulatīvu ("Pie pagasta tiesas", "Indrāni")*[8], raksta Iveta Leitāne. Ar vienas ģimenes locekļu traģisko attiecību tēlojumu lugā spilgti parādīts atšķirīgu dzīvesveidu un morāles principu konflikts, kura centrā ir Indrānu tēvs un viņa vecākais dēls Edvarts. Darbā tiek pretnostatītas divas paaudzes – jaunākā un vecākā. Indrānu saimnieki ir vecās un patriarhālās dzīves pārstāvji, kuru laikā mājās valdīja sirsnīgas attiecības, miers un saskaņa, par ko sevišķi rūpējās Indrānu māte. Vecākajai paaudzei ir pārliecība, ka vēl jau būtu laiks un tiesības strādāt, valdīt un rīkoties, bet jaunā alkst sevi apliecināt un pierādīt savas tiesības taisnību. "Spēcīgajiem" tēviem, kā, piemēram, Indrānu tēvam, tomēr neizdodas iemācīt bērniem vērtības un arī nespēj pamatot savas eksistences nepieciešamību.

Latviešu jaunākajā literatūrā noslēpumainas un mistiskas bērna un tēva (meitas un tēva) attiecības ataino Elita Franciska Cimare romānā *Purvā ieņemtie* (2003), kurā meita Fanija atzīst:

> *[..] es esmu sveša savai mātei, sveša savai babiņai. Es esmu sava tēva meita. Un mans tēvs ir viņām svešs, jo viņu dzimtā kalna mālā kājas grimst un ieķep, bet mans tēvs neprot brist. Un es arī nepratīšu.*[9]

Arī Fanijas meita Helēna pret savu tēvu sajūt īpašu mīlestību:

> *Helēna mīl mammu un ir paklausīga. Tēvu viņa mīl vēl daudz vairāk [..].*[10]

Darbā ieskanas arī dzimtas traģiskās vēsturiskās pieredzes motīvs, jo vectēvs bijis izsūtījumā.

Tēva-bērna modelis, kur uzsvērta veco tēvu aprūpe, aktuāls vairākos latviešu literatūras darbos: Apsīšu Jēkaba stāstā *Pie pagasta tiesas*, jau pieminētajā R. Blaumaņa lugā *Indrāni*, brāļu Kaudzīšu romānā *Mērnieku laiki*, Andreja Upīša romānā *Zaļā zeme* u. c. Rūpes par vecākiem pamatotas kristīgajās vērtībās.

Latviešu literārajā telpā bērna un tēva tēmu papildina no citām valodām tulkoti darbi – arī no zviedru valodas.

Spilgti tēva un bērna attiecību piemēri Zviedrijā un Latvijā 20. gadsimta beigās ir I. Bergmana autobiogrāfija *Laterna Magica* un V. Belševicas *Billes triloģija*.

I. Bergmans un V. Belševica

Ingmara Bergmana[11] (*Ingmar Bergman*) vārds latviešu lasītājam asociējas ar kinomākslu, teātri un arī literatūru, precīzāk, ar autobiogrāfiska satura literārajiem darbiem: *Laulības dzīves ainas* (*Scenen ur ett äktenskap*, 1973), *Laterna Magica* (*Laterna Magica*, 1987), *Labā griba* (*Den goda viljan*, 1991), *Intīmās grēksūdzes* (*Enskilda samtal*, 1996), *Priekšstati* (*Föreställningar*, 2000). I. Bergmans līdzās A. Strindbergam un S. Lāgerlēvai ir trešais slavenākais Zviedrijas reprezentants 20. gadsimta pasaules kultūrā.

I. Bergmana filmas un literārie darbi tiek atzīti par veiksmīgiem: *Viņš ir ietekmējis uzskatu par zviedru cilvēka iekšējo dzīves pārdzīvojumu vairāk nekā jebkurš cits zviedrs*.[12] I. Bergmans ir ieviesis jaunu žanru – filmu scenāriju ar jaunu un neatkarīgu literāru kvalitāti un struktūru.[13] Literatūrzinātnieks Jērans Hegs (*Göran Hägg*) I. Bergmanu uzskata par *atzīšanās literatūras*[14] (*bekännelselitteratur*) *lielo iedvesmotāju*[15].

1993. gadā Ilzes Kačevskas tulkojumā latviešu valodā tiek izdota autobiogrāfija *Laterna Magica*.[16] Jāatzīmē, ka neliels darba *Laterna Magica* fragments tika publicēts žurnālā *Avots* 1990. gadā.[17] Savukārt Latvijas literārajā telpā mākslinieks ienācis 1979. gada nogalē, kad pirmo reizi latviešu valodā tika publicēts viņa darba *Laulības dzīves ainas* fragments.[18] 1982. gadā romānu izdeva atsevišķā grāmatā.

Autobiogrāfisko romānu sižetā rakstnieks nereti izmanto savas bērnības atmiņas. Šķiet, ka autors necenšas iekarot lasītāja simpātijas, pielietojot visai atklāto rakstības stilu. Viņš pēta attiecības ar cilvēkiem, tuvinieku raksturus, sevišķi lielu uzmanību velta mātei un savam paštēlam, atklājot trūkumus, vājības, šaubas un bailes. I. Bergmana autobiogrāfija ir uzskatāma par būtisku avotu viņa personības, dzīves un daiļrades izpētē, jo *projekcijas aparāts – laterna magica – ir iedarbināts un attēlo I. Bergmani visādos mākslinieciskos rakursos*[19].

I. Bergmana plašai rezonansei Latvijā ir vairāki iemesli: to noteica jau izveidojusies kultūras situācija Latvijā, kurā pēc valsts neatkarības atgūšanas autobiogrāfija kļūst populārs žanrs un rodas nepieciešamība stāstīt par savu dzīvi, atklāt personiskus pārdzīvojumus un domas, kas padomju laikā nebija iespējams. Jāatzīmē I. Bergmana popularitāte un atpazīstamība visā pasaulē, kas arī noteica tulkotāju un izdevēju izvēli.

Latvijā V. Belševica ir mīlēta un cienīta, latviešu pēckara kultūra nav iedomājama bez viņas vārda. Anda Kubuliņa monogrāfijā *Vizma Belševica* atzīst, ka rakstniecei *[..] nav daudzrakstītājas, bet dziļrakstītājas slava... Starp mūsdienu latviešu dzejniecēm, šķiet, viņa ir pati dižākā*[20]. Literatūrzinātnieks Viesturs Vecgrāvis, vērtējot A. Kubuliņas monogrāfiju, nosauc rakstnieci un dzejnieci *[..] par vienu no talantīgākajām un kolorītākajām mūsu literatūras jaunradītājām ne tikai pēckara gados, bet visā īsajā mūsu literatūras attīstībā vispār*[21].

Guntis Berelis, analizējot V. Belševicas daiļradi, piemin dzejoli *Vārdi par vārdiem*, kas koncentrēti un spilgti raksturo rakstnieces darbus: *vārds un vara, vārda vara, vārds un brīvība, putns un dzejnieks*[22].

No latviešu autoriem zviedru valodā V. Belševica ir tulkota visvairāk. Aplūkojot pārtulkoto dzejas un prozas darbu klāstu, jāteic, ka zviedru auditorijai ir bijusi visai liela iespēja iepazīt latviešu autori, saskatot viņas daiļradē ne tikai Latvijas kultūru un vēsturi, bet arī latviešu tautas mīlestību pret savu dzimteni, dabu un valodu, izciesto sāpi un izdzīvošanas spēku, turklāt *nevienu neapsūdzot*[23].

Šajā pētījumā zviedru rakstnieka I. Bergmana autobiogrāfiskais teksts *Laterna Magica* salīdzināts ar V. Belševicas *Billes triloģiju – Bille* (1992. gadā Amerikā, 1995. gadā Latvijā), *Bille dzīvo tālāk* (1996), *Billes skaistā jaunība* (1999), tulkotu arī zviedru valodā.

V. Belševicas autobiogrāfiskā naratīva tradīcijā sakņotajā darbā *Billes triloģija* un I. Bergmana autobiogrāfijā saskatāma sava veida radniecība vēstījuma sarakstīšanas un izdošanas laikā (apmēram 20. gadsimta 90. gadi), tēlotā laika ziņā (pirmskara laiks, Otrais pasaules karš, pēckara laiks), bērnī-

bas koncepta asociatīvo komponentu izvēlē (nesaprastā bērna motīvs). Darbus vieno arī tas, ka no literāri tēlotajām bērnības un jaunības gaitām rakstniekus šķir būtiska laika distance. Interesanta sakritība – I. Bergmans uzrakstīja autobiogrāfiju *Laterna Magica* Gotlandē, Forē saliņā, savukārt V. Belševica triloģijas otro daļu uzrakstīja Gotlandē, Visbijā. Zviedrija ir viena no nedaudzajām valstīm, kas asociējas ar pozitīviem priekšstatiem. *Billes triloģijā* manāma arī "zviedru teksta" klātbūtne, proti, autore, rakstīdama par savām skolas gaitām, apakšnodaļā *Lielais reveranss Zviedrijas karalim* piemin arī Zviedrijas karali. *[..] bija redzams un saprotams, ka viņš par citiem ne tikai garāks, bet arī augstāks kungs. Karalis!*[24]

Mātes loma I. Bergmana un V. Belševicas darbos

Mājas izjūta abu autoru darbos pirmām kārtām saistīta ar mātes tēlu. Mātes tēlā rakstnieki nereti uzsver savu cilvēcisko un sievišķīgo ideālu, kā vispozitīvāko iezīmi akcentējot spēju ziedoties bērnam.

Filozofs un psihologs Ērihs Fromms (*Erich Fromm*) norāda, ka *māte ir mājas, no kurām mēs nākam, viņa ir daba, zeme, okeāns; tēvs nepārstāv nevienu no šīm dabiskajām mājām. [..] Tēvs ir tas, kas māca bērnu, kas rāda viņam ceļu pasaulē*[25].

Jāatzīst, ka gan I. Bergmana autobiogrāfijā *Laterna Magica*, gan V. Belševicas *Billes triloģijā* bērnam attiecības ar māti ir visai sarežģītas, tiek apmierinātas no mātes atkarīgās primārās vajadzības, t. i., bērns ir apģērbts un pabarots, bet izpaliek sekundārās vajadzības, kas tajā pašā laikā ir ļoti būtiskas – vajadzība pēc emocionāla un fiziska kontakta ar māti. Ja māte nepilda visas savas funkcijas ģimenē, mainās dzīves kārtība, mājās ienāk citi likumi un noteiktas citas prioritātes, tiek izmainītas arī pamatvērtības, kas savukārt ietekmē personību un determinē cilvēka un apkārtējās pasaules attiecību veidošanās specifiku.

Mātes tēla semantikai I. Bergmana un V. Belševicas autobiogrāfiskajā prozā ir vairākas kopīgas iezīmes: mātišķums, bet bez izteiktām mīļuma izpausmēm pret bērnu, neiedziļināšanās bērna emocionālajā pasaulē un pārdzīvojumos, nepieciešamās rūpes par ģimeni.

Vēstījuma pirmajā lappusē I. Bergmans iepazīstina ar savu tuvāko cilvēku, kura mīlestību autors centās iegūt visas savas dzīves laikā un kuram memuāros veltījis īpašu uzmanību, – māti:

> *Mūsu attiecības nepavisam nebija vienkāršas: mana uzticība traucēja un kaitināja viņu, mani maiguma apliecinājumi un brāzmainie izvirdumi apgrūtināja viņu. Viņa bieži vien sūtīja projām vēsi ironiskā tonī. Es raudāju aiz apvaldīta naida un vilšanās sajūtas.*[26]

Savukārt V. Belševicas triloģijā atklājas Billes vislielākā traģēdija – mātes (Bille māti dēvē par *mammuci*) nemīlestība pret Billi un meitenes neievērošana. Šim mātes un meitas attiecību posmam galvenokārt veltīta triloģijas pirmā grāmata *Bille* un otrās grāmatas *Bille dzīvo tālāk* sākums. Katrs neveiksmīgs mēģinājums tuvoties mātei Billi arvien vairāk nocietina. *Lēvurs*, *kraupis*, *dullā*, *muļķe*, *jēlnadzis*, *lemesis*, *knauķis* – ar šādiem epitetiem Bille tiek "apdāvināta" no mātes, kad vai nu pastrādājusi kādu nedarbu, vai māte ir sliktā omā, arī vienkārši tāpat:

> *Gan jau mammucis tad viņu dunkāja, purināja un sauca par kraupi vai vēl briesmīgāk – tēva meitu un nolādētām Gūtmaņu asinīm.*[27]

Apzīmējums *Gūtmaņu asinis* norāda uz Billes mātes neapmierinātību ar savu dzīvi un neizdevušos laulību, nevis abstrakto ļaunumu. Māte, nevarēdama piedot vīram savu neizdevušos dzīvi, kļūst īgna ikreiz, redzot tēva kopiju – Billi, tādējādi nespēj apturēt negatīvo attieksmi pret bērnu. Vēlme pēc normālas un mierīgas dzīves ietver arī nepieciešamību pēc materiālā nodrošinājuma. Billes tēvs nodevās dzeršanai, naudas trūkums iznīcināja mīlestību, radot agresiju un nepārtrauktus skandālus. Billes vecāki jūtas kā bagātās Rīgas pabērni un tādējādi par savu kompleksu remdēšanas līdzekli izmanto dusmu izgāšanu uz savu vēl pagaidām vienīgo bērnu. Epizodiski triloģijā ieskanas Billes laimīgie brīži kopā ar māti, kad meitene jūt, ka viņa mātei ir vajadzīga. Piemēram, viens no laimīgākajiem Billes pārdzīvojumiem ir tad, kad viņa jūt savu līdzdalību, kopā ar māti pasniedzot kara gūstekņiem pārtiku, neraugoties uz rīcības bīstamību. Apziņa, ka viņai ar mammuci ir kopīgi noslēpumi, ienes Billes sirdī neaprakstāmu laimes sajūtu:

> *Bille bija laimīga un lepna, ka visu dienu cīnījās ar vārpatām un neņēma galvā, ja mammucis kādreiz sabļāva. Lai jau, ja bez bļaušanas nevar. Citas lietas viņām svarīgākas un kopā. Tur Bille nav nekāds lēvurs, tur viņas ar mammuci varonīgas – lai šauj un liek cietumā, bet darīs!*[28]

Līdz ar Billes izaugsmi meitenes apziņā mainās arī attieksme pret māti. Par to liecina Billes agresija, kas apslēpta meitenes domās:

> *Bille, kas agrāk patiesi ticējusi, ka mammucis visu māk un dara labāk par citiem, to vien sākusi meklēt un vērot, ko mammucis nemāk. Un tad tāds kauns, kā dusmas, kā ļauns prieks: Aha! Pati nejēdz, bet citus drīpelē!*[29]

Ar laiku notiek Billes pakāpeniska atbrīvošanās no mātes ietekmes. Pēc meitenes izvarošanas mēģinājuma un mātes neticības Bille sāk ienīst savu mammuci, turklāt "mammucis" kļūst par "māti" uz visu turpmāko laiku:

> *Mammucis raud, un Billei nav žēl. Tas nav tikai tāds teiciens, ka sarkans gar acīm. Billei ir sarkans gar acīm, tik sarkans, ka, varējusi jel pakustēties, bijis kas pie rokas, viņa krautu, vai acs, vai galva. Sistu miesīgai mātei, kas visbriesmīgākais grēks.*[30]

> *Naids pārskrējis, un kā tu, vienā mājā dzīvojot, pavisam nerunāsi? Vienīgi ne domās mammucis vairs nav mammucis. Tikai māte. Oficiāli. Un tāds pelēks rūgtums sirdī. Kā pelašķi.*[31]

Līdzīga situācija saskatāma I. Bergmana tēva un viņa mātes grāmatās atainotajās attiecībās. Tās kļuva vēsākas neilgi pirms I. Bergmana nākšanas pasaulē, turklāt tās pasliktināja dzīves apstākļi, autora tēva neatkāpšanās no saviem principiem un savu uzskatu uzspiešana, tādēļ jāteic, ka apzīmogots ir piedzimšanas un gaidīšanas laiks. Mātes un tēva dzīves reālijas un attiecības I. Bergmans ir atainojis autobiogrāfiskajos darbos *Labā griba* un *Intīmās grēksūdzes*, kur autors lasītājam liek saprast, ka bērns (Ingmars), kurš dzims 14. jūlijā, jau ir nosalis, pasaulē viņš ienāks pa vecāku "labās gribas" durstīgajām lauskām. Autors attēlo savu māti, kurai salst vēders, šī fiziskā sasalšana mācītājmuižā pārnestajā nozīmē norāda uz vecāku atsalušām jūtām vēl pirms gaidāmā bērna piedzimšanas. Ingmara tēvs negribēja mainīt dzīves apstākļus savas pārliecības un uzskatu dēļ. A. Cimdiņa norāda, ka *[..] patriarhālās kultūras tradīcijā sievietes ir apspiestas vai noklusētas, tēlotas un audzinātas saskaņā ar maskulīnu ideoloģiju, kas gadsimtiem ilgi mērķtiecīgi kavējusi sievietes pašizaugsmi un pašatklāsmi kultūras formās, vispārcilvēcisko definējot no vīriešu interešu puses*[32].

Līdzās pragmatismam un materiālajām vērtībām cilvēkam nereti ir vēlme un nepieciešamība pēc *personiskas brīvības*. I. Bergmana māte, uzaudzināta laimīgā, turīgā ģimenē, gribēja saglabāt savu brīvību arī pēc kāzām ar autora tēvu: *Es nesamierināšos, ka man laupa brīvību, es nesamierināšos, ka nevaru domāt, kā gribu, just, kā gribu*.[33]

Māte, nepiepildīdama savu jaunības sapni – *es vēlos kļūt tāda kā tā profesore. Es gribu stāvēt visas neaptveramās nežēlības vidū. Es gribu palīdzēt, remdēt un mierināt. Vēlos iegūt visas iedomājamās zināšanas*[34] – saprot, ka bērni ir tie, kas neļauj izrauties no šī apļa, tādēļ rūgtums un īgnums tiek "uzvelts" uz bērnu pleciem. I. Bergmans ataino savu māti kā sievieti, kura savā jaunībā bija stipra, vitāla, mērķtiecīga, untumaina un zinātkāra, bet tagad pārvēršas par būtni, kurā vējo *ledains vējš*.

Tēva tēls I. Bergmana un V. Belševicas darbos

Tēva loma *Billes triloģijā* atklāta nepilnīgi, tomēr papucis Billei asociējās ar kaut kādu zināmu miera un aizsargātības sajūtu. Īsus mīļuma brīžus Bille guva no tēva, tēvs viņu neapsaukāja, nekliedza, nesita. Kaut kas tik pašsaprotams kā bērna galvas noglaudīšana, ņemšana uz rokām vai arī neliela uzmanības veltīšana Billei gadījās ļoti reti, ja tas arī notika, tie bija īsti svētki:

> *Billi uz rokām reizēm ņēma papucis, bet kas papucim atlika? Cita, skaistāka bērna viņam nebija, tikai Bille ar saviem vasarasraibumiem, taisnajiem, pelēkajiem matiem un garo, tievo kaklu.*[35]

Mātes kā ārdošās figūras izjūta varētu veicināt Billes ciešāku saistību ar tēvu, tomēr to liedz tēva disfunkcionalitāte. Pēc bankrota tēvs pārtop vājā un neaizsargātā cilvēkā; viņš zaudē arī savu autoritāti, jo nav spējīgs uzturēt ģimeni un būt par atbalstu mātei un Billei. Meitenes un tēva vienojošs elements ir asinsbalss. Caur šo kopīgo piederību meitene sevi uztver negatīvi. Viņa jūtas neveikla, neapķērīga un lempīga, jo viņu asinis ir kauns, kas jāslēpj no citiem:

> *Tumšas asinis, gandrīz vai melnas. Nolādētās Gūtmaņu asinis. Laikam Billei arī tādas, un par to mammucis viņus abus neierauga. Mammucim droši vien gaišas un tīras.*[36]

Billes triloģijā māte nošķir sevi no vīra (Billes tēva). To jūt arī Bille, pieņemot to kā kaut ko pašsaprotamu:

> *Jā, jā, nu Bille jau tēvam vien dzimusi, mātes viņai nemaz nav. Māte vienā pusē, taisnajā, Bille ar papuci otrā, pagalam netaisnā un ļaunā. Tajā, uz kuru skatās izplēstām acīm un kāpjas atpakaļ.*[37]

I. Bergmana tēvs bija mācītājs, tādēļ arī bērnu dzīves ritms bija pakārtots tēva statusam un viņa uzskatiem. Autora tēvam piemita aktiera talants, taču ārpus skatuves viņš bija nervozs, viegli aizkaitināms un nomākts. I. Bergmans neataino laimīgu bērnību un neapvelta savus vecākus ar klišejām, kā to dara lielākā daļa slavenu mākslinieku. Viņš runā atklāti par visās tautās un iekārtās, paaudžu paaudzēs kopto bērnu bezierunu pakļaušanu un sodīšanu:

> *Tā sodi bija kaut kas pašsaprotams, nemūžam kas apšaubāms. Tie varēja būt spēji un vienkārši pliķi vai pļāviens pa dibenu, bet tie varēja būt arī ārēji izsmalcināti, noslīpēti paaudžu paaudzēs. [..] Es nevaru apgalvot, ka tas bija ļoti sāpīgi, smeldzināja pats rituāls un pazemojums. [..] Kad sitieni bija saņemti, vajadzēja tēvam*

> *noskūpstīt roku, pēc tam tika teikti piedošanas vārdi, no sirds novēlās grēka smagums, pārņēma atbrīvotības sajūta un žēlastības jūtas, kaut gulēt, protams, nācās iet bez vakara azaida un lasīšanas, tomēr atvieglojums bija neizsakāms.*[38]

Tēvs piemēroja saviem bērniem dažādus soda veidus – sitienus, neatļaušanu apmeklēt kino, ēdiena nedošanu, aizliegumu iziet no gultas, ieslēgšanu tumšajā istabā u. c. –, tādējādi ierobežodams bērna telpu, vēlmes un iespēju pārvietoties tajā. Ģimenē pastāvēja *vien aizliegumi un noteikumi, tie bija kā ēnas, visbiežāk nesaprotami*[39].

Ar tēvu nekad neko nevarēja zināt: *Reizēm viņam visu dienu bija labs garastāvoklis, reizēm mācītāju sagrāba dēmoni un viņš kļuva nerunīgs, noslēgts un viegli aizkustināms.*[40]

I. Bergmans nespēja rast saikni ar savu tēvu, kas varēja būt par iemeslu tam, ka rakstniekam neizveidojās tuvas attiecības ar saviem bērniem. Dēlā viņš saskatīja sava tēva vaibstus un raksturu:

> *[..] Tumši zilas acis, tā pati matu krāsa, tāda pati jutekliska mute. Tā pati bergmaniski noliedzošā attieksme, kas jautās viņa stājā: nepieskaries man, nenāc man tuvumā, liec mani mierā, es esmu Bergmanis, velns parāvis.*[41]

I. Bergmana autobiogrāfijā *Laterna Magica* un V. Belševicas *Billes triloģijā* bērni, vēlēdamies saņemt vecāku mīlestību, cenšas izdomāt dažādas viltības, lai radītu vēlēšanos rūpēties par viņiem. Viens no tādiem veidiem, ko izdomā gan Ingmars, gan arī Bille, ir *slima bērna tēlošana*, termometra uzberzēšana utt. Rakstnieki dažādi, bet tomēr līdzīgā veidā apraksta bērna cenšanos piemānīt savus vecākus, lai tikai vecākos rastos apziņa, ka bērni ir vajadzīgi un viņu liktenis kādam rūp:

I. Bergmana *Laterna Magica*	**V. Belševicas *Bille***
Es pamazām sapratu, ka manai visvisādai jūtelīgai un neprātīgai pielūgsmei nav panākumu. Un tā es ļoti agri sāku izmēģināt paņēmienu, kam vajadzēja modināt viņā patiku un interesi. Tas, kurš bija slims, tūliņ modināja viņā līdzjūtību. Tā kā biju slimīgs bērns, kuru allaž mocīja krampji, tad tas, protams, kaut sāpīgs, tomēr bija drošs ceļš uz viņas maigumu.[42]	*Cik karsti Bille agrāk kārojusi saslimt, lai uztraucas un lutina, bet nesaslima ne sitama, lai kā gadījās pārsalt vai izmērcēties. [..] Un nosprieda, ka šī ir īstā reize slimot pēc Laimdodotas modes. Jau vakarā rādīties sagurušai, no rīta teikt, ka galva sāp un reibst un tad uzberzēt termometru. Tā arī darīja. Vienīgais rūgtums bija izlikties, ka ēst negribas, jo gribējās pēc suņa, un mammucis, kā par spīti, izcepis kartupeļu pankūkas.*[43]

Slimības un "slimā tēlošana" palīdzēja iegūt mātes uzmanību tikai uz noteiktu laika sprīdi, tādēļ, nerodot kontaktu ar māti, V. Belševicas Bille meklē tēvu.

Zīmīgs I. Bergmana autobiogrāfijā *Laterna Magica* ir bērna un *Dieva* attiecību modelis. Rakstniekam Dievs cieši saistīts ar tēva tēlu; pasaules uzskata saknes meklējamas reliģiozajā vidē, kurā viņš uzaudzis. I. Bergmana tēvs ir mācītājs, tādēļ jau no mazām dienām skatījis dzīves un nāves neredzamās puses.

Autobiogrāfijā *Laterna Magica* iešana uz baznīcu, dievlūgšana un godināšana ir vairāk piespiedu nodarbe, tomēr tā organiski iekļaujas bērna ikdienā, jo I. Bergmans aug mācītāja ģimenē. Ticības uzspiešana rada bērnā pretreakciju un domas par Dieva neesamību:

> *Dieva nav, neviens nevar pierādīt viņa esamību. Bet, ja viņš ir, tad acīm redzami ir pretīgs Dievs, sīkumains, ļaunatminīgs un neobjektīvs, tā, lūk!*[44]

Šajā gadījumā autors parāda nevis nepatiku vai neticību Dievam, bet gan attieksmi pret savu tēvu, sava veida pretreakciju tēvam-garīdzniekam. Viens no zīmīgajiem autobiogrāfijas dominējošo personāžu attiecību modeļiem ir motīvs par pakļaušanos kāda cita cilvēka ietekmei. Bērns nespēj pretoties tēva iespaidam, kā rezultātā rodas negatīva attieksme pret Dievu.

Tēvs-mācītājs ir kā tilts starp Dievu un cilvēku, kas reizē arī nodod Dieva gribu, kas īstenībā ir viņa paša griba. Autobiogrāfijā I. Bergmans parāda tēva dubulto dabu:

> *Tēvs baznīcā runā par Dieva mīlestību. Bet šeit mājās? Kas notika ar mums? Kā mēs spējām pārvarēt dvēseles sašķeltību, sevī apspiesto naidu?*[45]

Rakstnieks ataino savu tēvu arī kā talantīgu mācītāju:

> *Tēva sprediķi bija populāri un baznīca vienmēr pārpildīta, kad viņš teica sprediķi. Viņš bija rūpīgs dvēseļu gans, un viņam piemita nenovērtējams talants: spoža atmiņa. Gadu gadā viņš bija kristījis, iesvētījis, laulājis un apbedījis daudzus no savas četrdesmit tūkstošu cilvēku lielās draudzes. Viņš atcerējās viņu visu sejas, vārdus, viņu dzīves apstākļus. Ikviens cilvēks, apjauzdams tēva neviltoto interesi un mīlestības pilno nopietnību, jutās izredzēts, tāpēc, ka viņu atcerējās. [..] Viņš, bez šaubām, bija iemīļots mācītājs.*[46]

Būtiski ir atzīmēt to, ka autora tēvs kļuva par mācītāju nevis pēc paša vēlēšanās, bet gan pēc mātes vēlmes. Savulaik tēvatēvs negribēja

kļūt par mācītāju, neraugoties uz visas dzimtas nostāju. Rezultāts bija viens – viņš tika izraidīts no ģimenes. Tēvs ir visu mūžu cīnījies atšķirt patiesību no meliem, tādēļ te nepastāv jautājums par reliģiozitāti, jo piederība baznīcai un ticība Dievam nav noteicošais elements garīguma saglabāšanā. Būtisks faktors reliģiozitātes atmosfēras veidošanā ģimenē un mājās ir spēja saglabāt mīlestību, uzticību un cieņu pret ģimenes locekļiem. Tēvam savukārt vardarbīgā attieksme pret bērniem ir kā sava veida reliģiozitātes trūkuma izteiksmes forma, destruktīva rakstura uzvedība, kā rezultātā notiek pārrāvums starp bērnu un vecāku paaudzi. Autobiogrāfijā parādās atšķirība dažādu paaudžu viedoklī pret dažādām vērtībām, kas konceptuāli iezīmē pārejas laiku.

Grāmatas beigās I. Bergmans apraksta īpaši svarīgu ceļojumu ar tēvu, kurā galvenais personāžs atklāj savu ciešo saikni ar tēvu, ko nekad nebija izjutis, un tēva iespaidā mēģina atzīt Dieva esamību.

Vēl ceļojuma sākumā vēstītājs atzīst, ka *brauciens ar tēvu vienmēr bija bīstams pasākums. Nekad nevarēja zināt, kā tas beigsies. Reizēm viņam visu dienu bija labs garastāvoklis, reizēm mācītāju sagrāba dēmoni un viņš kļuva nerunīgs, noslēgts un viegli aizkaitināms*[47].

Savukārt ceļā I. Bergmans izsaka savu vēlmi būt kopā ar tēvu: *Tā mēs varētu apbraukt apkārt zemeslodei – tu un es.*[48]

Bērna apziņā ģimenes locekļu lomas un savstarpējās attiecības mājās ir ļoti būtiskas. Mātes un tēva klātesamība nodrošina bērna jēgpilnu dzīves apjautu, tādēļ šiem tēliem piešķirta īpaša nozīme personāža identitātes veidošanā. Tikai analizējot savu piederīgo statusu un darbības, bērns mēģina rast savu vietu mājas telpā. Bērnu un vecāku saskaņa kļūst par vienu no svarīgākajām vērtībām, kas ir nepieciešama, lai bērns mājās justos labi. Tikai tādā gadījumā bērnam radīsies priekšstats par sadzīvisku drošību. Lielākais kauns un galējā zīme pozitīvu priekšstatu iziršanā par ģimeni ir vardarbība ģimenē, agresija pret sievu, kas izvēršas bērnu priekšā. Abu autoru tekstos ir atsevišķas epizodes, kurās var konstatēt neiecietības tēlojumu paralēles:

> *Papucis iedzina mammuci kaktā. Zibēja dūres. Mammucis, galvu ar elkoņiem sargājot, drausmīgi kliedza.*[49]

I. Bergmans autobiogrāfijā apraksta līdzīgu situāciju:

> *[..] viņš atgrūda viņu sāņus un nostājās durvīs. Māte metās viņam virsū, un sākās kautiņš. Māte iecirta tēvam pļauku, viņš pagrūda viņu pret sienu. Viņa zaudēja līdzsvaru un pakrita. Es skaļi kliedzu.*[50]

Līdzīgi tēlota bērnu reakcija, novērojot vecāku nesaskaņas, kautiņus un kliegšanu. Viņus pārņem dažādi psiholoģiski pārdzīvojumi – bailes, kauns, līdzcietība:

I. Bergmana *Laterna Magica*	**V. Belševicas *Bille***
Es skaļi kliedzu. [..] *Es stāvu bērnistabā, skatos uz projekcijas aparātu, kaismīgi nometos ceļos un piesolu Dievam gan filmu, gan aparātu, ja māte un tēvs izlīgs. Manas lūgšanas tika uzklausītas.*[51]	*Bille aizspieda ausis tik cieši, ka galva sāka džinkstēt. Tā viņa dzirdēja, ka kliedz, bet nedzirdēja, ko kliedz. Bet kliedza skaļāk un skaļāk, viens pār otru.* *– Mīļo Dieviņ, mīļo Dieviņ, es tev atkal ticēšu, es skaitīšu tēvreizi katru vakaru, tikai nevajag, lūdzu, lūdzu, nevajag [..] lai nenotiek [..].* *Dieviņš Billi dzirdēt negribēja. [..]* *Notika. [..]*[52]

Minētajās epizodēs nav tiešas teikumu vai frāžu paralēles, tomēr līdzība fabulas līmenī un emocionālā noskaņojuma ziņā ir acīmredzama. Gan Bille, gan Ingmars saprot, ka tikai Dieva varā ir salabināt tēvu un māti.

Secinājumi

Mājas izjūta abu autoru darbos pirmām kārtām saistīta ar māti, taču gan I. Bergmana autobiogrāfijā *Laterna Magica*, gan V. Belševicas *Billes triloģijā* bērniem attiecības ar māti ir visai sarežģītas, tiek apmierinātas no mātes atkarīgās primārās, bet izpaliek sekundārās vajadzības.

Abu autoru tekstos īpaša vieta ierādīta *tēva* tēlam, kas V. Belševicas triloģijā ir ambivalents: no vienas puses, tas deva zināmu miera un aizsargātības sajūtu, no otras puses, tēvs ir vājš un neaizsargāts cilvēks. I. Bergmans, atcerēdamies tēvu-mācītāju, akcentē, ka tēvs piemēroja dažādus soda veidus, kas ierobežoja bērna telpu, vēlmi un iespēju pārvietoties tajā.

Zīmīgs abu rakstnieku romānos ir bērna un *Dieva* attiecību modelējums. I. Bergmanam Dievs cieši saistīts ar tēva tēlu. Iešana baznīcā, dievlūgšana un godināšana ir vairāk piespiedu nodarbe, tomēr tā organiski iekļaujas bērna ikdienā. Ticības uzspiešana rada bērnā pretreakciju un domas par Dieva neesamību. Saistot Dievu ar bērnības kategoriju, tiek pieteikta pagātnes – tagadnes – nākotnes laika triāde. Tēva ietekmē pagātne ir cieši saistīta ar Dieva klātesamību, tagadne (jaunības periods) –

ar aiziešanu no Dieva un neticību tam, nākotne – ar konkrētu attieksmi pret Dievu, kad tēvs pārstāj būt Dievs bērna un jaunieša apziņā.

V. Belševicas *Billes triloģijā* ģimenei attiecības ar Dievu ir tikai formālas; tajās iezīmējas būtiska atšķirība starp ticību Dievam un baznīcai.

---

[1] Freids Z. *Īgnums kultūrā*. Citēts pēc: Šuvajevs I. *Psihoanalīze un dzīves māksla*. Rīga: Intelekts, 1998, 99. lpp.

[2] Šuvajevs I. *Psihoanalīze un dzīves māksla*. Rīga: Intelekts, 1998, 100. lpp.

[3] Assmann A. *Wordsworth und die romantische Krise: Das Kind als Vater*. Tellenbach, 1978, S. 48.

[4] Strindbergs A. *Jūlijas jaunkundze. Kreditori.* Rīga: Daugava, 1995, 63. lpp.

[5] Jeijerstāms G. *Laulības komēdija. Sapņi un dzīve*. Rīga: Avots, 1994, 178. lpp.

[6] Zviedru rakstnieka *Göran Tunström* vārdu tulkotāji latviskojuši divos variantos: *Jērans Tunstrēms* – tulkotāja Ivara Orehova tulkojumā, *Jorans Tunstrems* – Solveigas Elsbergas tulkojumā.

[7] Šajā sakarā būtu minami gandrīz visi A. Lindgrēnes darbi, tostarp *Brālītis un Karlsons, kas dzīvo uz jumta* (*Lillebror och Karlsson, som bor på taket*, 1950), *Grāmata par Pepiju Garzeķi* (*Boken om Pippi Långstrump*, 1952), kurā rakstniece netieši stāsta par divām ģimenēm – Pepijas un viņas pastāvīgo rotaļu biedru Tommija un Annikas ģimeni, *Emīla nedarbi* (*Emil i Lönneberga*, 1966), *Brāļi Lauvassirdis* (*Bröderna Lejonhjärta*, 1973) u. c. Somijas zviedru rakstnieces Tūves Jānsones pasaku lielākajā daļā atainotas ģimenes attiecības un problēmas ģimenē: stāsts *Mazie troļļi un lielie plūdi* (*Småtrollen och den stora översvämningen*, 1945), noveļu krājums *Neredzamais bērns* (*Det osynliga barnet*, 1962) u. c.

[8] Leitāne I. Tēva figūra latviešu literatūrā kristietības un Apgaismības kontekstā. *Latvijas Universitātes raksti. Acta Universitatis Latviensis. Literatūrzinātne, folkloristika, māksla. Latviešu literatūra un reliģija*. Nr. 732, 2008, 64. lpp.

[9] Cimare F. E. *Purvā ieņemtie*. Rīga: AGB, 2003, 10. lpp.

[10] Turpat, 19. lpp.

[11] Zviedru rakstnieka un režisora *Ingmar Bergman* vārdu tulkotāji latviskojuši vairākos variantos: *Ingmārs Bergmanis* – Mudītes Treimanes un Solveigas Elsbergas, *Ingmars Bergmanis* – Rutes Lediņas un Ilzes Kačevskas tulkojumos. Raksta autore izmanto zviedru transkripcijai tuvāko, kā arī pēdējos gados plašsaziņas līdzekļos biežāk izmantoto latviskoto variantu – *Ingmars Bergmans*.

[12] Skawonius B. Intervjun: Kaos är granne med Bergman. *Dagens Nyheter* 14 juli, 2004, s. 4.

[13] Algulin I. *A History of Swedish Literature*. Udevalla: Bohusläninmngens Boktryckeri AB, 1989, p. 252.
Skat. arī: Söderblom I., Edqvist S.-G. *Litteraturhistoria*. Stockholm: Natur och Kultur, 1992, s. 496.

Arī literatūrzinātnieks Jērans Hegs (*Göran Hägg*) apgalvo, ka I. Bergmans ir ietekmējis zviedru literatūru. (Hägg G. *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström o Widstrand, 1996, s. 553.)

[14] Attiecībā uz "atzīšanās literatūru" J. Hegs raksta: *Grāmatām nereti bija literāri pavirša forma, un tās iezīmējās ar tādu pašu pašapmierinātību kā īsta atzīšanās*. (Hägg G. *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström o Widstrand, 1996, s. 642.)

[15] Hägg G. *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström o Widstrand, 1996, s. 622.

[16] Interese par *Laterna Magica* bijusi liela. Uzreiz pēc tās iznākšanas zviedru valodā tika noslēgti līgumi grāmatas tulkošanai 24 valodās. Latvijā šie memuāri iznāk, sagaidot režisora 75. gadu jubileju.

[17] Bergmanis I. Laterna Magica. *Avots* Nr. 4, 1990.

[18] Bergmanis I. Laulības dzīves ainas. *Literatūra un Māksla* Nr. 50, 1979.

[19] Bergmanis I. Laterna Magica. Kritika. *Vārds* Nr. 6, 1993, 33. lpp.

[20] Kubuliņa A. Cildenums. *Literatūra un Māksla* 1987. gada 23. janvārī, 6. lpp.

[21] Vecgrāvis V. Andas Kubuliņas monogrāfija *Vizma Belševica* par un pret. *Karogs* Nr. 5, 1998, 222. lpp.

[22] Berelis G. *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 158. lpp.

[23] Arenhill M. Det allra ömtåligaste. *Tidningen boken: Sveriges största boktidning* Nr. 10, 1996, s. 8.

[24] Belševica V. *Bille*. Rīga: Jumava, 1995, 185. lpp.

[25] Fromms Ē. *Mīlestības māksla*. Rīga: Jumava, 2005, 51. lpp.

[26] Bergmanis I. *Laterna Magica*. Rīga: Liesma, 1993, 4. lpp.

[27] Belševica V. *Bille*. Rīga: Jumava, 1995, 21. lpp.

[28] Belševica V. *Bille dzīvo tālāk*. Rīga: Jumava, 1996, 100. lpp.

[29] Turpat, 159. lpp.

[30] Belševica V. *Billes skaistā jaunība*. Rīga: Jumava, 1999, 156. lpp.

[31] Turpat, 158. lpp.

[32] Cimdiņa A. *Feminisms un literatūra*. Rīga: Zinātne, 1997, 7. lpp.

[33] Bergmanis I. *Intīmās grēksūdzes*. Rīga: Daugava, 2000, 81. lpp.

[34] Bergmanis I. *Labā griba*. Rīga: Daugava, 1998, 58. lpp.

[35] Belševica V. *Bille*. Rīga: Jumava, 1995, 116. lpp.

[36] Belševica V. *Bille dzīvo tālāk*. Rīga: Jumava, 1996, 94. lpp.

[37] Turpat, 91. lpp.

[38] Bergmanis I. *Laterna Magica*. Rīga: Liesma, 1993, 8.–9. lpp.

[39] Turpat, 12. lpp.

[40] Turpat, 216. lpp.

[41] Turpat, 138. lpp.

[42] Turpat, 5. lpp.

[43] Belševica V. *Bille*. Rīga: Jumava, 1995, 195.–198. lpp.
[44] Bergmanis I. *Laterna Magica*. Rīga: Liesma, 1993, 65. lpp.
[45] Turpat, 228. lpp.
[46] Turpat, 108. lpp.
[47] Turpat, 216. lpp.
[48] Turpat, 223. lpp.
[49] Belševica V. *Bille*. Rīga: Jumava, 1995, 83.–84. lpp.
[50] Bergmanis I. *Laterna Magica*. Rīga: Liesma, 1993, 16. lpp.
[51] Turpat.
[52] Belševica V. *Bille*. Rīga: Jumava, 1995, 83. lpp.

LITERATŪRA

Algulin I. *A History of Swedish Literature*. Udevalla: Bohuslänimngens Boktryckeri AB, 1989.
Arenhill M. Det allra ömtåligaste. *Tidningen boken: Sveriges största boktidning* Nr. 10, 1996, s. 8.–9.
Assmann A. *Wordsworth und die romantische Krise: Das Kind als Vater*. Tellenbach, 1978.
Belševica V. *Bille*. Rīga: Jumava, 1995.
Belševica V. *Bille dzīvo tālāk*. Rīga: Jumava, 1996.
Belševica V. *Billes skaistā jaunība*. Rīga: Jumava, 1999.
Berelis G. *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
Bergmanis I. *Intīmās grēksūdzes*. Rīga: Daugava, 2000.
Bergmanis I. *Labā griba*. Rīga: Daugava, 1998.
Bergmanis I. Laterna Magica. *Avots* Nr. 4, 1990, 24.–31. lpp.
Bergmanis I. Laterna Magica. Kritika. *Vārds* Nr. 6, 1993, 32.–33. lpp.
Bergmanis I. *Laterna Magica*. Rīga: Liesma, 1993.
Bergmanis I. Laulības dzīves ainas. *Literatūra un Māksla* Nr. 50, 1979, 12.–15. lpp.
Cimare F. E. *Purvā ieņemtie*. Rīga: AGB, 2003.
Cimdiņa A. *Feminisms un literatūra*. Rīga: Zinātne, 1997.
Fromms Ē. *Mīlestības māksla*. Rīga: Jumava, 2005.
Hägg G. *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström o Widstrand, 1996.
Jeijerstāms G. *Laulības komēdija. Sapņi un dzīve*. Rīga: Avots, 1994.
Kubuliņa A. Cildenums. *Literatūra un Māksla* Nr. 4, 1987. gada 23. janvārī, 6.–17. lpp.
Leitāne I. Tēva figūra latviešu literatūrā kristietības un Apgaismības kontekstā. *Latvijas Universitātes raksti. Acta Universitatis Latviensis. Literatūrzinātne, folkloristika, māksla. Latviešu literatūra un reliģija*. Nr. 732, 2008, 64.–74. lpp.

Skawonius B. Intervjun: Kaos är granne med Bergman. *Dagens Nyheter* 14 juli, 2004, s. 4.–6.
Strindbergs A. *Jūlijas jaunkundze. Kreditori.* Rīga: Daugava, 1995.
Šuvajevs I. *Psihoanalīze un dzīves māksla*. Rīga: Intelekts, 1998.
Vecgrāvis V. Andas Kubuliņas monogrāfija *Vizma Belševica* par un pret. *Karogs* Nr. 5, 1998, 222.–227. lpp.

Gundega Gailīte

MĀTES LATVIJAS TĒLS LATVIEŠU KARIKATŪRAS VĒSTURĒ

Summary

'Mother Latvia' in the History of Latvian Caricature

The article deals with exploring the history of picturing 'Mother Latvia' in Latvian caricature. The symbol of 'Mother Latvia' serves as a very important element of Latvian identity. The usage of national allegories related to family and kinship serves as an effective way to develop nationalism in many countries. Caricatures, which have prominent abilities to draw symbolic boundaries between 'us' and 'them', produce and sustain ethnic stereotypes, play a role of a significant factor of shaping national identity in Latvia. The author explores the development of the visualization of 'Mother Latvia' in the main periods of the national history, the main types of a symbol, its meanings, and functions. The author points out that 'Mother Latvia' acting as a means of unification and inclusion, also functions as a tool of exclusion, marking the otherness. The analysis focuses, besides the narrative means, on the visual means (size, composition, and colour of the images). The material consists of Latvian caricatures by Rihards Zariņš, P. Kundziņš, J. Spriņģis, A. Kronenbergs, I. Zeberiņš and other prominent Latvian artists.

Key-words: 'Mother Latvia', caricature, national identity, ethnicity, 'self', 'other'

*

Ievads

2014. gads ir nozīmīgs Latvijas vēsturē ar pievienošanos *eiro* monetārajai savienībai, kurā katra valsts izvēlas nacionālos simbolus savas monētas aversam. Latvijas jaunās naudas dizaina konkursā uzvarēja Riharda Zariņa jau 1929. gadā izstrādātais veidols ar senu un spēcīgu simbolu – Māti Latviju, kas ir viens no iemīļotākajiem izcilā latviešu grafiķa tēliem.

Mātes Latvijas – dzimtenes kā sievietes un mātes – tēlam ir vitāla loma latviskajā identitātē. Kā atzīmē Agita Misāne un Aija Priedīte, Māte Latvija ir latviešu kultūras svētums, kas nacionālās atdzimšanas periodā (1988 – 1991) bieži aktualizēts.[1] Katrs Latvijas iedzīvotājs pazīst tās

slavenākos atveidus – Mātes Latvijas tēls Brīvības pieminekli un Brāļu kapos Rīgā.[2] Par zīmīgu valsts mākslas un politiskās dzīves parādību kļuvusi arī skulptūra, kas atrodas Latgalē, – Kārļa Jansona *Vienoti Latvijai* Rēzeknē (1939)[3] un citi tās atveidi vizuālajā mākslā.

Balstoties uz satīriskās grafikas piemēriem, rakstā tiks apskatīta Mātes Latvijas simbola vizualizācijas vēsture latviešu karikatūrās. Karikatūrai ir svarīga loma latviešu nacionālās identitātes attīstības procesā, īpaši 19. gadsimta pēdējā un 20. gadsimta 1. ceturksnī.[4] Jāuzsver, ka alegorijas un satīriskā grafika ir nozīmīgi faktori etniskuma[5] radīšanā un uzturēšanā[6], jo īpaši karikatūras, to nosaka karikatūras būtība, tāpēc nedaudz par šī žanra pamatiezīmēm.

Karikatūras[7] tēlainā veidā spēj atklāt sabiedriskajām norisēm, cilvēka uzvedībai vai raksturam piemītošas pretrunas, piemēram, starp mērķi un tā sasniegšanai izvēlētajiem līdzekļiem, formas un satura, rīcības un apstākļu nesaderību, kontrastu starp veco un jauno, skaisto un neglīto utt. Karikatūras hiperbolizācijas spējas iegūst būtisku nozīmi kolektīvās identifikācijas procesos. Pazīstamais pētnieks Benedikts Andersons, rakstot par nāciju kā iedomātu veidojumu, atzīmē kopīgas nacionālas preses lomu nacionālisma attīstībā un uzsver, ka etniskās kultūras pamatā ir attiecības starp "savējiem" un "svešajiem"; "svešo" reprezentācija ir obligāts nosacījums "savējo" atspoguļojumam.[8] Tieši karikatūra ir tas mehānisms, kas ļauj novilkt simbolisku robežu starp "savējiem" un "svešajiem" ļoti precīzi. Īpaši svarīgs etniskajā identitātē ir kontrasts, un tā radīšanā karikatūrai nav konkurentu. Tāpat atšķirībā no citām vizualizācijas formām, piemēram, glezniecības vai kino[9], karikatūristu darbi tiek izplatīti ātri un plaši, to uztveršanai nav nepieciešamas speciālas zināšanas.

Minētās pazīmes nacionālās identitātes pētniekiem liek nopietni pievērsties arī karikatūras žanram.[10] Kā latviešu nacionālās identitātes attīstības kustības specifiska iezīme jāmin arī tas, ka galvenie dalībnieki bija latviešu sabiedrības demokrātija, jo daļa inteliģences, garīdzniecības un buržuāzijas augstāko slāņu atradās spēcīgā vācu ietekmē.[11]

Savukārt alegorijas etniskuma vizualizācijā izmanto, lai precīzāk izceltu kādas kopienas būtību. Līdz ar to tiek zaudēta daudzveidība, heterogēniskums. Alegoriju izmantošana rada savdabīgu kanonu, un tam neatbilstība tiek uztverta kā lielāka vai mazāka atkāpe no normas, deviācija. Jāuzsver, ka ģimenes metaforas loma nacionālismā ir ļoti liela un nacionālās kopienas ideja norāda uz radnieciskumu. Analoģija ar ģimeni ir diskursīvo analīžu elements, kas lielā mērā nosaka nacionālisma konceptus un simbolus, līdz ar to vērtību hierarhiju. Tāpēc ģimenes tēlam

ir svarīga nozīme nācijas leģitimitātē – nacionālās kopienas "dabiskuma" postulēšanā.[12]

Mātes Latvijas tēls ir arī politiskās retorikas elements, kas tiek izmantots gan valsts amatpersonu oficiālajās runās[13], gan politisko notikumu apspriešanā.[14]

Rakstā mēģināts rast atbildes uz šādiem jautājumiem: kādas īpašības tiek piešķirtas Mātes Latvijas tēlam karikatūrās, kādas ir tā pamatfunkcijas un tipi; kā ar Mātes Latvijas tēla palīdzību tiek veidoti "savējo" un "svešo" tēli dažādos diskursos – etniskajā, politiskajā, dzimtes; kādi mākslinieciskie līdzekļi tiek izmantoti šī tēla radīšanā?

Atklājot tēla attīstības dinamiku, jānodala četri galvenie periodi hronoloģiskā secībā:

1) līdz 1918. gadam – latviešu nacionālisma attīstības posms un cīņas par neatkarību;
2) 1918. – 1940. gads – neatkarīgās valsts izveidošanās un uzplaukums;
3) 1940. – 1991. gads – Latvija PSRS sastāvā un trimdas mākslinieku devums;
4) neatkarības periods no 1991. gada.

1. posms: cīņa par neatkarību (19. gadsimta otrā puse – 1918. gads)

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā izveidojās latviešu etniskās kultūras priekšstatu sistēmu komplekss, kas nostiprinājās kultūras ainavā, vēsturiskos vēstījumos, muzeju darbībā, mākslā, to plaši popularizēja un ieviesa masu izglītībā.[15] Toreiz nacionālās kustības līderu uzdevums bija ne tikai atrast, bet arī "izgudrot" tēlus un simbolus, kas ļautu uztvert latviešus kā autonomu spēcīgu nāciju, bet Latviju kā nākotnē patstāvīgu valsti. Antropoloģe Vieda Skultāne uzsver, ka latviešu Atmodas ideologiem bija jārada pozitīvs latviskuma tēls.[16] Nacionālo alegoriju izmantošana bija efektīgs paņēmiens reprezentēt vienotu, atšķirīgu no citām un neatkarīgu nāciju, kas atbrīvojas no vācu un Krievijas impērijas ietekmes. Par vienu no šādām alegorijām kļūst Mātes Latvijas tēls.

Sieviešu alegorijas simbolizēja nācijas vēsturisko senumu un tās nozīmīgākās tradīcijas. Nācijas kā sieviešu alegorijas parādīšanās latviešu nacionālismā bija dabiska. Pirmkārt, latviešu folklorā mātes[17] ieņem svarīgu lomu – šādu tēlu ir vairāk nekā 100. Populārākais dzimtās zemes tēls ir Māra.[18] Otrkārt, tas bija laiks, kad daudzas valstis (tāpat kā tautas, kas cīnījās par savu neatkarību, piemēram, Īrija vai Polija) reprezentēja sevi ar sieviešu alegoriju palīdzību: Britānija, Marianna, Helvētija u. c.

Divām kultūrām, kas visspēcīgāk ietekmēja latviešus attiecīgajā vēstures periodā (vācu un krievu), bija Germānija un Māmuļa Krievija, līdz ar to šajā pētījumā tiek izmantota arī komparatīvā metode.

Māmuļas Krievijas tēla vizualizācijas pirmsākumi rodami Pētera I laikā, un 19. gadsimta 2. pusē tas jau bija izplatīts nacionāls simbols, piemēram, Nikolaja Ņekrasova dzeja un Krievijas Tūkstošgades pieminekļis Novgorodā (1862).[19] Jāpiemin, ka Māmuļa Krievija kļūst par t. s. sadzīves elementu, jo bija attēlota uz naudas banknotēm.[20] Germānija (piemēram, majestātiskais Nīdervaldes (*Niederwald*) monuments, 1883) bija pazīstama visās vācu zemēs un arī Baltijā.

Savukārt pirmie Mātes Latvijas vizualizācijas mēģinājumi tēlotājmākslā, tai skaitā karikatūrā, attiecas uz 19. gadsimta 2. pusi.

Avīzē *Jaunie Dunduri* skatāma viena no pirmajām karikatūrām[21], kurā redzama Mātes Latvijas alegorija: pārmaiņu vējš dzen uz priekšu kuģi *Latvija*, bet uz burām lasāmi periodisko izdevumu nosaukumi. Kuģa priekšgalā attēlota sieviete latviešu nacionālajā tērpā, kas simbolizē Latviju. Viens no svarīgākajiem nacionālās identitātes izveidošanas uzdevumiem bija valsts nosaukuma radīšana[22]. Minētais izdevums ir viens no pirmajiem, kurā atveidots Latvijas vārds.

Mātes Latvijas tēla vizualizācija kļūst populāra 20. gadsimta sākumā, jo īpaši pateicoties latviešu grafiķa Riharda Zariņa (1869 – 1939) daiļradei, kurš deva nozīmīgu ieguldījumu karikatūras attīstībā. Viņa zīmētais Mātes Latvijas tēls saglabā cēlumu un monumentalitāti arī gadsimta sākuma žurnāla *Svari* (1906 – 1907) karikatūrās un vēlāk tāda paša nosaukuma žurnālā 20. gados (1920 – 1931). R. Zariņa zīmējumos mātes tēlu redzam jaunu, skaistu, spēcīgu, lepnu, ietērptu krāšņā Kurzemes tautastērpā, rotātu ar vairākām saktām. Galvā ir augstais zīļu vainags, kas līdzinās kronim.[23] 1906. gada *Svaru* karikatūrā[24] skatāma nevis vienkārši nosvērta un gudra, bet pat vieda Māte Latvija, kura piesardzīgi uzklausa kārtējos "svešo" solījumus un ieteikumus. Viņas sejas izteiksme skaidri apliecina, ka nevienam nevar uzticēties, vienalga, vai tie būtu vācieši, krievi vai citi iekarotāji. Minētajā piemērā Māte Latvija attēlota kā ceļa gājēja ar spieķi un pauniņu, jo Latvija vēl nav patstāvīga valsts, tātad nav stabilu dzīves apstākļu, un viņa nav saimniece savās mājās.

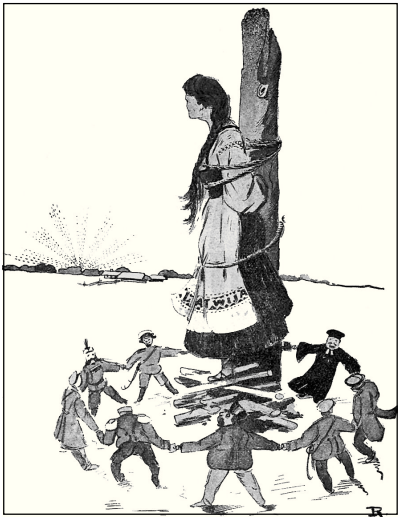
Galvenā Mātes Latvijas funkcija šajā periodā bija simbolizēt latviskumu, iemiesot nācijas vienotības ideju. Latviešiem jābūt savstarpēji solidāriem, jo ir vienas mātes bērni pretstatā t. s. "svešajiem". Jāuzsver, ka nacionālās neatkarības iegūšanas gaitā latviešiem vajadzēja atbrīvoties ne tikai no Krievijas impērijas varas, bet arī no gadsimtiem ilgušās vācu politiskās, ekonomiskās un kultūras ietekmes, kas noteica nacionālisma

etnisko raksturu, ko reprezentē Mātes Latvijas āriene. Tika radīts ideāls latviešu sievietes tēls; tas attiecas gan uz apģērbu, gan antropoloģiskām īpašībām: slaids augums, pareizi veidots, spēcīgs ķermenis, gaiši mati, gaišas acis ("svešie" latviešu karikatūrās tika attēloti tumšiem matiem un acīm).

Mātes Latvijas tēla uzdevums bija iemiesot noteiktas vērtības, ko jaunradītā nacionālā mitoloģija piešķīra latvietībai: neatkarību, darba mīlestību, veselību, īpaši izceļot tuvību ar dabu – īpašība, kas kalpoja kā atšķirības un pārākuma zīme pār vāciešiem.

Svarīga bija nacionālās mobilizācijas funkcija. "Savējās" sievietes-cietējas tēls nozīmē arī nācijas ciešanas, ko simbolizē sievietes-mātes figūra kā apelācija pie "savējo" vīriešu dzimtes identitātes, kas ir plaši izplatīta mobilizācijas diskursā.[25]

1. attēlā parādīts, kā etniski "svešie" moka Māti Dzimteni. Latvija sievietes veidolā piesieta pie staba, ap kuru dejo citu nāciju pārstāvji, jo viņai piespriests nāvessods. Mākslinieks attēlojis asiņainos revolucionāros notikumus kā centienus nogalināt Latviju. Naidīgo "svešo" vidū zīmēti cara administrācijas pārstāvji, vāciešu militāristi, garīdznieks. Tomēr salīdzinājumā ar gigantisko Latvijas figūru "svešie" atgādina liliputus, tāpēc jābūt cerībai par latviešu uzvaru nākotnē.[26]



1. attēls. Autors nezināms. Raiba rinda jeb Latvijas kalnos, Latvijas lejās… *Zibens* Nr. 1, 1906

2. attēls. R. Zariņš. *Tēvu zemei grūti laiki. Dēli, dēli, palīgā*, atklātne, 1916

Vēl viens mobilizācijas aicinājums attēlots R. Zariņa 1916. gada zīmējumā uz atklātnes *Tēvu zemei grūti laiki. Dēli, dēli, palīgā* (2. att.), kurā sievietes figūra simbolizē ne tikai saucienu pēc palīdzības, bet arī nācijas spēku, tās gatavību cīnīties.[27]

Tautas, kuras visvairāk ietekmēja latviešu nacionālo identitāti šajā periodā, bija vācieši un krievi, tāpēc ir piemēri, kur uzskatāmi redzams, kā Mātes Latvijas simbols palīdz nošķirt "svešos" no "savējiem" – visbiežāk vācieti un latvieti.[28]

Tāds pretnostatījums redzams arī žurnāla *Austrums* 1904. gada R. Zariņa karikatūrā[29], kur vācietis padzen sievieti latviešu tautastērpā no Rīgas centra, jo tur neesot piemērota vieta Atmodas kustībai tik nozīmīgajiem Dziesmu svētkiem. Lai skaidri norādītu uz īsto Rīgas saimnieku, izceltas disproporcijas augumu izmēros: majestātiskā Māte Latvija pret mazo, tuklo un augstprātīgi smieklīgo vācieti.

Kā līdzība ar "savējiem" Mātes Latvijas tēlam ir jāizceļ atšķirība no "svešajiem", līdz ar to karikatūrās var salīdzināt latviešu un kaimiņu tautu sieviešu alegorijas.

Kādā 1906. gada karikatūrā[30] Māmuļa Krievija attēlota kā Valsts Dome, kura saldi aizmigusi Taurijas pils (Krievijas oficiālās rezidences) priekšā. Tā mākslinieks norādījis uz vienaldzību, ko vairākums iedzīvotāju izjuta pret parlamentāro politiku.[31] Ja salīdzina Māmuļas tēlu ar Mātes Latvijas attēlošanas tradīcijām, jāatzīmē daudz masīvāks ķermenis, rupjāki sejas vaibsti, tumšāki mati – kopumā "Krievija" atšķiras no "Latvijas" ar to, ka izskatās "mazāk eiropeiska".

Ja krievu reprezentācijai svarīga bija opozīcija "eiropeiskums – austrumnieciskums", tad antivāciskajā diskursā liela nozīme bija izcelt vācu baronu arhaiskumu. Kaut arī vāciešiem bijusi spoža pagātne, nākotne tiek apšaubīta pretstatā latviešiem kā jaunai nācijai, kurai labākais vēl priekšā.

3. attēls. R Zariņš. Derības I. *Svari* Nr. 8, 1908

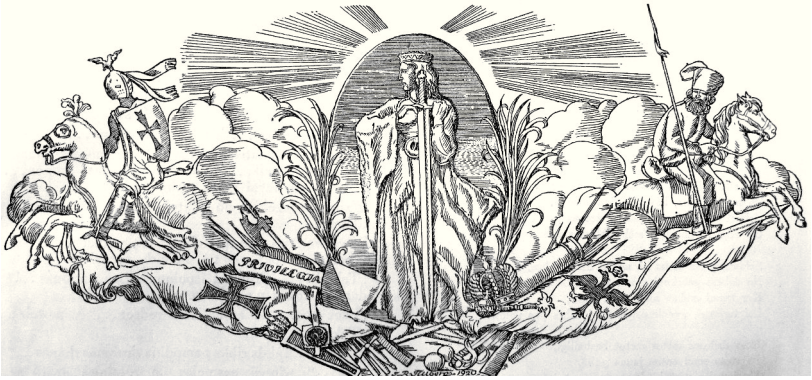
3. attēlā redzama karikatūra[32], kurā Vācijas valsts attēlota kā sievietes alegorija – padzīvojusi veča, kuras labākie gadi jau pagājuši; tomēr viņa to nesaprot un ar nepatiku noraida latviešu zemnieka laulību

piedāvājumu, tātad latviešu un vāciešu ne tikai mierīgu līdzāspastāvēšanu, bet arī sadarbības piedāvājumu.

2. posms: 1918. – 1940. gads. Neatkarīgās valsts izveidošanās un uzplaukums

Starpkaru periodā Mātes Latvijas tēls kļūst par nācijas simbolu, pēc valstiskuma iegūšanas tas simbolizēja arī Latvijas Republiku. R. Zariņš uz 1919. gada pastmarkas, kas veltīta valsts pirmajai neatkarības gadadienai, to zīmējis ar zobenu un vairogu, uz kura lasāms valsts dibināšanas datums, savukārt vainaga centrā redzamas trīs novadus simbolizējošas zvaigznes.

Māte Latvija iemiesoja jaunas valsts spēku, tās spēju pastāvēt, gatavību ar ieročiem nosargāt savu suverenitāti. Tāpēc šajā periodā tā bieži attēlota ar zobenu rokās vairākos dažādu autoru zīmējumos.[33]



4. attēls. J. R. Tillbergs. Bez nosaukuma. *Ilustrēts žurnāls* Nr. 1, 1920

Izteiksmīgs ir Jāņa Roberta Tillberga 1920. gada zīmējums (4. att.), kurā Māte Latvija attēlota kā triumfējoša uzvarētāja. Ir pieveikti galvenie ienaidnieki – Vācija un Krievija; krievu kazaks un vācu bruņinieks glābjas bēgot, Latvija samīda abu lielvalstu simbolus.[34] Lai uzsvērtu tēla spēku un mātišķo simbiozi, tiek lietots jau iepriekšējā periodā redzamais paņēmiens – attēlot ievērojami lielāku nekā pārējie tēli, piemēram, salīdzinot ar politiķiem, kuri dažreiz zīmēti kā godkārīgi un mantkārīgi punduri.[35]

Māte Latvija kļūst par nācijas vienotības simbolu. Ir piemērs, kurā tiek kritizēts latgaliešu deputāts, kurš uzskata, ka Latgalei nav jāuztur

visciešākie sakari ar Latviju. Viņa pozīcijas absurdam pretnostatīts Mātes Latvijas un Latgales apskāviens, abu alegorijas attēlotas kā sievietes nacionālajos tērpos. Mātišķā metafora izmantota, lai uzsvērtu gan šo saišu nesatricināmību un dabiskumu, gan kopumā valsts nesavtību attiecībā pret visām tās ietilpstošajām teritorijām. Jāatzīmē, ka Latgali mēdz dēvēt par Mātes Latvijas meitu.[36]

Līdzīgi piemēri atrodami arī citur pasaulē, piemēram, Viljama Adolfa Bugro gleznā (1883)[37] metropole Francija parādīta kā māte, bet viņas kolonijas – kā mazi bērni, kuri ir nepatstāvīgi un pilnībā atkarīgi no mātes.

Šajā gadījumā nebija pamatots līdzīgs atveidojums, tāpēc R. Zariņš izmanto tikai atšķirības izmēros: Latgale ir patstāvīga, tātad "pieaugusi", tomēr ne tik, lai to attēlotu vienā augumā ar Māti Latviju.

Mātes Latgales tēls vislielāko izteiksmību ir ieguvis Latgales Māras skulptūrā Rēzeknē.[38]

Māte Latvija ir arī aizbildniecības, nerimstošu mātes rūpju simbols, ko dzimtene izjūt pret saviem dēliem un meitām, kas savukārt pieprasa no viņiem mīlestību un kalpošanu. Par mātišķumu liecina arī rūpes par svešajiem bāreņiem.

Karikatūra 5. attēlā ir reakcija uz faktu, ka atsevišķas partijas atbalstīja pensiju piešķiršanu bijušajiem cariskās administrācijas darbiniekiem, bet latviešu inteliģencei šāds atbalsts nepienācās. Kaut arī autors nosoda šo partiju pozīciju, mātišķās aprūpes simbola izmantošana ir ļoti nozīmīga. Interesanti novērot, kā politiskajā diskursā tiek iesaistīts Mātes Latvijas ķermeniskais veidols: tā kā šeit tiek norādīts uz mātišķās līdzcietības pārmērībām, atšķirībā no iepriekšējiem piemēriem viņa zīmēta kā miesās kupls, zemniecisks sievišķis.

5. attēls. E. Ridāns. Rūpes par bārenīšiem. *Svari* Nr. 7, 1930

Māte Latvija simbolizē arī nācijas morālo tīrību, jo sieviešu nāciju alegorijas tiek izmantotas, lai attēlotu nevainojamu tikumību, kas visbiežāk asociējas ar tradīciju – ar vecajiem labajiem laikiem.[39] Karikatūrās Latvijas ārējais veidols izceļ šīs tradīcijas, kļūstot par patstāvības un tikumības simbolu, tādējādi kontrastējot ar mo-

derno Eiropu (to skaitā – ar pārspīlēti mūsdienīgām latvietēm), ko karikatūrā (6. att.) pārstāv stilīga, bet amorāla meiča, gatava mainīt savus uzskatus atkarībā no apstākļiem un noskaņojuma.

Tāpēc arī Māti Latviju visbiežāk attēloja tradicionālajā tautastērpā un izcēla mātišķumu kā sievietes augstāko uzdevumu – pat kā nacionālu pienākumu; atteikšanās no tā līdzinās nodevībai, jo tas ir apdraudējums nācijas nākotnei.[40] Tāpēc pārlieku emancipētās sievietes tika nosodītas.

6. attēls. R. Zariņš. Neveicinātā un veicinātā kultūra. *Svari* Nr. 22, 1923

Šajā karikatūrā Latvija tiek pretnostatīta t. s. "modernajai" sievietei. Atteikšanās no nacionālās kultūras (un tradicionālajām lomām) tiek vērtēta kā atteikšanās no sievišķības un nācijas pamatvērtībām. Jāpiebilst, ka Rietumeiropā starpkaru periodā kļuva populāra sieviešu emancipācijas kustība, bet Latvijā tā neguva lielu atbalstu.[41]

Ar mērķi izcelt padomju iekārtas nenormālību, karikatūristi mēdza zīmēt izteikti deformētas PSRS sievišķās alegorijas. Piemēram, karikatūrā *Politisko precību birojā*[42] Latvijas sūtnis laipni sniedz ziedus ģindenim līdzīgajai Padomju Krievijai, bet viņa milzīgā nicinājumā uz to pat neskatās. Situācijas komismu pastiprina kontrasts starp augstprātību un nožēlojamo ārieni, izspūrušiem matiem, kailām kājām un skrandainu apģērbu.

Tā nav nejaušība, bet gan likumsakarība, ka karikatūristi Latviju parasti attēlo kā sievieti, bet PSRS visbiežāk kā vīrieti.[43] Ar to tiek uzsvērta Latvijas miermīlība, morālais pārākums, no vienas puses, un austrumu kaimiņa agresivitāte, no otras. Jau ar šiem dzimtes diskursa piemēriem redzams, ka, nosakot normu un deviāciju, Māte Latvija kļūst ne tikai par vienotības, bet arī par "svešo" nošķiršanas instrumentu.

Tālāk skatīts, kā Mātes Latvijas simbols attēlots iekšējo "svešo" radīšanā etniskajā un politiskajā diskursā.

Etniski "svešo" citādība (atšķirīgums), naidīgums tiek uzskatāmi parādīts, atklājot attieksmi pret Māti Latviju. "Svešie" nereti tie salīdzināti

7. attēls. J. Krūmiņš. Melnā čūska.
Svari Nr. 21, 1925

8. attēls. R. Zariņš. Ideāls.
Svari Nr. 45, 1924

ar parazītiem, kuri cenšas iedzīvoties uz Latvijas rēķina. R. Zariņš kādā karikatūrā "svešos" salīdzina ar dēlēm, kas sūc asinis no Mātes Latvijas ķermeņa[44], vai milzu čūsku, kas cenšas nožņaugt ne tikai Latviju (7. att.)[45], bet arī viņas bērnus, kā Viļa Krūmiņa dramatiskajā zīmējumā *Melnā čūska* jeb *Brīvi pēc Laookonta*.

Kā Mātes Latvijas ienaidnieki tiek rādīti arī ebreji (8. att.). *Svaru* karikatūrā ebreju tautības deputāts simbolizē minoritāšu nerimstošās pretenzijas un pat draudus valsts stabilitātei. Šajā gadījumā jāpievērš uzmanība nevis vienkārši apkaunojuma, bet seksuālā pazemojuma motīvam. Kā atzīmē daudzi pētnieki, ienaidnieka kā seksuāla agresora tēla izmantošana ir izplatīts propagandas paņēmiens, kam piemīt milzīgs mobilizējošs efekts.[46]

Mātišķais valsts simbols tiek izmantots arī iekšpolitiskajā retorikā. Piemēram, Kārļa Krauzes karikatūrā *Miesa Rīgā, prāts Maskavā* kā nodevēji, kas cīnās pret savu māti, parādīti tie politiķi, kuri iestājas par maksimāli ciešiem sakariem ar Padomju Krieviju. Tomēr gādīgā māte viņus neatstumj, bet gan vēlas vest uz mājām un pāraudzināt.[47]

Jāsecina, ka tieši šajā periodā sastopami daudzveidīgi un mākslinieciski augstvērtīgi Mātes Latvijas tēla varianti, kuru vidū dominē R. Zariņa radītie.[48]

3. posms: 1940. – 1991. gads. Latvija PSRS sastāvā un trimdas mākslinieku devums

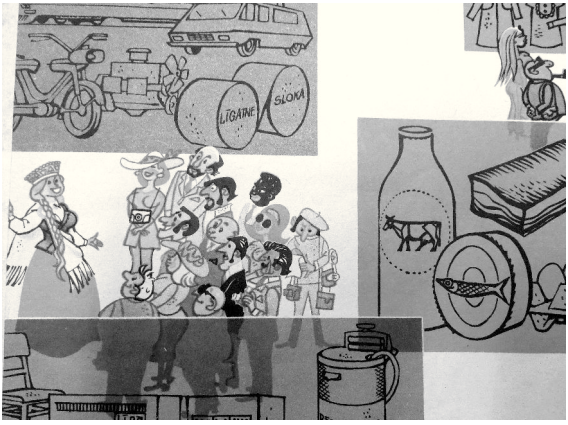
Šajā vēstures posmā latviešu karikatūra attīstījās divos dažādos kontekstos: Padomju Latvijas telpā un emigrācijā. Latvijas sieviešu alegorija bija pamanāma LPSR kultūrā, arī vizuālajā, un var runāt par šī tēla diviem transformācijas variantiem. Pirmais un populārākais izveidojās padomju ideoloģijas iespaidā: kā padomju propagandas sastāvdaļa, kad Padomju Latvija tika uztverta kā savdabīga Padomju Dzimtenes emancipācijas forma, līdzīgi kā pārējās republikas.

Mātes Dzimtenes tēls atgriežas PSRS oficiālajā diskursā 1930. gadu vidū un ieņem svarīgu vietu, kļūstot par padomju mobilizācijas propagandas un Otrā pasaules kara komemoratīvās prakses centrālo figūru. To raksturo spēks, bagātība, rūpes, līdzcietība un atgādina par dēlu un meitu neatmaksāto parādu savai valstij.

Labi pazīstami ir Mātes Dzimtenes skulpturālie atveidi komemoratīvajā praksē – *Sērojošā Dzimtene* Berlīnes Treptovas parkā (1949) un *Māte Dzimtene* Sanktpēterburgas (toreiz – Ļeņingradas) Piskarevas memoriālajā kapsētā (1960). Līdzīgi LSSR teritorijā karavīru memoriālos tika uzstādītas Dzimtenes Latvijas sērojošās figūras, piemēram, Ludzā, Tukumā, netālu no Skrundas u. c. Viens no nozīmīgākajiem Mātes Latvijas tēliem ir Ludzā, kur redzama skumja sieviete tradicionālajā latviešu tautastērpā.[49]

Otrā mātišķās un ģimeniskās metaforas transformācija padomju ideoloģijas kontekstā saistīta ar Padomju Latvijas kā vienas no māsām – padomju republikām – tēlu. Visprecīzāk tas iemiesots *Tautu draudzības* strūklakā Maskavā[50], kurā visas padomju republikas attēlotas kā sieviešu alegorijas – sešpadsmit māsas (tā laika republiku skaits). Tās ir vienlīdzīgas, protams, nevienam nerodas šaubas, kura ir vecākā – Krievija (meitene ar bizi tur rokās kviešus), kas novietota centrā pret galveno paviljonu, bet brālīgās slāvu republikas Ukraina un Baltkrievija – katrā sānu pusē, visas ir galvenās sieviešu alegorijas – Padomju Dzimtenes meitas.

Raksta autorei neizdevās atrast Padomju Mātes Latvijas tēlu (acīmredzot tas bija pārāk oficiozs šim žanram), bet Māsa Latvija ir attēlota dažās karikatūrās. Piemēram, 1972. gadā žurnālā *Dadzis*[51] (9. att.). LSSR redzama kā meitene tautastērpā, kura stāsta sajūsminātiem ārzemju korespondentiem par republikas sasniegumiem padomju varas gados, uzsverot, ka tie nebūtu iespējami bez pārējo "māsu" palīdzības.

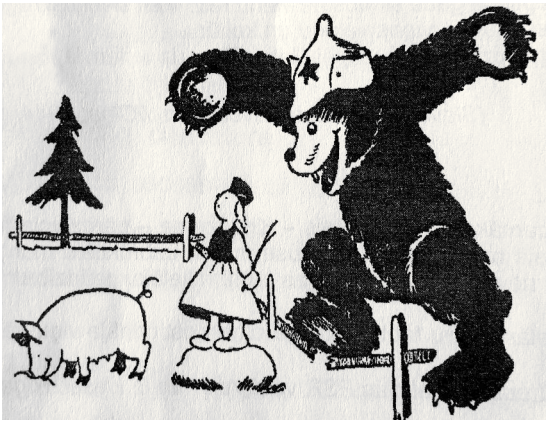


9. attēls. E. Ozoliņš. Bez nosaukuma. *Dadzis* Nr. 13, 1972

10. attēls. E. Ozoliņš. Saulainu ceļu. *Dadzis* Nr. 13, 1964

Vēl vairāk "ideoloģiski pareizs" tēls ir zīmēts 1964. gadā[52] un veltīts Padomju Latvijas 24. gadskārtai (10. att.). Tajā tiek uzsvērta ne tikai republikas jaunība, bet arī "piederība pareizajai šķirai": Latvija tiek attēlota kā mūsdienīga, veselīga sārtvaidze darba kombinezonā, viņa kalpo kā paraugs pašaizliedzīgiem darbaļaudīm.

Cits konteksts šajā periodā ir tēlam, kuru latviešu karikatūristi izmantojuši vācu okupācijas laikā. 11. attēlā redzams, kā tiek atainoti 1940. gada 17. jūnija notikumi. Vācu okupācijas laika avīzē *Tēvija* virkni trāpīgu karikatūru zīmējis Reinis Birzgalis[53], un šis konkrētais zīmējums nosaukts kā *Īsais vēstures kurss*. Tajā redzama populārākā kaimiņu zemes alegorija – krievu lācis[54], kurš uzbrūk mazajai meitenītei (Mātes Latvijas variācija), kura, nenojaušot briesmas, mierīgi pieskata mājlopus.



11. attēls. R. Birzgalis. Vēstures īsais kurss. *Tēvija*, 10.11.1941.

Arī emigrācijā turpinājās Mātes Latvijas tēla attīstība[55] dažādās mākslas jomās, visvairāk literatūrā[56], tēlotājmākslā[57], tai skaitā karikatūrās. Tā interpretācija nereti bija skumja un apcerīga, ko noteica traģiska bezspēcība, apzinoties okupācijas režīmu dzimtenē.

R. Birzgalis, būdams emigrācijā, turpina izmantot Mātes Latvijas tēlu, piemēram, karikatūrā[58] attēlojot, kā pat Staļins ar pātagu un partijas aparāta palīdzību nespēj piespiest Latvijai (jaunai, skaistai meitenei) izlikties priecīgai par šo pievienošanu, kur nu vēl uzsākt kopīgu deju, tātad – sadarbību.

Jāpiemin, ka "šifrētas" Mātes Latvijas variācijas rodamas arī oficiālajā mākslas telpā, gan tēlotājmākslā[59], gan kopumā tā laika kultūrā.[60]

12. attēls. A. Liepiņš. Sveicam suverēno Latviju. *Dadzis* Nr. 2, 1991

Savukārt tāda Mātes Latvijas interpretācija kā 12. attēlā – pazemojums no padomju valdības puses – ir pamatā daudzām Atmodas laika karikatūrām, kurās Latvija joprojām ir apdraudēta, nelaimīga un izbijusies.

Interesants Mātes Latvijas piemērs plakātu mākslā datēts ar 1989. gadu.[61] Tajā Māte Latvija attēlota kā krievu *matrjoška*[62], tādējādi mākslinieks, iespējams, vēlējās parādīt, kā izmainījies Latvijas etniskais sastāvs padomju laikā. Tāpat uzkrītošas ir šīs figūras antropoloģiskās īpatnības – aziātiskie sejas vaibsti (tumši mati, acis u. c.). Savdabīgi, ka tipiska krievu *matrjoška* ir pavisam atšķirīga – gaišiem matiem un zilām acīm.

Kā jau iepriekš minēts, Krievijas kā valsts, kas Latvijai sveša kultūras līmeņa ziņā, reprezentācija bija izplatīts paņēmiens arī latviešu karikatūrās.

4. posms: 1991. gads – mūsdienas

Mātes Latvijas tēls kļuva nozīmīgs neatkarīgās Latvijas semiotikas atdzimšanas procesā, par svarīgu politiskās retorikas elementu, kuru sāka iekļaut gan valstsvīru oficiālajās runās, gan politisko notikumu apspriešanā[63]; to aktīvi izmantoja komemoratīvajās praksēs.[64]

13. attēls. Z. Zaharāns. Bez nosaukuma. *Dienas Bizness*, 21.02.2012.

Pēcpadomju periodā sarežģīti runāt par kādu kopīgu tendenci, saskatāmas daudzas analoģijas ar to, kas jau bija sastopams iepriekšējos posmos. Piemēram, karikatūra[65] avīzē *Dienas Bizness* (13. att.) arī veic mobilizācijas funkciju un bija veltīta 2012. gada referenduma rezultātiem par krievu valodas statusu Latvijā.

Tajā redzams, kā valodu referenduma organizētāji mēģina izvarot Māti Latviju, aiz matiem to velkot uz nozieguma vietu, kas nosaukta par saunu *Язичок*. Kā galvenais izsmiekla objekts zīmēts Drošības policijas priekšnieks Jānis Reiniks, kurš izlēmis vēl nogaidīt, jo 31. martā biedrībai *Родной язык* bija jānodod gada atskaites. Tāpēc, neraugo-

ties uz situācijas dramatismu, vēl prāto: *Jāpagaida, varbūt pilsone uzrakstīs iesniegumu*. Referenduma kontekstā arī citās karikatūrās tika izmantotas sieviešu alegorijas, kas simbolizēja divas kopienas.

Kopumā Mātes Latvijas attēlojums kļūst ironisks un mazāk svinīgs. Latvija kā sieviete parādās dažādos kontekstos. 1993. gada karikatūrā saistībā ar SVF kredītiem Latvija zīmēta kā jauna apburoša meitene, kura spiesta precēt vecu, neglītu, bet ļoti bagātu baņķieri.[66] Izmantojot Latvijas valsts alegoriju, kas simbolizē visus pilsoņus, arī konkrēti politiķi bieži kļūst par kritikas objektiem. Piemēram, bijušais finanšu ministrs Einārs Repše 14. attēlā rādīts kā baiss vampīrs, kurš cenšas izsūkt pēdējās asins lāses no brīnišķās Latvijas, kura attēlota kā aizmigusī Saulcerīte.[67]

14. attēls. A. Liepiņš. Bez nosaukuma. *Dienas Bizness,* 17.06.2009.

Protams, ir daudzas karikatūras, kurās Māte Latvija attēlota ne tikai bez patosa, bet pat nožēlojama, kā saistībā ar skarbajiem ekonomiskās krīzes gadiem[68], piemēram, Agra Liepiņa zīmētajā karikatūrā, kurā starptautiskie kreditori ar gandarījumu novērtē Latvijas fizisko stāvokli, kaut gan tā attēlota kā līdz nāvei izkāmējusi meitene.

Šajā posmā visaktīvāk Māti Latviju zīmējis A. Liepiņš laikrakstā *Dienas Bizness*. Lai precīzāk atklātu sižetu, viņš apspēlē gan aktuālus notikumus, gan literatūras klasiku, gan mūsdienu kultūras un mākslas parādības. Visbiežāk Latvijas tēls attēlots kā efektīga skaistule, ko varētu raksturot kā pārspīlēti idealizētu, platīnblondu, izteikti seksuālu būtni, lai gan sastopamas arī citas variācijas.[69]

Vēl viena tendence mūsdienu satīriskajā grafikā saistīta ar mēģinājumiem pārvarēt Mātes Latvijas etnisko raksturu, izmantojot to kā integrācijas un pilsoniskās nācijas simbolu. Kā tas redzams vairākos RDMV[70] studentu darbos: visi, kuri vēlas uzskatīt Latviju par savu māti, ir viņas bērni, par kuriem jārūpējas. Nereti Māte Latvija zīmēta[71] nedaudz apjukusi, jo atrodas krustcelēs starp Eiropu un Krieviju (15. att.). Tajā traus-

lais Latvijas tēls šķiet neaizsargāts no varenajiem kaimiņiem, kuri simboliski attēloti kā milzu lācis (Krievija) un ērglis (Vācija). Jauno mākslinieku karikatūrās Māte Latvija bieži ir skumja, jo viņas bērni izklīduši pa plašo pasauli un ir aizmirsuši savu dzimteni. Tomēr ir arī optimistiskāki veidoli, kas apliecina Latvijas valsts spēku, gudrību un enerģiju, tātad – dzīvotspēju.

15. attēls. L. Ratniece. *Māte Latvija*, 2012, (raksta autores personīgais arhīvs)

Secinājumi

Māte Latvija ir nozīmīgs latviešu vizuālās mākslas, tai skaitā – satīriskās grafikas, tēls laika posmā no 19. gadsimta 2. puses līdz pat mūsdienām. Līdzīgi kā daudzas valstis 19. gadsimtā reprezentēja sevi ar sieviešu alegoriju palīdzību, kas norādīja uz nācijas vēsturisko senumu, arī latviešu nacionālās kustības līderi izmantoja šādu tēlu.

Māte Latvija simbolizē latviskumu, iemiesojot nācijas vienotības ideju, vēlāk arī pašu valsti. Simbols aktīvi tiek izmantots etniskās grupas radīšanā, kā arī nozīmīgāko "svešo" reprezentācijā. Tieši karikatūra nodrošina uzskatāmu "savējo" un "svešo" pretnostatījumu, izlīdzinot atšķirības katras etniskās grupas iekšienē un izceļot atšķirīgo. Lai radītu šo kontrastu, tiek izmantots gan sižets, gan mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi. Mākslinieki norāda uz normu un deviāciju ne tikai etniskajā, bet arī politiskajā un dzimtes diskursā.

Mātes Latvijas tēla attīstībā visnozīmīgākais ir R. Zariņa devums. Māte Latvija viņa zīmējumos un karikatūrās redzama jauna, skaista, spēcīga, lepna, tērpta krāšņā tautastērpā ar augsto vainagu, kas norāda uz valdnieces statusu. Viņa veic nacionālās mobilizācijas funkciju un simbolizē nācijas pamatvērtības: darba mīlestību, lēnprātību, morālo tīrību, tuvību ar dabu u. c., kas balstās senās tradīcijās. Tā ir nerimstošu mātes rūpju simbols, ko Dzimtene izjūt pret saviem dēliem un meitām, kas savukārt pieprasa no viņiem mīlestību un kalpošanu.

Padomju periodā Māte Latvija saglabā savu statusu trimdas mākslinieku darbos, savukārt vietējā kontekstā to redzam divos veidos – kā vienu no māsām republikām un kā sērojošo Māti Dzimteni. Pēc 1991. gada Mātes Latvijas tēls ieņem nozīmīgu lomu neatkarīgās Latvijas semiotikas atdzimšanas procesā, jo īpaši 90. gadu sākumā.

Mātes Latvijas attēlojums kļuvis mazāk svinīgs, tomēr tiek izmantots kā integrācijas un pilsoniskās nācijas simbols, ir politiskās retorikas elements gan valsts amatpersonu oficiālajās runās, gan politisko notikumu apspriešanā.

---

[1] Misane A., Priedite A. National Mythology in the History of Ideas in Latvia: A View from Religious Studies. *Hosking G., Schopflin G. (eds.) Myths and Nationhood*. London: Hurst & Company, 1997, p. 160.

[2] Autors Kārlis Zāle (1888 – 1942).

[3] Vēl var minēt A. Dumpes skulptūru Lestenē *Dzimtene Māte – Latvija* (2003); I. Folkmaņa skulptūru Krāslavā *Māte Latgale raud* (2003) u. c.

[4] Gailīte G. Latviešu karikatūra XIX gs. beigās XX gs. sākumā kā nacionālās identitātes veidošanās un attīstības faktors. *LETONICA* Nr. 2, 2012, 25.–52. lpp.

[5] Rakstā jēdzieni "etniskais" un "nacionālais" ir cieši saistīti un nereti pārklājas. Etniskums ir noteiktas grupas kultūras savdabība: valoda, reliģija, mīti, priekšstats par kopīgu izcelsmi, tradīcijas (neatkarīgi no ģeogrāfiskām robežām); nacionālisms – 19. gadsimta politiska ideoloģija (aizsākās jau apgaismības laikā), kas izceļ kopienas tiesības iegūt politisko pašnoteikšanos, izveidot t. s. mononacionālu valsti. Pētot pašidentifikācijas simbolus, viena no nacionālisma pētniecības pamatmetodēm ir etnosimbolisma paradigma, īpaši A. Smita (*Smith*) atzinumi, kas pārvar gan primordālistu, gan modernisma sekotāju galējības.

[6] Gailite G. Germans, Russians, and Jews in the Works of Latvian Caricaturists: The Beginning of the Twentieth Century – An Insight. *Demski D., Baranieckа-Olszewska K. (eds.) Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe*. Warsaw: Polish Academy of Sciences, 2010, pp. 184–212.

[7] Termins ir cēlies no itāļu vārda "caricare" – 'kariķēt, deformēt'.

[8] Jenkins R. *Social Identity*. London–New York: Routledge, 1996, pp. 102–131.

[9] Kris E., Gombrich E. H. The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology* No. 17, 1938, pp. 319–342.

[10] Hunt T. L. *Defining John Bull: Political Caricature and National Identity in Late Georgian England*. Aldershot; Burlington: Ashgate Publishing, 2003; Stoner K. L. The Cuban Caricature and National Identity. *The Latin Americanist*. Volume 53, Issue 3, September 2009, pp. 55–78; Hess S., Northrop S. *American Political Cartoons: The Evolution of a National Identity*. Transaction Publishers, 2010.

[11] Кирчанов М. В. *История развития латышского национального движения в XIX – начале XX века*. Диссертация кандидата исторических наук. Воронеж, 2006, с. 85. http://www.dissercat.com/content/istoriya-razvitiya-latyshskogo-natsionalnogo-dvizheniya-v-xix-nachale-xx-veka (skatīts 20.01.2014.).

[12] Tickner J. A. *Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post-Cold War Era*. New York: Columbia University Press, 2001, p. 54.

[13] *Valsts prezidenta A. Bērziņa svētku uzruna pie Brīvības pieminekļa 18.11.2013*. http://www.president.lv/pk/content/?cat_id=603&art_id=21475 (skatīts 14.12.2013.).

[14] *Igo Fomins: māte Latvija var būt lepna par savu bērnu. No intervijas Latvijas Televīzijai, 18.02.2012*. http://www.apollo.lv/zinas/igo-fomins-mate-latvija-var-but-lepna-par-savu-bernu/507491 (skatīts 12.01.2014.).

[15] Рыжакова С. *Historica Lettica: Национальная история и этническая идентичность. О конструировании и культурном реферировании прошлого латышей*. Москва: Институт этнологии и антропологии РАН, 2010. http://govrudocs.ru/docs/300/index-722697.html (skatīts 21.01.2014.).

[16] Skultāns V. *The Testimony of Lives: Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*. London: Routledge, 1998, p. 140.

[17] Jāpiebilst, ka daudzu tautu mitoloģijā debesis tiek uzskatītas par tēvu, zeme – par māti. Baltu cilšu mitoloģijā Lielās Pirmmātes tēlu visvairāk pētījusi M. Gimbutiene.

[18] http://www.marasloks.lv/public/?id=95&ln=lv (skatīts14.12.2013.).

[19] Рябов О. Россия-Матушка: История визуализации. *Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ*. Вып. 2. *Границы: Визуализация нации*. Иваново, 2008, с. 13–16.

[20] Там же.

[21] Autors anonīms. Kuģe. *Jaunie Dunduri*, 1875.

[22] Toponīma veidošanās attiecas uz 19. gadsimta vidu J. Alunāna (1853), A. Kronvalda, A. Ausekļa, A. Pumpura, Raiņa, V. Plūdoņa u. c. darbos.

[23] Tādus nēsāja Dienvidkurzemē: Nīcā un Bārtā.

[24] Zariņš R. Preses balsis par latviešiem V. *Svari* Nr. 3, 1906.

[25] Yuval-Davis N. *Gender and Nation*. London: SAGE, 1997, p. 94.

[26] Autors nezināms. Raiba rinda jeb Latvijas kalnos, Latvijas lejās… *Zibens* Nr. 1, 1906.

[27] Pirmā pasaules kara laikā, lai parādītu nācijas spēku, visu valstu vizuālajā propagandā izmantoja sieviešu figūras (tās ne tikai iedvesmoja vīriešus cīņai, bet atradās notikumu centrā), kas bija kā morālā pārākuma simbols. Šādi vairāki piemēri ir arī Māmuļai Krievijai. Рябов О. Россия-Матушка: История визуализации. *Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ*. Вып. 2. *Границы: Визуализация нации*. Иваново, 2008, с. 19–20.

[28] Piemēram, Kundziņš P. Nekoptā pirmatnējā daba un pārsmalcinātā kultūra. *Lietuvēns* Nr. 2, 1915.

[29] Zariņš R. Piemiņas vainags no pagājušās vasaras puķēm. *Austrums* Nr. 10, 1904.

[30] Šmits Ed. Guli guli tautu meita, visi darbi padarīti. *Dadzis* Nr. 14, 1906.

[31] Jāatgādina, ka latviešu grafikai varam pieskaitīt arī oficiālos Mātes Krievijas atveidus, kurus bija zīmējis R. Zariņš, būdams Krievijas valsts papīru spiestuves darbinieks. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Russian_Empire_ 1912_ 500_rub_Obverse.jpg?uselang=ru (skatīts 21.01.2014.).

[32] Zariņš R. Derības I. *Svari* Nr. 8, 1908.

[33] Piemēram, R. Zariņa karikatūrā *Vietējie rāpuļi* (*Svari* Nr. 46, 1928) tā iznīcina daudzās čūskas, kas simbolizē krievu monarhistus.

[34] Tillbergs J. R. *Ilustrēts Žurnāls* Nr. 1, 1920.

[35] Zariņš R. Mazi vīriņi – lieli nopelni. *Svari* Nr. 51, 1924.

[36] Piemēram, Jonāne E. T. *Latgale ir Mātes Latvijas meita*. 09.08.2002. http://www.latgaleslaiks.lv/lv/2002/8/9/10022 (skatīts 13.01.2014.).

[37] Attēls ņemts no http://en.wikipedia.org/wiki/File:William-Adolphe_ Bouguereau_(1825 – 1905)_-_The_Motherland_(1883).jpg (skatīts 22.01.2014.).

[38] *Vienoti Latvijai / Latgales Māra*, 1939, K. Jansons (L. Tomašicka projekts), Rēzekne. Atjaunots 1992. gadā (A. Jansons).

[39] Mosse G. L. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: H. Fertig, 1985, p. 90.

[40] Tillbergs J. R. Drang nach Osten. *Svari* Nr. 27, 1924.

[41] Пичукане Э. Почему в Латвии не существует сильного женского движения? *Гендерные исследования* № 10, 2004, с. 121

[42] Dreslers J. Politisko precību birojā. *Svari* Nr. 4, 1923.

[43] Piemēram, Viduks O. Puisis ķezā. *Svari* Nr. 13, 1926; Skat.: Смех и слезы: образ России и русских в латышской карикатуре (эскиз проблемы). *Novikova I. (ed.) Europe-Russia: Contexts, Discourses, Images*. Riga: LU DZSC, 2011, p. 173.

[44] Zariņš R. Dēles. *Svari* Nr. 18, 1922.

[45] Krūmiņš J. Melnā čūska. *Svari* Nr. 21, 1925.

[46] Keen S. *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San Francisco: Harper & Row, 1986; Eriksen T. H. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: East Haven, 1993.

[47] Krauze K. Miesa Rīgā, prāts Maskavā. *Svari* Nr. 33, 1927.

[48] Lai gan arī citi mākslinieki bieži zīmēja šo tēlu, piemēram, I. Zeberiņš, O. Viduks, J. Dreslers u. c.

[49] Autors J. Zariņš (dz. 1963. g.).

[50] Projekta autors K. T. Topuridze (piemineklis pabeigts 1954. g.).

[51] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/9/93/Fountain_Druzhba_ Narodov1.jpg (skatīts 13.01.2014.).

[52] Ozoliņš E. *Dadzis* Nr. 13, 1972.

[53] Aktieris, režisors un grafiķis (1907 – 1990), 1944. gadā emigrē no Latvijas.

[54] Par krievu lāci latviešu karikatūras vēsturē sīkāk lasīt: Гайлите Г. «Русский медведь» в истории латышской карикатуры. *Przegląd Rusycystyczny* № 1/2, 2012, с. 248–269. Katowice. http://www.przegladrusycystyczny.pl (skatīts 21.01.2014.).

[55] Bilmanis A. *Latvia. Sūtniecība (U.S.)*. Washington: D.C., Latvian Legation, 1944.

[56] Jaunsudrabiņš J. Trešā vēstule manam tēvam debesīs. *Jaunā Gaita* Nr. 115, 1977. http://zagarins.net/jg/jg115/JG115_Dzeja.htm#Jānis_Jaunsudrabiņš_ (skatīts 13.01.2014.).

[57] Piemēram, mākslinieka Anša Bērziņa *Ex Libris*. *Jaunā Gaita* Nr. 95, 1973. http://zagarins.net/jg/jg95/JG95_Richarda_Zarina_balva.htm (skatīts 13.01. 2014.). u. c.

[58] Attēls ņemts no grāmatas *Letiņš trimdā*. Ņujorka: Grāmatu Draugs, 1977, 147. lpp.

[59] Gleznecībā Dž. Skulmes filozofiskajos tautumeitu motīvos u. c.

[60] Piemēram, Dailes teātra Raiņa izrādē *Spēlēju, dancoju*, galvenajās lomās bija H. Liepiņš un M. Šneidere, kuru atmiņās var lasīt *[..] mēs jau toreiz līdz pat dvēseles dziļumiem apzinājāmies, ka spēlējam Latviju (Leldi) un ģēniju Latvijai – Totu. Tas turpinājās apmēram 20 gadus*. Zandere I. Par mīlestību, teātri un vīnu. *Rīgas Laiks* 2000. gada jūlijs, 55. lpp.

[61] Asaris V. LPSR plakāts, attēls ņemts no žurnāla *Māksla* Nr. 3, 1990.

[62] Krievu *Матрёшка* (no vārda *Матрёна*).

[63] Piemēram, V. Vīķes-Freibergas runu analīze S. Kruka rakstā *Falliskā māte*. Publicēts portālā 2007. gada 3. jūlijā. http://www.politika.lv/temas/politikas_ kvalitate/14307/ (skatīts 21.01.2014.).

[64] Autore A. Dumpe, piemineklis atklāts 2000. gadā.

[65] Zaharāns Z. *Dienas Bizness* 20.02.2012.

[66] Zaharāns Z. *Dienas Bizness* 21.02.2012.

[67] Liepiņš A. *Dienas Bizness* 17.06.2009.

[68] Liepiņš A. Krīzes šova laikā. *Dienas Bizness* 12.01.2011.

[69] Piemēram, Liepiņš A. *Dienas Bizness* 26.02.2008.

[70] Rīgas Dizaina un mākslas vidusskola.

[71] Ratniece L. *Māte Latvija*. RDMV, 2012, attēls ņemts no raksta autores personīgā arhīva.

LITERATŪRA

Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Editions & NLB, 1983.

Bilmanis A. *Latvia. Sūtniecība (U.S.)*. Washington: D.C., Latvian Legation, 1944.

Eriksen T. H. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: East Haven, 1993.

Jenkins R. *Social Identity*. London-New York: Routledge, 1996.

Keen S. *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San Francisco: Harper & Row, 1986.

Kris E., Gombrich E. H. The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology* No 17, 1938.

Misane A., Priedite A. National Mythology in the History of Ideas in Latvia: A View from Religious Studies. Hosking G., Schopflin G. (eds.) *Myths and Nationhood*. London: Hurst & Company, 1997.

Mosse G. L. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: H. Fertig, 1985.

Skultāns V. *The Testimony of Lives: Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*. London: Routledge, 1998.

Tickner J. A. *Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post-Cold War Era*. New York: Columbia University Press, 2001.

Yuval-Davis N. *Gender and Nation*. London: SAGE, 1997.

Гайлите Г. Смех и слезы: образ России и русских в латышской карикатуре (эскиз проблемы). Novikova I. (ed.) *Europe-Russia: Contexts, Discourses, Images*. Riga: LU DZSC, 2011.

Кирчанов М. В. *История развития латышского национального движения в XIX – начале XX века*. Диссертация кандидата исторических наук. Воронеж, 2006. http://www.dissercat.com/content/istoriya-razvitiya-latyshskogo-natsionalnogo-dvizheniya-v-xix-nachale-xx-veka (skatīts 20.01.2014.).

Пичукане Э. Почему в Латвии не существует сильного женского движения? *Гендерные исследования* № 10, 2004.

Рыжакова С. *Historica Lettica: Национальная история и этническая идентичность. О конструировании и культурном реферировании прошлого латышей*. Москва: Институт этнологии и антропологии РАН, 2010. http://govrudocs.ru/docs/300/index-722697.html (skatīts 21.01.2014.).

Рябов О. Россия-Матушка: История визуализации. *Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ*. Вып. 2. *Границы*: *Визуализация нации*. Иваново, 2008.

Bārbala Simsone

BĒRNS ŠAUSMU LITERATŪRĀ

Summary

The Child in Horror Literature

The main focus of the present paper is the image of the child and the development of this image in modern horror fiction. Starting from the Romanticism era when the child was traditionally considered to be the embodiment of chastity and goodness until the period following World War II the image of the child in literature, particularly in the horror literature of West Europe and America, underwent dramatic changes, acquiring the characteristics of the monster in the writings of several topical authors. It was particularly visible in the works of several authors of the 1960s and 1970s, the best known among them being 'Rosemary's Baby' by Ira Levin, 'Exorcist' by William P. Blatty, and 'Omen' by David Seltzer. These works dared to destroy the vision of the angelic being and portray the child as an eventually demonic and otherworldly creature. These and other horror fiction works of the post-war period radically changed the perception of the particular image among the reading public and also mirrored the changes in public thinking which was losing the faith in absolute values, including the notion of family as the ultimate stronghold. Alternatively, it was also possible to apply psychological and symbolic interpretations to these works as depictions of the irrational adult fear of children for several reasons.

Key-words: child, Gothic, horror fiction, the fantastic, Romanticism

*

Kāpēc šausmu literatūra?

Šausmu literatūra – fantastiskās literatūras atzars, kas aktīvi rosina psiholoģisko baiļu un spriedzes izjūtas, – ir viens no tiem žanriem, kurus nereti pat populārās literatūras piekritēji uzlūko ar aizdomām, jo tiek uzskatīts, ka šausmu žanrs – tie ir primitīvi stāsti, kas labākajā gadījumā domāti lasītāja baidīšanai, sliktākajā – verbālai ļaunāko tieksmju apmierināšanai. Vairāki mūsdienu ārvalstu literatūrpētnieki tomēr ir secinājuši, ka šausmu žanra primārais uzdevums ir atspoguļot sava laika vidi un vērtības, parādot, no kā konkrētajā sabiedrībā visvairāk baidās, kas ir "ienaidnieka" tēls; vēl vairāk – šausmu literatūra ir kā "ventilis" šīm

bailēm, jo dod iespēju tās izdzīvot un pārvarēt drošas distances apstākļos. Līdz ar to šī žanra teksti ir piesātināti ar simboliskiem un "kodētiem" tēliem, kuros lasītājs atpazīst savu baiļu projekcijas arhetipiskā līmenī. Apelējot pie arhetipiskām, universālām bailēm, kas slēpjas zem loģikas un civilizācijas virsslāņa, šausmu literatūra apvieno fantastisko ar reālo.

Kopš 20. gadsimta 70. gadiem – laika, kad šausmu literatūra no margināla žanra ienāca plaša patēriņa kultūrā, – literatūrpētnieki ir pievērsuši pastiprinātu uzmanību šī žanra valdzinājumam. Literatūrkritiķis Guntis Berelis norāda:

> *No vienas puses, šausmu literatūra precīzi fiksē cilvēka tieksmi pēc iracionālā. No otras – šausmu literatūras pamatā ir doma par haosu – par to, kā stabilā un noregulētā sistēmā ielaužas kas neizzināms un neizskaidrojams. Haoss ir vismaz tikpat pievilcīgs kā sakārtotība, sevišķi mūslaikos, kad esamība rūpīgi klasificēta pa plauktiņiem. Cilvēkā ir ilgas pēc šī pamatīgā spēriena pa apnikušo plauktiņu pasauli, pēc kura, iespējams, varēs sākt visu no gala.*[1]

Šausmu žanra pievilcības iemeslus centušies skaidrot gan psihoanalīzes, gan kognitīvo teoriju piekritēji. Pirmie uzskata, ka šausmu žanrā lasītājs sastopas ar paša zemapziņā apspiestajām fantāzijām un vēlmēm, kas kontrastē ar sabiedrības normām; to izdzīvošana literāros tēlos sniedz atvieglojumu. Šausmām ir vistiešākais sakars ar socializācijas normu atmešanu un slēptas seksualitātes kodu ekstrapolāciju. Šausmu literatūras klasiķis Stīvens Kings (*Stephen King*) stāstu krājuma *Night Shift*[2] priekšvārdā *Par bailēm* raksta: *[..] šausmu stāsts visdabiskāk eksistē apziņas un zemapziņas saplūsmes punktā, kur visdabiskāk un visspēcīgāk darbojas gan tēls, gan alegorija.*[3]

Savukārt literatūrpētniece Denija Kavalaro (*Dani Cavallaro*) savā grāmatā *Gotiskā vīzija: trīs šausmu un baiļu gadsimti* raksta:

> *Dīvainuma efekts rodas, kad pazīstamiem apstākļiem negaidot pievienojas nepazīstamas konotācijas, turklāt mēs nespējam saprast notiekošā iemeslus. [..] dīvainais faktors nozīmē bezjēgas "kabatiņu" izveidošanu parastas pasaules atveidojumā un šādi kalpo par spraugu starp kodiem, par punktu, kurā reprezentācijas fakts pats par sevi kļūst neefektīvs, nevietā esošs vai izšķīstošs.*[4]

Zigmunds Freids (*Sigmund Freud*) uzskata, ka bailes no pārdabiskā (*uncanny*) patiesībā ir konflikts starp sajūtām, ka kaut kas ir vienlaikus pazīstams un svešs, ar svešo, protams, domājot zemapziņā nostumto. Kognitīvo teoriju piekritēji savukārt uzskata: bailes izraisa fakts, ka šaus-

mas nav aptveramas ar racionālu prātu, redzamo nav iespējams iedalīt konceptuālās kategorijās, tāpēc lasītājs nevis identificējas ar literāro varoni, bet gan racionāli uztver tā emocionālo stāvokli un projicē uz sevi iedomājamās emocijas. Šīs emocijas turklāt bieži ir universālas, viegli identificējamas un iztēlojamas. *Šausmu stāsta melodijas ir vienkāršas*, savā apjomīgajā literatūrteorijas apcerējumā par šausmu žanru *Danse Macabre* raksta S. Kings, *un tās bieži atkārtojas – tās vēsta par iznīcību un izšķīšanu, taču paradoksāli: rituāla atbrīvošanās no šīm emocijām situāciju atkal šķietami padara stabilu un konstruktīvu*[5].

Nereti šausmu žanrā baiļu radīšanai tiek pielietots tieši pārdabiskais faktors (kaut gan tas nav obligāts), bet atšķirībā no literārās fantāzijas tas nevis glorificēts, bet gan dēmonizēts. Bieži tiek izmantots emocionāli piesātināts stāstījuma tonis, gotiski iekrāsota vide, darbojas senas un modernas mitoloģiskās būtnes – zombiji, rēgi, vampīri. Taču tikpat labi darbība var notikt arī reālistiski atainotā telpā, piemēram, šķietami klusā mazpilsētiņā, un dēmona vietā var būt arī pārlieku izpalīdzīga kaimiņiene. Mūsdienu šausmu literatūrā bailes raisošajam faktoram nereti vienlaikus ir gan pārdabiska, gan psiholoģiska izcelsme; robežas starp šīm kategorijām ir izplūdušas, piemēram, S. Kinga daiļrade ir unikāla ar to, ka rakstnieks spēj atrast baismīgo pat ikdienišķā sīkumā, liekot apzināties, ka skaistākais, tiklab kā biedējošākais uz šīs pasaules atrodams ne jau pārdabiskos monstros, bet cilvēka dabā.

Raksturīgi žanra elementi ir okultisms, metamorfozes, halucinācijas, fobijas, kā arī tabu tēmas – seksualitāte un nāve. Kaut gan nāves jēdziens mūsdienu cilvēkam vairs nav tik pašsaprotams un vienmēr klātesošs kā agrākajos laikos, šausmu žanrā bieži vien nāve ir līdzās. Pēc Cvetana Todorova (*Tzvetan Todorov*) fantastiskā teorijas[6], šo tēmu aktualizācija ilustrē attiecības starp "sevi" un "citu", kā arī indivīdu un zemapziņu.

Ārēji šausmu literatūras pasaule ir ikdienišķa, pat garlaicīga, nereti – izolēta vide, *tieši tās vietas, kur šķietami nekas nenotiek tā vienkāršā iemesla dēļ, ka nekas nemaz nevar notikt: provinciālas pilsētiņas, kas atrodas ārpus "lielās" vēstures rituma un kurās gadu desmitiem valda relatīvs miers, stabilitāte un klusums*[7]. Taču pēc darba ievada šo ilūziju pāršķeļ "nezināmais", padarot to par noslēgtu nihilisma un bezizejas telpu, – tā var būt arī kāda sabiedrības forma, ģimene utt., kas kļūst par kapeņu / slazda ekvivalentu. Sadzīviskā normalitāte šausmu žanrā tiek groteskā manierē lauzta, radot šaubas par to, kas vispār ir normāls, sagraujot lasītāja priekšstatus par cēloņseku atkarības principiem un deformējot pazīstamos arhetipus, kā arī laiku un telpu: laiks apstājas, telpa pēkšņi kļūst par slazdu, tuvākais – par monstru. Šausmu literatūrā

lietām un parādībām tiek atņemtas to ierastās nozīmes un piedēvētas jaunas, biedējošas attieksmes vai nozīmju inversijas.

Te gan jāatzīmē, ka arhetipiskās bailes mūsdienu kultūras kontekstā neiegūst radikāli jaunus vaibstus: nomainās tikai dekorācijas. Pārdabiskais tiek interpretēts no mūsdienu cilvēka viedokļa, izmantojot tādus populārus jēdzienus kā telepātija, telekinēze, dažādi neopagānisma termini. Tādā veidā šausmu žanrs realizē *gotikas tradīciju pārnešanu mūsdienu vidē, kad par vienu no pamattēmām kļūst bailes līdz sīkumiem daudzveidīgajās izpausmēs*[8]. Runājot mitoloģijas terminos, šo darbu sižeta virzītājspēks ir primitīvais haoss, ar kuru jācīnās varonim / varonei; haosa uzvarēšana sola identitātes saglabāšanu. Šī ir viena no galvenajām atšķirībām starp šausmu un fantāzijas žanru; pēdējā mērķis ir varoņa progress, savukārt pirmajā bieži vien tikai esošā *status quo* saglabāšana.

Bērns šausmu literatūrā – izcelsme un pirmsākumi

Sākot no 20. gadsimta otrās puses, viens no visefektīvākajiem elementiem šausmu filmās un literatūrā ir bērna tēls. Sākot ar Airas Levina (*Ira Levin*) romāna *Rozmarijas bērns* varones Rozmarijas tikko dzimušo mazuli, turpinot ar Annas Raisas (*Anne Rice*) vampīrmeitenīti Klaudiju (romānā *Intervija ar vampīru*) un S. Kinga pusaudzi Keriju tāda paša nosaukuma darbā – visu vecumu bērni ir ienākuši žanra darbos kā stabili tēli. Atbilde uz jautājumu, kāpēc šis tēls ir tik būtisks elements šausmu literatūrā, ir meklējama gan žanra vēsturiskās izveides gaitā, gan arī tā psiholoģiskajos aspektos.

Šausmu žanra saistība ar bērnības priekšstatu kā vienu no visvairāk romantizētajiem jēdzieniem literatūrā vienmēr ir bijusi savdabīga. Daļēji bērna tēlu šausmu darbos var skaidrot ar tā esamību folklorā: līdz pat 20. gadsimtam bērnu mirstība agrīnos dzīves gados bija ļoti augsta, un teikās, nostāstos, kā arī populārajā māņticībā pastāvēja visdažādākās versijas par to, kas notiek pēc nāves ar šo bērnu dvēselēm, radot gan apgarotus, kristīgās ticības inspirētus nostāstus, gan folklorā un zemapziņas bailēs sakņotus murgu tēlus. Tā kā šausmu žanra izcelsme meklējama gotiskās un romantiskās literatūras uzplaukuma laikmetā, proti, laikā, kad pastiprināti tika pievērsts folkloras izpētei, šķiet tikai loģiski, ka žanrs ar laiku stabili pārņēma arī bērna tēlu, taču faktiski tā intensīva izmantošana aktualizējās daudz vēlāk par gotisko romānu laikmetu.

Romantisma laikposmā īpaši svarīgs kļuva mājas un ģimenes jēdziens, bērna tēls tradicionāli iemiesoja nevainību, labestību, "svētumu" tā pilnīgākajā veidolā. Bērni tika uzskatīti par neapstrīdami labākām būt-

nēm nekā pieaugušie, jo tos vēl nav samaitājusi pasaule, bērni ir tuvāki dievišķajam nekā jebkura cita radība. 19. gadsimta reālistu darbos bērni bieži ir nesamaitātas, skaidras būtnes (piemēram, Olivers Tvists Čārlza Dikensa (*Charles Dickens*) 1838. gada romānā ar tādu pašu nosaukumu, Kozete Viktora Igo (*Victor Hugo*) 1862. gada romānā *Nožēlojamie* un līdzīgi tēli). Tā kā šausmu žanra pamatā ir labā un ļaunā kontrasts, bērns kā literārs tēls sākotnēji bija loģisks upura, ne varmākas lomā.

Lūzums šajā uzskatu sistēmā iestājās tikai pēc Otrā pasaules kara, kad sabruka esošā vērtību sistēma; šausmu žanra (un ne tikai) rakstnieki tiecās apvērst atlikušos nesatricināmos priekšstatus, tāpēc bija neizbēgama bērna kā nevainības simbola un ģimenes / mājas kā drošā patvēruma inversija pretējos jēdzienos. Šausmas no pagrabiem un bēniņiem – tumšām, apslēptām zonām – tika pārnestas uz apdzīvojamām ikdienas telpām – viesistabu, vannas istabu, virtuvi un pat bērnistabu (piemēram, A. Levina *Rozmarijas bērns* un Deivida Zelcera (*David Seltzer*) *Zīme*) –, norādot, ka bailes radošais faktors no zemapziņas stūriem pietuvojas ikdienas apziņas centram. Gotiskās literatūras ikoniskā simbola – gotiskās pils – telpu absurditāte un neloģiskums (bezlogu telpas, līkumotas ejas, neatveramas durvis, kāpnes, kas nekur neved) šajā laikā pārtop labi pazīstamu telpu ikdienas funkcionalitātē – tas liecina, ka šausmu faktors iefiltrējas ikdienā un zaudē savu ārkārtējuma nozīmi.

Vienlaikus nāca apjausma, ka bērns nebūt nav tīrākā cilvēciskās eksistences forma. Rakstnieki atcerējās gan paši savā bērnībā ar sajūsmu uzklausītās tautas pasakas, kurās bieži ir vairāk šausmu elementu, nekā lasītāji nereti ir ar mieru atzīt, gan reizēm visai vardarbīgās bērnu dziesmiņas, skaitāmpantus un spēles. Radās atskārsme, ka bērns arī nāvi un vardarbību var uztvert un visdrīzāk arī uztver kā spēli. (Klasisks literārs piemērs – vienā no populārākajiem S. Kinga stāstiem *Kukurūzas bērni* reliģiski noskaņotu pusaudžu kopiena iznīcina savā pilsētiņā visus pieaugušos un arī no sava vidus visus, kas pārsniedz 19 gadu vecumu, nežēlīgā rituālā ziedo "kukurūzas dievam" – auglības dievībai, kas traktēta bibliskos terminos.) Ar bērna kā briesmoņa, ne tikai upura tēlu šausmu žanra rakstnieki likvidēja pēdējo šķietami drošo patvērumu, pēdējo ideālo, neaizskaramo simbolu. Lai padarītu ideāla sabrukumu iespējami pilnīgu, bērnu-briesmoņu tēli šausmu žanra darbos biežāk ir nevis sveši, bet gan pašu varoņu vai citādi "savējie" bērni.

Pārkāpjot vienu no pēdējiem tabu, rakstnieki kā sižeta virzītājspēku savos darbos ieviesa arī tikko dzimušus un pat vēl nedzimušus bērnus, respektīvi, grūtnieces. Šajos tēlos tika ekspluatētas arī nereti sastopamas un neapzinātas pieaugušā bailes no bērniem kā no faktora, kas ierobežo

to brīvību, pakļauj pieaugušos savai gribai un (sievietes gadījumā) spēj pat nogalināt (dzemdībās). Zīmīgi, ka darba, kurš aizsāka plašu bērna tēla izmantošanu šausmu literatūrā – A. Levina romāns *Rozmarijas bērns* –, centrā ir tieši grūtniece, bet mazulis parādās tikai tā pēdējās lappusēs. Somu pētnieks Franss Ilka Meire (*Frans Ilkka Mäyrä*) grāmatā *Dēmoniskie teksti un tekstuālie dēmoni* secina: *[..] iespējams, ka vissvarīgākais jaunināJums, ko ieviesa "Rozmarijas bērns", ir iesaistīt mātes lomu pavadošo un bieži noklusēto nedrošību kā šausmu žanra elementu.*[9] Grūtnieces tēlu apvijošo dzīvības un nāves mistēriju rakstnieki izmanto, padarot topošo māti par šausmu tēlu – un kas gan cits varētu būt būtne, kura nēsā sevī otru, turklāt apzinoties, ka šis otrais var izraisīt pirmā nāvi? Mazuli gaidošās sievietes tēls, kas romantiskajos romānos tiek tradicionāli asociēts ar dzīvību, mājas mieru, komfortu, mīlestības augstāko izpausmi utt., šausmu žanrā kļuva patiesi neomulīgs.

Kā jau minēts, par pirmo darbu, kurš ieviesa šo tendenci literatūrā, tiek uzskatīts A. Levina romāns *Rozmarijas bērns* (1967) – spriedzes trilleris ar meistarīgi kāpinātu baiļu eskalāciju, kas šausmas pārvietoja ārpus ierastām telpām – traku zinātnieku laboratorijām, kosmisko spiegu kuģiem, kapsētām un gotiskām pilīm – un ieviesa tieši ģimenes klēpī.

Romāns vēsta par šķietami ikdienišķu situāciju – darbība risinās 1960. gadu Ņujorkā, romāna centrā ir jauns precēts pāris, kas atbilstoši sava laika nostādnēm pērk dzīvokli un plāno mazuli. Taču viss teksts ir piesātināts ar meistarīgi kāpinātu spriedzi, kas no tikko manāmiem mājieniem pārtop grandiozā *crescendo*. F. Meire secina:

> *Jau agrāk daži romāni mēģināja iestrādāt sātaniskos elementus reālistiskā, modernā vidē, bet "Rozmarijas bērns" bija pirmais darbs, kas aizsniedza tik plašu auditoriju. Par spīti tam, ka darbā ir eksotiski okulti elementi, romāns ir arī stāstījums par "parasto" – precētais pāris sātanisko intrigu virpulī varētu būt jebkura modernā ilustrētā žurnāla varoņi. Tie ir cilvēki, ar kuriem viegli identificēties realitātē, kuru aizvien lielākā mērā konstruē masu mediji.*[10]

Pirmās nojausmas par to, ka kaut kas nav kārtībā, manāmas jau jaunā pāra noskatītās daudzdzīvokļu ēkas aprakstā: tajā pieminētas akmens gārgoilas, kas it kā lien iekšā pa logu: *Tur ir tik neparastas gārgoilas un citas būtnes, kas rāpJas augšup un lejup gar logiem!*[11] Tieši šādā veidā noslēpumainais un neizdibināmais pakāpeniski iekļūs pāra dzīvē. Daudzdzīvokļu māja ir variācija par šausmu žanra klasisko spoku apsēsto māju, tikai romānā *Rozmarijas bērns* māju pārņēmuši ne tikai bojāgājušo iemītnieku rēgi, bet arī dzīvi un ļaunu vēloši cilvēki, kuri izraisīs vēlāko baiso notikumu lavīnu. Arī F. Meire uzskata:

> *Bremfordas māja ir elements, ko "Rozmarijas bērns" ir mantojis no gotiskās tradīcijas un adaptējis mūsdienu uztverei. Melnā Bremforda ir Manhetenas vidū novietota gotiskā pils.*[12]

Pēc epizodes, kurā jauno sievieti – sapnī vai patiesībā – izvaro dēmons, Rozmarija kļūst grūta, sāk baidīties no neizprotamajām norisēm, kas pavada grūtniecību, tur aizdomās visus – labvēlīgos kaimiņus, savu vīru, ginekologu.

Tims Andervuds grāmatā *Kailie kauli. Sarunas par šausmām ar Stīvenu Kingu* raksta:

> *"Rozmarijas bērns" netieši sasaucas arī ar kādu citu izplatītu tālaika fobiju – bailēm no mutācijas, kas daļēji atspoguļo racionālas bailes no ļaundabīgiem audzējiem. Ideja, ka cilvēka ķermenī kaut kas aug un barojas no tā, vienlīdz precīzi raksturo gan grūtniecību, gan audzēju un parazītus, tāpēc Levins ļoti veiksmīgi rada šausmu efektu, nomainot pirmo pret otro.*[13]

Romāns kulminē ar jau hrestomātisko epizodi – sātana mazuļa dzimšanu un "raudzībām", kuras apmeklē sektas locekļi. "Raudzībās" ielaužas arī pārbiedētā, satrakotā Rozmarija un beidzot ierauga, kāds izskatās viņas bērns:

> *[..] mazais savilka lūpas un, atvēris acis, palūkojās Rozmarijā. Acis viņam bija zeltaini dzeltenas, viscaur zeltaini dzeltenas, bez baltuma un varavīksnenes; zeltaini dzeltenas, ar vertikālām, šķeltām, melnām zīlītēm. Rozmarija skatījās uz savu bērnu. Tas skatījās uz viņu ar zeltaini dzeltenajām acīm un tad uz šūpojošos ačgārni piekārto krucifiksu...*[14]

Visvairāk sava laika lasītājus šokēja, ka ļaunuma esence romānā tiek iemiesota bērna tēlā, jo *bērns ir tradicionāls nevainības simbols, dēmonisks bērns ir satraucošs atgādinājums, ka šī nevainība ir kultūras konstrukts*[15]. Taču romāna galējā sižetiskā ironija ir tāda, ka Rozmarija ir tik izsalkusi pēc identitātes un drošības, ka ir ar mieru uzņemties ačgārnās dievmātes lomu, lai tikai saņemtu pašapjausmu un bezierunu akceptu no jebkādas būtnes. To, vai romāna noslēgumā notiekošais ir vien murgaina vīzija, ko producē Rozmarijas smadzenes, kuras satriekusi smagā grūtniecība un dzemdības, autors neatklāj.

Sekojot *Rozmarijas bērnam*, 20. gadsimta 60. – 70. gados radās virkne darbu, kurus vienoja līdz tam maz un reti izmantotais bērna tēls, – Viljama P. Bletija (*William Peter Blatty*) *Sātana izdzinējs*, D. Zelcera *Zīme* un A. Levina *The Other* (darbu centrā attiecīgi – 12 gadus vecā Rīgena, Damjens no dzimšanas līdz aptuveni astoņu gadu vecumam un divi trīs-

padsmit gadus veci pusaudži). Tie ir tā dēvētie "okultie" romāni, kuru tendenci turpināja A. Raisas *Intervija ar vampīru* un daudzi S. Kinga darbi – romāni *Kerija*, *Uguns radītāja*, *Zvēru kapiņi*, stāsts *Kukurūzas bērni* un citi. Tātad jebkurš normālas ģimenes loceklis, vīrietis, sieviete vai bērns, spēja iemiesot šausmas. Ģimene kā pēdējā drošā, sakrālā institūcija bija pilnībā dēmonizēta un pievienojās lokam, kurā jau sen atradās citi sociālie slāņi, zinātnes sasniegumi, valdība un reliģija. (Taču interesanti atzīmēt, ka citā žanrā, proti, tautas pasakā, mātes un vēlāk pamātes tēls kā šausmu iemiesojums ir pastāvējis jau gadsimtiem ilgi, kas norāda – arhetipiskās, instinktīvās bailes no ģimenes locekļiem zemapziņā ir eksistējušas jau daudz senāk, nekā tām ir bijis atļauts verbāli izpausties.) Ar šiem darbiem šausmu elementi literatūrā no ierastās vides – kara, tehnoloģiju, apsēstu indivīdu zonas – ienāca intīmajā mājas telpā, kurā līdz tam bija valdījis iluzors miers. Pārliecība par "mans nams – mana pils" svētumu un neaizskaramību sabruka. Ļaunums vai nu nemanāmi piezogas no ārpuses, pakļaujot sev ģimenes locekļu prātus, vai arī – kas ir vēl biedējošāk – vienmēr jau ir tur bijis.

Šausmu žanra popularitāte beidzot lika arī literatūrzinātnei un kritikai uzmanīgāk pievērsties šim fenomenam un saskatīt žanra valdzinājuma psiholoģisko pamatojumu. Tika secināts, ka šausmu žanra darbi ekspluatē vairāku veidu bailes: racionālās un iracionālās, kā arī diskomfortu, kas rodas, kad priekšstati sastopas ar to inversiju. Savukārt bērna tēls, kā atzīst pētnieki, šausmu žanrā tiek izmantots, lai aizsniegtu dziļākos baiļu slāņus, kas slēpjas katrā no mums, turklāt visbiežāk tās ir tieši neracionālās pašu bērnības bailes.

Bērna tēla ietekmes faktori

Rakstā apskatīti daži no iemesliem, kuri tiek minēti kā psiholoģisks pamatojums bērna tēla esamībai un svarīgumam šausmu literatūrā.

Pirmkārt, bērns šausmu literatūrā efektīvi iedarbojas uz lasītāja atmiņu, zemapziņu, bērnības bailēm no nezināmā, bērna skatījumu uz pasauli bez pieaugušā analītiskuma un loģikas – tās pašas loģikas, kuras dekonstrukcija ir šausmu žanra pamatā. Priekšmetu patiesi izmēri bērnībā vēl nav apjaušami, to īstās funkcijas šķiet noslēpumainas un draudīgas, pieaugušo sarunas un rīcība – pilna ar iespējamām briesmām. Rakstnieki izmanto un iedzīvina tekstos šīs bērnības bailes, kas daudziem cilvēkiem ir kopīgas, piemēram, bailes no tumšām, slēptām vietām (pagraba, pagultes, skapja), spokiem, klauniem utt., un aktualizē šo baiļu emocionālo slodzi pieauguša cilvēka dzīves kontekstā. Tāpēc rakstnieki rada bērnu

tēlus, kuros iespējams izspēlēt bērnības bailes nevis kā kaut ko komisku un nenopietnu, bet kā patiesu apdraudējumu. Var teikt, ka šausmu žanrā bērni funkcionē kā durvis vai portāli, kas ved lasītāju uz citu realitāti – realitāti, kurā neeksistē pastāvošās lietu cēloņsakarības.

Šausmu literatūras darba uzbūve atgādina klasisko pasakas shēmu, tikai darbība noris pazīstamajā pasaulē. Lasītājs kopā ar varoni baidās no kļūdas, esoša vai nojaušama aizlieguma pārkāpšanas (piemēram, varonis viens dodas neapgaismotā pagrabā, sāk sarunu ar nepazīstamu cilvēku utt.). Šis jēdziens sakņojas bērnībā, kad pieaugušā aizliegumam bērna izpratnē ir maģisks spēks un tā neievērošana psiholoģiskajā līmenī tiek uztverta kā katastrofa. Taču reālajā dzīvē aizliegumiem jābūt pārkāptiem, paplašinot atļautā robežas, – tas nepieciešams, lai bērns pieaugtu. Tieši tāpēc arī šausmu literatūras varonis saskaņā ar žanra kanonu no briesmām nevis izvairīsies, bet gan tās piedzīvos un pārvarēs, citādi bailes būs mūžīgas. Nav nejaušība, ka šausminošās situācijas varoni bieži vien piemeklē tumsā, pazemē, slēgtā bezlogu telpā utt. – mītiskā izpratnē tā ir nāve, un varoņa iniciācija notiek caur rituālo nāvi un atdzimšanu.

Otrkārt, šausmu žanrs visefektīvākais ir tad, kad nevis vēsta par neiespējamām norisēm un neiedomājamiem briesmoņiem, bet gan kad izmanto faktu, tēlu vai detaļu no labi atpazīstamas ikdienas dzīves un "inficē" to ar jaunu, biedējošu nozīmi. Kā jau minēts, kopš romantisma laika bērnu tēli tradicionāli atspoguļo labo, nekaitīgo, vārīgo un aizsargājamo, uz tiem parasti netiek attiecināts vainas un grēcīguma jēdziens. Bērna tēls, kas nav ne trausls, ne sargājams, pārkāpj šo ierasto uzskatu moduli – būtne, kas no nevainīguma un maiguma kļūst draudīga, ir šausminoša tieši priekšstatu sadursmes dēļ. Ja literārajā darbā bērns-varmāka pēkšņi nomaina bērna-upura tēlu, tas sagrauj priekšstatus pirmām kārtām jau par sevi (gandrīz katram lasītājam ir viegli identificēties ar bērnu), kā arī individuālo un kolektīvo nākotni un vērtību sistēmu, jo apdraudējums bērnam ir drauds nākotnei.

Treškārt, ar bērna tēlu šausmu rakstnieki rāda nevainības zaudēšanu, ilūziju sabrukumu, uzticēšanās pilnā skatījuma uz pasauli zudumu. Bērna tēls ir pozicionēts starp nevainību un pieredzi, šai ziņā būdams ideāls medijs, lai iemiesotu vēstījumu, ka pasaule ir bīstama un briesmu pilna vide. Kā atzīmē daži pētnieki, pastāv interesanta sakarība – nereti jo nobriedušāku un zinošāku skatījumu konkrētā literārā darbā piedāvā pieaugušais / pasaule, jo jaunāks tiek tēlots bērns, kura personā būs iemiesots nevainības zudums un būtiskā pārmaiņa, mainoties pasaules redzējumam. Tā ir sava veida negatīva iniciācija, kas atšķirībā no fantāzijas žanra neved uz apskaidrotāku, bet biedējošāku uztveri: zināšanas

par to, kā funkcionē mūs ietverošais Visums, gan ir iegūtas, bet tās nesola neko labu.

Rakstnieki visbiežāk ir piesardzīgi pret ainām, kurās bērniem tiek fiziski darīts pāri. Lai nerādītu bērna iznīcināšanu fiziski, šausmu žanra autori pievēršas psiholoģiski vēl šausminošākam risinājumam – nevainības iznīdēšanai "no iekšpuses". Tāpēc daudz efektīvāks ir bērna-briesmoņa tēls, kurā lasītājs uztver ierastās kārtības izjaukšanu, haosu priekšstatos par labo un ļauno. Bērna-briesmoņa tēlā šausmu žanrs pārkāpj vairākiem tabu jēdzieniem – bērna samaitātība fiziski un garīgi, slepkavnieciskums un citi ļauni nolūki rada dziļa, zemapziņā bāzēta nepareizuma apjausmas, kas ir žanra pamatfunkcijas – baiļu izraisīšanas – pamatā.

Piemēram, bērnišķīga uzvedība, pieglaudīgums un mīlestības izrādīšana bērna tēlā no šāda aspekta var iemantot daudz biedējošāku skanējumu nekā visbaisākā briesmoņa plosīšanās. Ilustrācijai epizode no S. Kinga darba *Zvēru kapiņi*, kurā nelaimīgs tēvs cenšas augšāmcelt traģiskā negadījumā bojāgājušo dēlu, pārapbedot to maģiskā indiāņu kapulaukā: tas izdodas, bet dzīvē atgriezies Geidžs ir zombijveidīga būtne, kas tikai ārēji atgādina amizanto, divgadīgo puisēnu. Dēla augšāmcelšana kļūst liktenīga viņa paša mātei:

> *Tas bija Geidžs. Viņa sejiņa bija nevis melna, bet netīra, notriepta ar asinīm. Un tā bija pietūkusi, it kā būtu savainota, bet tad kādas raupjas, nemīlošas rokas būtu to atkal salikušas kopā. Reičela sauca viņu vārdā un izpleta rokas. Geidžs pieskrēja pie viņas un ierāpās klēpī, bet vienu roku visu laiku turēja aiz muguras, it kā nestu viņai kādā pļavā saplūktu puķu pušķīti. "Mammu, es tev kaut ko atnesu!" viņš sauca.*
>
> *"Es tev kaut ko atnesu! Mammu, es tev kaut ko atnesu!"*[16]

Patiesībā Geidžs aiz muguras tur no sava tēva – ķirurga – nozagto skalpeli, ar kuru vēlāk māti nogalinās.

Te jāiezīmē vēl kāds būtisks aspekts: lai, atveidojot bērnus, būtu iespējams savienot apzināta ļaunuma un nevainīguma jēdzienus, žanra rakstnieki nereti izmanto ārpuscilvēciska ļaunuma koncepciju – vai nu piedēvējot bērnam jau sākotnēji dēmonisku izcelsmi (Rozmarijas bērns A. Levina darbā un bērns-antikrists Damjens D. Zelcera *Zīmē*), vai ļauno spēku invāziju, kā tas ir V. P. Bletija romāna *Sātana izdzinējs* varones – nelabā apsēstās meitenes Rīgenas – un jau minētā divgadīgā zombija Geidža gadījumā. Par spīti tam, ka postmodernisma laikmetā visi līdzšinējie stereotipi šķiet sabrukuši, rakstnieki reti ir gatavi atzīt, ka normāls, cilvēcisks bērns varētu būt patiešām ļauns bez iedarbības no ārpuses un pārdabiskiem, viņu iespaidojošiem faktoriem.

Dažādi bērna tēla interpretācijas veidi

Bērna tēls ir arī spilgta zīme attiecībām starp vecākiem un bērniem: ar tā palīdzību tiek aktualizētas tādas psiholoģiskas tēmas kā emocionāla vardarbība ģimenē, vainas apziņa, uzticības zudums, savstarpēja neizpratne un bailes. Labs ilustratīvs piemērs šādai bērna un pieaugušā attiecību ambivalencei šausmu žanrā ir atrodams V. P. Bletija romānā *Sātana izdzinējs* (1971). Romāns apvieno vairākas sižeta līnijas, centrālā ir vēstījums par divpadsmitgadīgu amerikāņu meiteni Rīgenu, kuru apsēdis ļaunais gars, un apkārtējo pūlēm viņu no tā atbrīvot.

Šis romāns nereti tiek skaidrots nevis kā šausmu žanra paraugs, bet tieši kā psiholoģiski analītisks darbs. Kā raksta F. Meire:

> *Apsēstība uzvedībā ir sens veids, kā konfrontēt apspiestās un konfliktējošās psihes daļas, ļaujoties antisociālām darbībām. Šausmu kultūra ir moderna zona, kur iespējams darīt to pašu, bet zem izklaides maskas.*[17]

Atsaucoties uz Džona Sazerlenda (*John Sutherland*) pētījumu *Bestselleri: 20. gadsimta 70. gadu populārā literatūra*, pētnieks piebilst, ka *šausmu romāns vai filma bija pieaugušo kultūras forma, kas piedāvāja jaunus veidus, kā izpētīt bailes un izmisumu, kas saistās ar bērniem*,[18] un uzskata *Sātana izdzinēju* par vienu no spilgtākajiem šāda veida darbiem.

Romāna sižets vēsta par parastu, ikdienišķu amerikāņu ģimenes māju un sākotnēji nelielām dīvainībām, kuras neviens nespēj izskaidrot, bet kas nešķiet bīstami: Rīgenas istabā atskan neizskaidrojami trokšņi, pazūd meitenes mantas, tiek pārvietotas mēbeles, telpās, kurās uzturējusies meitene, valda savāda smaka utt. (Šai kontekstā jāpiemin, ka *Sātana izdzinējā* nozīmīgs ir būtiskais žanra elements un tradicionāls zemapziņas simbols – apsēstās mājas tēls jeb modernizēta versija par gotisko pili. Parastajā Vašingtonas miteklī katram tā iemītniekam ir savs noslēpums, "tumšā puse", kas pamazām nāk atklātībā, Rīgenas baisajai situācijai kalpojot par katalizatoru.)

Meitenes māte nespēj atrast skaidrojumu neparastajām parādībām – tās viņu satrauc, taču daudz vairāk sievieti interesē pašas karjera filmēšanas laukumā. Zināmu laika posmu visam neparastajam, kas notiek ap meitu, viņa atrod racionālus, lai gan ne visai iespējamus skaidrojumus. Modernās sievietes prātā ticība pārdabiskajam, garu pasaulei nav savienojama ar ikdienas realitāti.

Tieši romānā atainotais mātes un meitas (tēva ģimenē nav) sākotnēji sirsnīgo attiecību modelis un tā vēlākās dramatiskās izmaiņas liek domāt, ka *Sātana izdzinējs* patiesībā ir alegorisks stāsts par dumpīgo pusaudža

vecumu, kuru vecāki nav spējīgi pieņemt kā dabisku procesu un uzlūko ar šausmām kā apsēstību. Romānā Rīgenai aprit divpadsmit gadu, viņa pamazām izaug no bērnišķības, sāk uzdot mātei jautājumus par Dievu un nāvi, nobriest arī fiziski un cīnās ar hormonu raisītajām garastāvokļa svārstībām. Pirmās savādas uzvedības pazīmes parādās tieši nākamajā dienā pēc meitenes divpadsmitās dzimšanas dienas, tātad iestājoties pubertātei:

> *Nākamajā dienā pēc Rīganas dzimšanas dienas māte pamanījusi pēkšņas un dramatiskas pārmaiņas meitas garastāvoklī un uzvedībā. Bezmiegs. Strīdīgums. Dusmu lēkmes. Rīgana spārdīja mantas. Svaidījās ar mantām. Klaigāja. Neēda. Turklāt bija nenormāli enerģiska. Pastāvīgi kustējās, kaut ko aiztika, griezās, skrēja un lēca. Slikti veica skolas uzdevumus. Izdomāja nez kādus rotaļu biedrus. Dīvaini tiecās pēc ievērības*.[19]

Visas šīs pazīmes sākotnēji liecina vairāk par pubertātes iestāšanos nekā apsēstību.

Neilgi pēc divpadsmitās dzimšanas dienas meitenes uzvedībā notiek spējš lūzums un sākas absolūti neizskaidrojamas parādības. Par šausmām mātei un kalpotājiem, meitene sāk runāt svešā balsī un brīžiem arī nesaprotamā valodā. Rīgena izkliedz draudus, neķītras lamas un zaimus, turklāt bērnā parādās nedabiski liels fiziskais spēks, kuru pieaugušie teju vai nespēj kontrolēt. Spriedzes kāpinājums tekstā ir ļoti efektīvs: jau sākušās "uz augstas nots", apsēstības izpausmes kļūst arvien spēcīgākas. Šausmu efektu rada galvenokārt šoka elements: lasītāju šokē, pirmkārt, kontrasts starp meitenes bērnišķīgo tēlu un atklāti seksuālo, neķītro runasveidu, otrkārt, aprakstītās vardarbīgās fizioloģiskās izpausmes, meitenes varmācība pret sevi, tostarp bēdīgi slavenā epizode, kurā Rīgena masturbē ar krucifiksu.

Dēmona iemiesošana bērna tēlā, kas šokēja lasītāju jau *Rozmarijas bērnā*, šajā darbā izvērsās īpaši dramatiska tieši atainotā seksuālā aspekta dēļ: *Bērns, kura saistība ar seksualitāti kultūrā ir tabu, šeit tiek padarīts seksuāls, nevainīgais tiek atainots kā samaitāts un ļauns*[20], raksta F. Meire. Simboliskā līmenī to, protams, var skatīt kā mātes baiļpilno skatījumu uz meitas straujo seksuālo briedumu. Šādā aspektā arī pārējās neparastās parādības iespējams uzlūkot kā pusaudža arvien pieaugošās fiziskās un garīgās iespējas, kuras tas vēl neprot savaldīt, kā nekontrolējamas hormonu vētras, kas pieaugušajos izraisa šausmas.

Kad medicīnas un psiholoģijas piedāvātās iespējas palīdzēt meitenei ir izsmeltas, izmisusī māte aicina palīgā katoļu priesterus, kaut gan viņas ticība garu pasaulei ir praktiski neesoša. Romāns beidzas ar veiksmīgu

ļaunā gara izdzīšanu, taču tā nenotiek bez upuriem – Rīgenas vietā iet bojā abi priesteri, kas izsaukti cīnīties ar apsēstību; mājas miers tiek iluzori atjaunots, taču tas vairs nav neaptraipīts, kāds ir bijis pirms tam. Dēmoniskās apsēstības epizode ir gan kalpojusi kā katalizators, kas atklāj šķietami parastas ģimenes noslēpumus, gan likusi mātei un meitai pārvarēt bīstamo pusaudzības barjeru un veikt nežēlīgu iniciāciju.

Bērna tēls bērna-briesmoņa aspektā pēdējā pusgadsimta laikā no neaizskaramas ikonas kļuvis par svarīgu šausmu žanra sastāvdaļu. Rakstnieki dažādos veidos mēģina realizēt kontrastu starp tradicionālo priekšstatu par bērnu kā trauslu, sargājamu būtni un bērnu kā potenciāli vardarbīgu, bīstamu tēlu, lai rosinātu diskusiju par cilvēka dabas bezgalīgajām labā un ļaunā potencēm. Rezultātā bērna tēls šādā interpretācijā pilda noteiktu lomu, palīdzot efektīvāk realizēt šausmu žanra funkcijas – izprast sevi un citus caur netradicionāla, bieži šokējoša skatījuma prizmu.

---

[1] Berelis G. Šausmu stāsts iz lauku dzīves. *Diena* 26.05.1999.

[2] Latviski krājums izdots 1996. gadā apgādā *Juventa* ar neprecīzu nosaukumu *Nakts murgi*.

[3] King S. *Night Shift*. New York: Anchor Books, 2011, p. xxviii.

[4] Cavallaro D. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London: Bloomsbury Academic, 2005, p. 4.

[5] King S. *Danse Macabre*. New York: Gallery Books, 2010, p. 12.

[6] Par šo teoriju sīkāk skat. Todorov T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (Tr. Richard Howard) Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973.

[7] Berelis G. Ieskats Stīvena Kinga daiļradē III. Kāstlrokas gals jeb trīs variācijas par vienu tēmu. *Labrīt* 27.07.1994.

[8] Freibergs V. Britu literatūra mūslaikos. *Neatkarīgā Rīta Avīze* 05.08.2000.

[9] Mäyrä F. I. *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press, 1999, p. 136.

[10] Ibid., p. 127.

[11] Levins A. *Rozmarijas bērns*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2009, 19. lpp.

[12] Mäyrä F. I. *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press, 1999, p. 128.

[13] Underwood T., Miller C., King S. *Bare Bones. Conversations on Terror with Stephen King*. New York: Warner Books, 1989, p. 87.

[14] Levins A. *Rozmarijas bērns*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2009, 277.–278. lpp.

[15] Mäyrä F. I. *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press, 1999, p. 139.

[16] Kings S. *Zvēru kapiņi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2012, 291. lpp.

[17] Mäyrä F. I. *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press, 1999, p. 165.
[18] Ibid., p. 147.
[19] Bletijs V. *Sātana izdzinējs*. Rīga: Kabata, 1992, 58. lpp.
[20] Mäyrä F. I. *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press, 1999, p. 153.

LITERATŪRA

Berelis G. Ieskats Stīvena Kinga daiļradē III. Kāstlrokas gals jeb trīs variācijas par vienu tēmu. *Labrīt* 27.07.1994.
Berelis G. Šausmu stāsts iz lauku dzīves. *Diena* 26.05.1999.
Bletijs V. *Sātana izdzinējs*. Rīga: Kabata, 1992.
Cavallaro D. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London: Bloomsbury Academic, 2005.
Freibergs V. Britu literatūra mūslaikos. *Neatkarīgā Rīta Avīze* 05.08.2000.
King S. *Danse Macabre*. New York: Gallery Books, 2010.
King S. *Night Shift*. New York: Anchor Books, 2011.
Kings S. *Zvēru kapiņi*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2012.
Levins A. *Rozmarijas bērns*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2009.
Mäyrä F. I. *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press, 1999.
Underwood T., Miller C., King S. *Bare Bones. Conversations on Terror with Stephen King*. New York: Warner Books, 1989.

Jana Veinberga

SIEVIETES INDIVIDUĀLISMS UN LAULĪBA EDĪTES M. HALLAS UN IVANDES KAIJAS ROMĀNOS

Summary

Woman's Individualism and Marriage in Edith M. Hull's and Ivande Kaija's Novels

The article explores the views on marriage, women's rights to individualism, as well as aspects on extramarital sexual relationships in the novel 'The Sheik' (1919) written by the British writer Edith Maude Hull and in the novel 'The Original Sin' (1913) written by the Latvian writer Ivande Kaija. At the turn of the 20th century there was a lively discussion about the role of a woman in the society and family and both writers engaged in this debate. The women's rights to individualism, e.g. freedom of opinion, freedom of building their own life and choosing when and whether to get married in the middle of 19th century were theoretically described by the philosopher John Stuart Mill. The author of the article concludes that in the novels written by E. M. Hull and I. Kaija at the beginning of the 20th century women's rights to individualism and happiness are not revealed as obvious, even though the right to marry for love is not doubted. Although the main female characters of both novels are striving for achieving their own goals, initially they need to win their inner battles and to resist the urge to give up their individualism for their beloved ones. In addition, they need to fight with the prejudice of the society and men in particular. The analyzed novels are revolutionary – they emphasize female sexuality and, apart from that, women's involvement in sexual relationships is not associated only with marriage.

Key-words: woman's individualism, marriage, sexual relationships, Edith M. Hull, Ivande Kaija

*

Ievads

Monogrāfijā *Romantiskā romāna īstā vēsture*[1] (*A Natural History of the Romance Novel*) Pamela Regisa (*Pamela Regis*) raksta, ka 20. gadsimta sākumā tapušie romāni būtiski atšķiras no 18. un 19. gadsimta darbiem ar tajos akcentēto sievietes individuālismu, sievietes īpašumtiesībām un laulībām mīlestības dēļ. Ja Džeinas Ostinas (*Jane Austen*)

romānu varonēm nākas cīnīties par savām tiesībām uz emocionālo individuālismu (tiesībām rīkoties savas laimes labā) un laulībām mīlestības dēļ un finansiālo drošību viņas iegūst, tikai veiksmīgi apprecoties, tad 20. gadsimta sākuma literārajām varonēm individuālisms un finansiāla neatkarība ir izejas pozīcija, no kuras sākas viņu attiecību veidošana ar vīrieti. Sievietēm nav nekādu šaubu par savām tiesībām precēties mīlestības dēļ.[2] Kā spilgtu piemēru P. Regisa min britu rakstnieces Edītes M. Hallas (*Edith M. Hull*) Pirmā pasaules kara laikā uzrakstīto romānu *Šeihs* (*The Sheik*, 1919). Līdzvērtīgs 20. gadsimta sākuma darbs latviešu literatūrā ir Ivandes Kaijas romāns *Iedzimtais grēks* (1913), ar kuru rakstniece, tāpat kā E. M. Halla, iesaistās 19. gadsimta beigu – 20. gadsimta sākuma diskusijā par sievietes lomu sabiedrībā un ģimenē.

Šī raksta mērķis ir izpētīt priekšstatus par laulību, sievietes tiesībām uz individuālismu, kā arī uzskatus par ārlaulības seksuālajām attiecībām kā vienu no šo tiesību izpausmēm E. M. Hallas romānā *Šeihs* un I. Kaijas romānā *Iedzimtais grēks*. Salīdzinājums veikts uz tipoloģisko līdzību un atšķirību pamata.

E. M. Hallas romāns *Šeihs* un I. Kaijas romāns *Iedzimtais grēks*

Atbilstoši Eleinas Šovalteres (*Elaine Showalter*) klasifikācijai abi romāni pieder sieviešu literatūras feminisma periodam (1888 – 1920), kurā sieviešu rakstniecību raksturoja protests pret vīriešu ieviestajiem standartiem un vērtībām, sieviešu tiesību un vērtību aizstāvība, arī prasība pēc autonomijas.[3] To spilgti ilustrē darbu sākumā paustā galveno varoņu Gaidas un Diānas negatīvā attieksme pret laulību:

> *[..] vai viņa* [Gaida – J. V.] *arī tā darīs – kad mīlēs, tad precēsies? Bieži viņa tagad lika sev šo jautājumu un katrreiz atbildēja ar – nē. [..] Mīlēšu gan, un taisni tāpēc, ka mīlēšu, es neprecēšos – lai nepārietu mīlestība, saproti!*[4]

> *Laulība sievietei nozīmē neatkarības beigas, jo tā ir laulība ar vīrieti, kurš ir vīrietis, lai ko lielākā daļa moderno sieviešu teiktu. Es savā mūžā nevienam neesmu pakļāvusies. Es nevēlos veikt šādu eksperimentu [..] šī dzīves puse man vispār neeksistē [..]. Ideja par laulību – pat savā augstākajā formā, balstīta uz abpusēju taktu un iecietību – viņai* [Diānai – J. V.] *šķita atbaidoša. Par to domājot, viņa riebumā nodrebēja.*[5]

Gan attieksmes pret laulību un sievietes lomu sabiedrībā, gan romānos attēloto ārlaulības seksuālo sakaru dēļ abi darbi katrs savai kultūrai ir bijuši revolucionāri, izsaukuši lielu sabiedrības interesi, kā arī negatīvu

kritikas attieksmi un morālistu uzbrukumus. Eiženija Tālmane biogrāfiskajā apcerē par I. Kaiju raksta, ka romāns *"Iedzimtais grēks" stipri saviļņo sabiedrību un saceļ veselu kara gājienu pret sevi. Rakstniecei nepelnīti pārmet seksuālisma kultivēšanu, ģimenes ārdīšanu [..]*[6], morālo visatļautību. Andrievs Niedra izteicis domu, ka I. Kaijas idejas radušās *erotiskās neirastēnijas iespaidā, un tādā gadījumā pavisam mazsvarīgas ir ne tikai ārējās konvencionālās normas, bet bieži vien mainās arī cilvēka iedzimtie pamati*[7]. Šāda kritika, it īpaši kritiķu vīriešu attieksme, ir saprotama, jo, kā raksta Gundega Grīnuma, *Ivandes Kaijas romāns dzimumattiecību problemātiku skata novatoriskā morāles un ētikas plāksnē, apsteidzot savu laiku par vairākām desmitgadēm*[8].

E. M. Hallas romāns *Šeihs* jau izdošanas gadā iekarojis plašu popularitāti, piedzīvojis vairākus izdevumus, tas arī izmantots par pamatu 1922. gadā uzņemtajai Holivudas mēmajai filmai *Šeihs* ar Rūdolfu Valentino galvenajā lomā. P. Regisa raksta, ka romāna *skandalozās, erotiskās un eksotiskās*[9] būtības dēļ tas tika skarbi kritizēts un pat nosaukts par pornogrāfisku. 21. gadsimtā abi romāni atguvuši aktualitāti feminisma diskursa ietvaros, un tas licis vairākiem literatūrzinātniekiem (M. Ormonda, P. Rauba, E. Garganjo) pievērsties šo darbu dziļākai analīzei.

Sievietes tiesības 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā

19. gadsimtā pēc lielākās daļas Rietumeiropas valstu likumiem neprecēta sieviete bija tēva, bet precēta (kā arī viņas bērni) – vīra pakļautībā. Britu filozofs Džons Stjuarts Mills (*John Stuart Mill*) to dēvē par *feodālu modeli* un *laulības verdzību*[10]. Tēvs noteica meitas izglītības iespējas (pārsvarā tā bija mājmācība), bet vīrs sagaidīja no sievas mājas saimniecības pārvaldīšanu. Apprecoties viss sievietes īpašums un līdzekļi pārgāja vīra īpašumā, vīrs bija likumīgais sievas bērnu aizbildnis, arī pēc viņa nāves aizbildnība netika piešķirta sievai. Īpašumtiesības un līdzekļus pēc vecāku vai citu radinieku nāves mantoja tikai vīriešu kārtas radinieki. Ja sieva gribēja atvērt bankā kontu, bija jāsaņem rakstiska atļauja no vīra. Vēl līdz 20. gadsimta 50. gadu vidum bērniem bija apgrūtinoši pašiem izvēlēties laulības partneri, ja vecāki to bija noraidījuši. Svarīgs bija izredzētā mantiskais stāvoklis un tas, pie kāda sabiedrības slāņa piederēja.[11] Arī 20. gadsimta sākumā izdotajā I. Kaijas romānā *Iedzimtais grēks* atrodamas norādes uz nemainīgu sabiedrības viedokli:

> *Sieviete ir un paliek mājas pavarda guntiņas sargātāja [..] tikai vīrietim vajadzīga dzīves skola. Gaida pieaugs, apprecēsies [..] un*

> *dzīvos tāpat, kā viņas māte. [..] Nezin kāda velna jums sievietēm tajās skolās vajag?*[12]

Tomēr 19. un 20. gadsimtu mijā attīstās ideja, ka jebkuram cilvēkam, arī sievietei, ir tiesības veidot savu dzīvi patstāvīgi. Šajā laikā arvien vairāk vidusslāņa un arī augstākās šķiras sieviešu sāka strādāt algotu darbu, kas nodrošināja nepieciešamo ekonomisko neatkarību. Pieauga arī sieviešu izglītības līmenis, kas radīja iekšējo neapmierinātību ar līdzšinējo stāvokli – tika veidotas dažādas sieviešu apvienības, sacerēti raksti un dokumenti par sieviešu tiesībām. Latviešu presē pirmās publikācijas un diskusijas par šiem jautājumiem parādījās 19. gadsimta 70. gados, 1893. gadā sāka izdot pirmo sievietēm adresēto periodisko izdevumu latviešu valodā *Saimnieču un zelteņu kalendārs*, no gadsimta sākuma līdz 1914. gadam tika tulkoti un izdoti seši zviedru feminisma teorētiķes Elenas Kejas (*Ellen Key*) darbi. Pēc Lindas Kusiņas domām, E. Kejas grāmatas atradās arī I. Kaijas grāmatplauktā, jo romānā *Iedzimtais grēks* paustās idejas sasaucas ar E. Kejas idejām:

> *Viņa* [E. Keja – J. V.] *aicināja atteikties no tradicionālā skatījuma uz sievietes lomu, nevis pielīdzinot sievietes vīriešiem, bet meklējot īpašo, atšķirīgo ceļu, kas, kultūrā papildinot vīrieša ieguldījumu, vienlaikus ļautu pilnībā attīstīties sievietes personībai. Īpašais ceļš saistīts ar mātišķību, sievietes spēju kļūt par māti.*[13]

Sievietes lomu sabiedrībā atspoguļo tālaika daiļliteratūra un teātra uzvedumi, kā arī medicīnas, dabaszinātņu un praktiskas ievirzes jautājumiem veltīta literatūra. Turklāt *visi šie aspekti tika pārspriesti un diskutēti dažādos izglītojošos priekšlasījumos, jautājumu un atbilžu vakaros un sarīkojumos*[14]. Sākot no 19. gadsimta 80. gadiem līdz 20. gadsimta 20. gadiem, Eiropas politiskajā, ekonomiskajā un sociālajā sistēmā notika lielas pārmaiņas – urbanizācijas un industrializācijas sākums, lasītprasmes un izglītotības pieaugums, zinātnes attīstība, plašas diskusijas par sieviešu emancipāciju un Pirmais pasaules karš, kas atstāja *iespaidu uz sievietes stāvokli, kopumā radot priekšnoteikumus kvalitatīvam lēcienam sabiedrības un kultūras attīstībā*[15].

Pozitīvisma un modernisma ietekme un *jaunās sievietes* koncepcija romānos *Iedzimtais grēks* un *Šeihs*

Abi daiļdarbi ir uzrakstīti 20. gadsimta pirmajā pusē – laikā, kad, no vienas puses, notika strauja zinātnes attīstība un vēl pastāvēja spēcīga pozitīvās filozofijas ietekme, no otras – iezīmējās vilšanās pārliecībā, ka

zinātne, it īpaši dabaszinātnes, uz kurām koncentrējās pozitīvisti, var pilnībā izskaidrot sarežģītos sabiedrībā notiekošos procesus un nodrošināt cilvēces un kultūras progresu. Tā kā romāns *Šeihs* tapis Pirmā pasaules kara laikā, tajā minētā vilšanās sajūta ir izteiktāka.

Romāna *Iedzimtais grēks* varones savus uzskatus par laulību un seksualitāti ilustrē ar jaunākajām medicīnas, psiholoģijas, fizioloģijas un seksoloģijas atziņām, un vairākiem varoņiem – Valdim, Ilgonam, Korinnai – zinātne ir augstākā vērtība (romānā minēts, ka Ilgons sarakstījis grāmatu *Sociālās psiholoģijas evolūcija*, bet Valdis Pārups – darbu *Jaunākie pētījumi par organisko vielu*), savukārt ticība, ko romānā pārstāv mācītāju tēli, tiek rādīta vai nu kā novecojusi (Gaidas tēvs pauž izteikti patriarhālus uzskatus par to, ka sievietei nav nepieciešama izglītība, un izturas pret sievu kā pret zemāku būtni), vai absurdi fanātiska (mācītāja Ērika prasība sievietei pirms laulībām iesniegt savas nevainības apliecinājumu). Vilšanos zinātnes visspēcībā I. Kaijas darbā ilustrē Valdis, kurš, tiekdamies pēc augstāko virsotņu sasniegšanas pētniecībā, ignorē un zaudē mūža mīlestību:

> *Visus šos gadus tas* [Valdis – J. V.] *bij nodzīvojis ar savas laboratorijas retortēm, gar cilvēka miesu pētījis, to savos preparatos atšķirdams cīpsliņu pa cīpsliņai. Gar cilvēka psihiku viņš maz bij licies zinot; sievietes dvēsele tam bij palikusi vienaldzīga.*[16]

Ja romānā *Iedzimtais grēks* vilšanās sabiedrības spējā sasniegt progresu tikai iezīmējas, tad romānā *Šeihs*, P. Regisas vārdiem runājot, tā izpaužas kā *ekstrēmais individuālisms*[17]. *Šeiha* varoņi Diāna un Ahmeds bēg no sabiedrības tuksnesī. Diāna tikai tuksnesī jūtas brīva no sabiedrības uzspiestajām normām un *visa, kas varētu sabojāt viņas prieku par dzīvi [..]*[18]. Ahmeds nevēlas pieļaut ne sabiedrības uzspiesto viedokli, ne arī valsts varu pār savu dzīvi:

> *Es esmu neatkarīgs vadonis, pats sev kungs. Es neatzīstu nekādas valsts varu. Mana cilts pakļaujas man un tikai man.*[19]

19. gadsimtā sieviešu emancipācijas kustība rada jaunu, neatkarīgas sievietes, individuālistes tipu – *jauno sievieti*.[20] Lai gan romāna *Iedzimtais grēks* galvenā varone Gaida vārdos un domās tiecas kļūt par *jauno sievieti* – runā par studēšanu, darbu, neprecēšanos, tomēr viņai nav drosmes un prasmes šos plānus realizēt. Varones vārdā autore iekodējusi pasivitāti un cerības, ka problēmas atrisinās kāds cits, nevis viņa pati (tādas cerības Gaida, piemēram, saista ar laulību). Īstu neatkarību Gaida iegūst, tikai kļūstot aktīva – aizejot no vīra, izveidojot bāreņu patversmi un atverot savu skolu. *Jauno sievieti* romānā *Iedzimtais grēks* vairāk

iemieso Anita, kura dodas uz Pēterburgu studēt medicīnu, vēlāk strādā par ārsti un visā romāna gaitā eksperimentē ar attiecībām.

Romāna *Šeihs* varone Diāna Maijo, pretēji Gaidai, iemieso aktivitāti. Grāmatas sākumā Diāna ir spilgta ilustrācija *jaunās sievietes* koncepcijai – bagāta un ekonomiski neatkarīga, valkā vīriešu drēbes un ir īsi apgrieztiem matiem, daudz smēķē, jāj ar zirgu, medī, noliedz jebkādu saistību ar savu dzimumu: *Dievs radīja mani kā sievieti. Tikai viņš zina, kāpēc.*[21] Brīdināta par bīstamību, dodoties vienai tuksnesī, viņa atbild:

> *Es būšu bruņota. Esmu pilnībā spējīga pati par sevi parūpēties. Šauju taisni un esmu pieradusi gulēt teltī.*[22]

Diānas tēlā E. M. Halla transformējusi mītu par romiešu medību dievieti – jaunavu Diānu, kura klejo mežos kopā ar nimfu baru, nēsā medībām piemērotas īsas drānas, izvairās no jebkādas saskarsmes ar vīriešiem un solās neprecēties. Romāna *Šeihs* sākumā varone ļoti līdzinās individuālistei – medību dievietei, tomēr autore izmanto mītā slēpto pretrunu – dieviete Diāna vienlaikus ir arī laulības laimes un dzemdību aizstāve. Autorei transformējot mītu, Diāna kļūst par sievieti – apzinās savu seksualitāti, izjūt mīlestību un dodas laulībā.

Sievietes individuālisms

Individuālisms tiek raksturots kā filozofisks uzskats, kas atzīst indivīda autonomiju un rīcības brīvību, viņa tiesību pārākumu pār sabiedrības interesēm.[23] Lai cilvēks varētu realizēt šādu autonomiju un rīkoties atbilstoši saviem individuālajiem uzskatiem, vēlmēm, izvēlēm, viņam nepieciešama ekonomiskā neatkarība, sabiedrībā akceptētas tiesības un statuss. Turklāt tieši likumdošanā apstiprinātas tiesības un sabiedrībā akceptēts statuss ir tas, kas spēj nodrošināt ekonomisko neatkarību – īpašumtiesības, iespējas iegūt izglītību un strādāt izvēlētajā profesijā, kas ilgā vēstures periodā sievietēm tika liegts.

Cilvēka un it īpaši sieviešu tiesībām uz individuālismu pievērsies Dž. S. Mills, kurš 1859. gadā izdotajā darbā *Par brīvību* apraksta nepieciešamību īstenot indivīda brīvību un ierobežot sabiedrības varu pār viņu, jo *tajā jomā, kura skar vienīgi pašu, viņa neatkarība patiesi ir absolūta. Indivīds ir suverēns pār sevi, pār savu ķermeni un garu*[24]. Dž. S. Mills uzskata, ka cilvēka brīvībai jāiekļauj trīs jomas: domāšanas un pārliecības brīvība, gaumes un nodarbošanās brīvība, t. i., brīvība rīkoties saskaņā ar savu viedokli bez līdzcilvēku fiziskas vai morālas iejaukšanās, brīvība veidot savu dzīves plānu tā, lai tas atbilstu paša raksturam, kā arī brīvība

apvienoties jebkuram nolūkam, kurš nekaitē citiem.[25] Pēc Dž. S. Milla domām, cilvēka brīvības mērķis ir tiekšanās pēc sava labuma paša izvēlētā veidā. Ar savu labumu filozofs saprot laimi, jo tur, *kur izturēšanos nosaka nevis pašas personas raksturs, bet tradīcijas un ierašas, tur pietrūkst būtiskas cilvēka laimes sastāvdaļas*[26]. Dž. S. Mills pievērsās morāles normām un tradīcijām, kuras sabiedrība uzspiež indivīdam, liekot rēķināties ar tās patiku vai nepatiku, nevis paša laimi:

> *Mūsdienās visi [..] dzīvo kā zem naidīgas [..] cenzūras skatiena. [..] Cilvēki, jo īpaši – sievietes, kam var pārmest rīkošanos tā, "kā neviens nedara" vai nerīkošanos tā, "kā dara visi", ir pakļauti nievājošām piezīmēm.*[27]

Sievietes stāvoklim sabiedrībā un attiecībām starp dzimumiem veltīts Dž. S. Milla 1869. gada darbs *Par sieviešu pakļaušanu* (*The Subjection of Women*), kurā autors jau iepriekš izklāstītos liberālisma filozofijas principus saista ar sabiedrības noliegtajām sievietes tiesībām uz individuālismu. Dž. S. Mills uzsver:

> *Princips, kas regulē sociālās attiecības starp abiem dzimumiem – viena dzimuma atkarība no otra dzimuma –, ir netaisnība pati par sevi. Tas ir arī viens no traucēkļiem, kas neļauj cilvēkiem garīgi attīstīties.*[28]

Dž. S. Mills aicina īstenot pilnīgu dzimumu vienlīdzību – bez varas un privilēģijām.[29] Saskaņā ar autora minētajām trīs brīvības izpausmēm sievietes brīvība veidot *savu dzīves plānu* atbilstoši raksturam un ar mērķi sasniegt laimi izriet no uzskatu brīvības, savukārt uzskatu un rīcības brīvība nozīmē arī tikšanos un apvienību (arī attiecību un ģimenes veidošanu) ar pašas brīvi, savas laimes un mīlestības dēļ izvēlētu cilvēku. Tas nozīmē, ka sievietes brīvību un izvēli nedrīkst diktēt ne vecāki, ne ekonomiskie apstākļi, ne sabiedrības uzskati. Lai gan analizēto literāro darbu varoņu dzīve un liktenis ir atšķirīgs, tajos parādīta tieši šāda sievietes cīņa par tiesībām uz individuālismu.

Binārā opozīcija "gūsts – brīvība" romānos *Iedzimtais grēks* un *Šeihs*

Indivīda brīvības binārā opozīcija ir gūsts. Gūsta tēma parādās abos romānos, tikai romānā *Šeihs* šo gūstu rada fiziska nolaupīšana, bet romānā *Iedzimtais grēks* tas izpaužas kā garīga apspiešana.

Romāna *Iedzimtais grēks* varonei Gaidai gūsta sajūtu rada piespiedu bezdarbība un laulības dzīve ar nemīlamu, greizsirdīgu un dominējošu

vīru, kurš viņai nedod naudu, neļauj strādāt, studēt, tikties ar draugiem, braukt uz Rīgu (ģimene dzīvo mazpilsētā), Jūrmalas vasarnīcu vai apciemot vecākus.

> *Bezdarbība viņu nospieda. [..] Ēriks gluži gribēja* [Gaidu – J. V.] *sadedzināt ar savu kaislību; ne soļa nelaida projām no sevis un turēja viņu mājā kā gūstekni.*[30]

Šādā veidā Gaidai trūkst divas no Dž. S. Milla minētajām brīvības izpausmēm – tiesības patstāvīgi veidot savu dzīvi un tikties (apvienoties) ar pašas izvēlētajiem cilvēkiem. Tomēr vīrs un vīramāte viņu arī *apmētā ar pārmetumiem*, un tas atņem Gaidai arī trešo brīvības izpausmi – tiesības izteikt savu viedokli. Turklāt gūsts noslāpē Gaidas emocijas:

> *Gaida cieta klusu, nevienam nesūdzēdamās. [..] Gaidai arī viss tapa gluži vienaldzīgs viņas bezcerības dzīvē; tā iegrima tādā smagā apātijā.*[31]

Diānu nolaupa šeihs Ahmeds, kurš pārvalda vietējo cilti un, dzīvojot tuksneša vidū, bauda absolūtu varu. Šādu varu viņš vēlas uzspiest arī Diānai, padarot viņu par padevīgu mīļāko un atņemot iespēju pašai noteikt savu dzīvi, veidot *savu dzīves plānu*. Tomēr brīdī, kad Diānas padevība beidzot panākta, Ahmeds izjūt vilšanos, jo izrādās, ka tieši drosmi un spēju cīnīties par savu autonomiju viņš Diānā vērtē visaugstāk. Tieši šīs īpašības liek Ahmedam Diānu cienīt un iemīlēt.

Diānā, kuras līdzšinējā dzīvē individuālisms un neatkarība bijusi vislielākā vērtība, gūsts sākumā rada vienīgi vēlmi pretoties. Tomēr kopdzīve ar Ahmedu atmodina viņā sievieti, kas spējīga mīlēt un, pretēji romāna sākumā deklarētajam, par brīvas gribas raisītu soli uzskata laulību, nevis došanos projām no gūsta vietas. Atšķirībā no romāna *Iedzimtais grēks* varones Gaidas gūsts nevis slāpē, bet atdzīvina Diānas emocijas. Var secināt, ka tieši sākotnējais vēsums un emociju trūkums bijis īstais gūsts, kas kavējis Diānas tālāko izaugsmi. Diānas gūstu izbeidz nevis atbrīvošana (Ahmeds romāna beigās mudina Diānu doties projām), bet mīlestības dzimšana un laulība ar mīļoto cilvēku.

Diāna ir Ahmeda gūstekne, tomēr viņš rūpējas par sievietes labsajūtu un ar laiku izraisa viņā cieņu un mīlestību. Savukārt Ēriks kā Gaidas vīrs, nevis nelikumīgs gūstītājs, noniecina Gaidu. Lai gan Ahmeds sagūsta un savalda Diānu, izmantojot fizisko pārsvaru, spēks tiek izmantots tikai pašaizsardzībai un savas gribas panākšanai, nevis sodīšanai. Savukārt romānā *Iedzimtais grēks* ir vairākas epizodes, kurās Ērika attieksme pret dzīvesbiedri ir vardarbīga:

> *[..] kā dzelžos sagrābis Gaidas abus plecus, atgrūda viņu no sevis ar sparu. [..] No kritiena viņai zaļš metās gar acīm... Uz klavierēm tā bij galvu sadauzījusi.*[32]

Diānai izeja no gūsta ir mīlestība un laulība. Tādēļ par Gaidas *lielo grēku* I. Kaija sauc laulību bez mīlestības[33], nevis mīlestību bez laulības, kuru pieņemts saukt par *iedzimto grēku*. Gaidai izeju no gūsta dod sava ceļa meklējumi. Par spīti *gūstam*, viņa atrod iespēju veidot *savu dzīves plānu*, atgūst spēkus cīnīties par brīvību un aiziet no vīra, lai gan tas ir sabiedrībā nosodīts solis un Ēriks nepiekrīt šķiršanās procesam.

Cits gūsta tēmas aspekts ir labprātīga atteikšanās no sava individuālisma otra cilvēka dēļ. Tādu situāciju piedzīvo abu romānu varones. Ar Diānu tas notiek brīdī, kad viņa apzinās, ka mīl Ahmedu:

> *Viņa zināja, ko nozīmē viņas pilnīgā padevība: tās bija beigas viņas individuālismam, pilnīga sevis noliegšana, absolūta kapitulācija viņa vēlmju, noskaņojuma, rakstura priekšā. [..] Viņa dzīvoja tikai viņa dēļ un vienīgi cerot uz viņa mīlestību.*[34]

Gaidai šāda iekšējā gūsta situācija ir mīlestība pret Valdi. Viņa gan apzinās, ka pilnībā pakļaujas, tādējādi zaudējot autonomiju, izjūt neapmierinātību ar to, tomēr neprot cīnīties par savu individuālismu:

> *Visas viņas domas koncentrējās vienīgi ap viņu vien. Viņš tai bija viss. [..] Valdim bij uz Gaidu it kā kāda hipnotizējoša vara; ko viņš lika, to viņa izdarīja uz to visrūpīgāko; ja viņš ko aizliedza, tad viņa par to vairs ir neiedomājās; kas patika viņam – patika arī viņai; [..] un pamazām viņa juta sevi gluži nebrīvu, saistītu [..]. Viņa cietsirdība un saltais egoisms jau sen tai bij acīs krituši.*[35]

Sava istaba romānos *Iedzimtais grēks* un *Šeihs*

Sievietes tiesības uz individuālismu un sabiedrības, vīriešu tieksmi to ierobežot raksturo *savas istabas* tēma abos romānos. Sava istaba ne tikai kā rakstošas, bet sievietes autonomijas zīme jau ilgi pirms Virdžīnijas Vulfas (*Virginia Woolf*) esejas *Sava istaba* (*A Room of One's Own*, 1929) iznākšanas nodarbinājusi arī E. M. Hallu un I. Kaiju.

I. Kaijas varonei Gaidai tēva mājās ir sava istaba. Tā apstiprina viņas pieaugšanu, jo Gaidai kā vecākajai meitai (vienīgajai no bērniem) ir pašai sava istaba. Tajā viņa aizsāk savus zīmēšanas mēģinājumus, izraud pārdzīvojumus un netraucēta prāto par nākotni. Laulības viņa izjūt kā savas istabas un līdz ar to savas autonomijas zudumu:

> *Kad Gaida kāzu vakarā nogurusi, nepamanīta uzskrēja uz brītiņu augšā atpūsties, tad tā izbijās, ieraudzīdama savai gultai gluži līdzās kādu citu. [..] Viņa vairs nejutās šeit kā savās mājās [..] viņa juta – ka viņai vairs nav pašai sava klusā kaktiņa...*[36]

Lai gan vīra mājās Gaidai ir darbistaba, kuru viņa var iekārtot atbilstoši pašas gaumei (pārējo dzīvokli iekārto vīramāte, nerēķinoties ar Gaidas domām), vīrs Gaidas vēlmi pēc individuālisma neizprot. Kad Gaida izsaka nepieciešamību pēc savas ne tikai ārējas, bet arī iekšējas telpas: *[..] es nepielaistu, ka otrs cilvēks ar visu varu gribētu spiesties iekšā manā dvēseles vientulībā. Ir vietas, brīži, domas un jūtas, kur es gribu būt pilnīgi viena [..]*[37], Ēriks atbild, ka abi runājot *katrs savā svešā valodā*[38].

Zaudējot iespēju pēc savas istabas, jo tajā sāk dzīvot vīramāte, tas simbolizē brīdi, kad Gaidai tiek atņemta jebkāda brīvība. Savu telpu Gaida atgūst, tikai aizejot no vīra, un viens no iemesliem, kādēļ viņa nevēlas dzīvot kopā ar jauno mīlestību Ilmāru, ir bailes vēlreiz palikt bez šīs telpas un vienlaikus arī bez brīvības:

> *Es tā baidos [..] no verdzības, katrā no jums snauž varmāka. Par visu svētākā man tagad ir mana brīvība, to negribētu upurēt nevienam.*[39]

Romāna *Šeihs* varone Diāna savu istabu zaudē, nonākot gūstā. Viesnīcā viņai ir sava istaba, klejojot tuksnesī, viņa guļ atsevišķā teltī, bet kopš brīža, kad viņu nolaupa šeihs Ahmeds, viņai tādas telpas vairs nav:

> *Visapkārt bija viņa lietas. Uz zemā metāla galdiņa pie gultas atradās pusizsmēķēta cigarete, kuru viņš smēķēja, ienākot pie viņas. Spilvens viņai līdzās vēl joprojām glabāja viņa galvas nospiedumu.*[40]

Vēl viens savas telpas simbols romānā *Šeihs* ir tuksnesis. Diāna dodas tuksnesī, vēloties būt brīva no sievietes uzvedības normām, kuras viņai uzspiež britu sabiedrība. Arī Diānas nolaupītājs Ahmeds, kurš patiesībā ir tāds pats anglis un bēglis no tradicionālās britu sabiedrības kā Diāna, ir cieši saistīts ar tuksnesi. Kad Diāna Ahmedu iemīl un izvēlas kopā ar viņu palikt tuksnesī, viņa atgūst arī savu telpu, kas šajā gadījumā nav istaba, bet tuksnesis.

Uzskati par laulību romānos *Iedzimtais grēks* un *Šeihs*

Īpašu uzmanību romānā *Iedzimtais grēks* I. Kaija pievērsusi laulības tēmai. Viņas sarakste ar Aspaziju liecina, ka laulības un dzimumu lomu problemātika rakstnieci nodarbinājusi arī pašas neveiksmīgās ģimenes dzīves dēļ.[41] Tā kā I. Kaijas vīrs nepiekrīt šķiršanās procesam, bet atbilstoši laika likumdošanai bez vīra akcepta šķiršanās nav iespējama, viņa nāk klajā ar laulības reformas idejām, kuras daļēji izklāsta romānā *Iedzimtais grēks*, it īpaši nodaļā *Laulības reformatoru sapulce*, un vēlāk aktīvi aizstāv kā Satversmes sapulces pārstāve. Bez izmaiņām likumdošanā, kas ļautu arī sievietei vienpusēji pieprasīt un saņemt šķiršanos, I. Kaija neredz izeju no *laulības jūga*. Viņa popularizē arī H. Elisa piedāvāto divu gadu *izmēģinājuma laulību*, kas palīdzētu cilvēkiem saprast, vai ir pietiekami saderīgi, lai saistītos ilgstošām saitēm.

Romānā *Iedzimtais grēks* I. Kaija attēlo dažādus laulības dzīves variantus, aprakstot Gaidas un viņas draudzeņu pieredzi un uzskatus par laulību. Balva izvēlas vīru, kurš viņu bildina un patīk vecākiem. Sākumā viņas uzskatos dominē tā laika sabiedrībā pieņemtais viedoklis:

> *[..] kādreiz gadās, ka Albs pārnāk mājās drusku jautrā garā [..] bet – pie tā sievietei jāpierod. [..] Jā – labāks par citiem, kā mamma saka.*[42]

Tomēr pamazām Balva vīru iemīl, un ģimene viņai kļūst par centrālo dzīves vērtību. Tādēļ, uzzinot par vīra ilgstošo neuzticību, viņa ir vienīgā varone, kas pilnībā zaudē ticību laimīgai laulībai un laimīgām attiecībām starp dzimumiem. Pārējās draudzenes, piedzīvojot daudz negatīvāku pieredzi, šo ticību tomēr saglabā. Anita ilgi nevar pieņemt lēmumu par laulībām. Lai gan viņa mīl Vaironu, tomēr apprecoties jūt, ka viņas individuālisms tiek ierobežots, un dodas projām, paņemot līdzi abu bērnu. Anita dzīvo Krievijā nereģistrētās attiecībās ar kādu ārstu un uzsver, ka pagaidām mājās braukt nevar, jo Latvijā šādas attiecības netiktu akceptētas. Korinna dodas studēt uz Pēterburgu, un arī viņai ir savs *eksperiments* – attiecības ar precētu vīrieti un bērns no viņa. Korinna šādas saites uzskata par ideālām, jo tām piemīt laulības labās, nevis ļaunās puses:

> *Mēs dalāmies visos mūsu priekos un bēdās. [..] sīkās, mazās ikdienas intereses mums ir katram pašam par sevi. [..] Materiāli esam pilnīgi neatkarīgi viens no otra un vispār dzīvojam katrs savu dzīvi. [..] bet kaut kā līdzīgi taču vajadzētu iekārtot to laulības jūgu arī vispār.*[43]

Korinna uzskata, ka, ja jau *sugu turpināt var arī bez jebkādas laulības, tātad zinātniski uz šo dziņu laulība nepamatojas*[44]. Vēstulē Gaidai viņa raksta:

> *Es uzskatu laulību par svētu tikmēr, kamēr viņa neapdraud mūsu pašu es. Vai tava kopdzīve ar Ēriku vairs ir laulība.*[45]

Gaida definē laulību kā *vīrieša un sievietes dziļi tikumisku garīgu un miesīgu kopdzīvi, kas pamatota uz dabisku iekšēju dziņu – mīlestību, dibināta uz abpusēju gribu... vienalga, vai tā ir legalizēta caur baznīcu vai valsti, jeb nav*[46]. Lai gan romāna beigās Gaida dzīvo *siržu laulībā* jeb *brīvajā laulībā* ar precēto Ilmāru, I. Kaija neuzskata šo *trijlaulību* par pozitīvu piemēru.[47] Rakstniece neatklāj vienu, viņasprāt, ideālo ģimenes modeli, jo attēlo Gaidu kā neatkarīgu sievieti, kura izcīna savu individuālismu un īsteno savu *dzīves plānu*, strādājot darbu, kas viņai patīk un padodas, tomēr romāna beigās liek Gaidai runāt par to, ka tikai neprecētām un apdāvinātām sievietēm būtu jāstrādā, bet *caurmēra sievietes īstais darba lauks ir dzimta*[48]. Un, lai viņai nevajadzētu strādāt, *sievai par savu darbu mājās ir morāliska tiesība uz pusi no vīra darba algas ārpus mājas*[49].

Romāna *Šeihs* varone Diāna grāmatas nobeigumā alkst pēc laulībām ar Ahmedu tikpat kvēli, cik sākumā tādu attiecību formu noliegusi. Lai gan Ahmeds nosauc viņu par *nabaga bērnu*, kuram būs *velns par vīru*[50], Diāna nav vāja, bet stipra sieviete, kura pat gūsta apstākļos saglabājusi savu individualitāti, un tieši tas licis Ahmedam viņu iemīlēt. Arī Diāna atradusi sev līdzvērtīgu partneri:

> *Pirmo reizi viņas griba atdūrās pret gribu, kas bija stiprāka nekā viņai, pirmoreiz viņa sastapās ar augstprātību, kas bija lielāka, un apņēmību, kas bija varenāka nekā viņai. Pirmo reizi viņa satika vīrieti, kurš neklanījās viņas vēlmēm, kuru nevarēja ar skatienu padarīt par labprātīgu vergu.*[51]

Kad atklāta abpusēja mīlestība un vēlme būt kopā, abi varoņi uzskata došanos laulībā par pašsaprotamu.

Seksualitāte un seksuālas attiecības romānos *Iedzimtais grēks* un *Šeihs*

Partnera izvēle seksuālās attiecībās un izvēle, kad un vai tajās iesaistīties, ir vēl viena cilvēka individuālisma izpausme. Seksualitātes (interese par seksuālajām attiecībām, spēja izjust baudu to laikā) un seksuālo

attiecību tēma abos romānos spēlē būtisku lomu, tomēr katra autore to tēlojusi atšķirīgi.

19. gadsimtā gan zinātnieku vidū, gan sabiedrībā bija izplatīts uzskats, ka *sievietei nepiemīt divas lietas – intelekts un seksualitāte*. Tādēļ sievietes vēlmēm un izjūtām seksuālo attiecību laikā netika piešķirta nozīme. Atsaucoties uz Edvarda Šortera (*Edward Shorter*) pētījumiem, V. Zelče raksta:

> *Dzimumakts ģimenē parasti bija īss un brutāls, tādēļ, domājams, ka sievietei nebija iespējams gūt kādu prieku. [..] Attiecības bija vienkāršas: vīrs vēlējās sievu, un viņš "ņēma". Šo attiecību brutalitāte un dzimumakta sekas – grūtniecība, dzemdības, ar to saistītās veselības problēmas – veicināja sieviešu vairīšanos no seksa.*[52]

A. Rubenis uzsver sievietes seksualitātes nolieguma radīto pilnīgu informācijas un priekšstatu trūkumu (jo arī mātes par to klusēja), kādā sievietes atradās pirms pirmās nakts laulībā.[53] 19. gadsimta beigās – 20. gadsimta sākumā, parādoties vairākiem pētījumiem dzimumpsiholoģijā un fizioloģijā, tajā skaitā Haveloka Elisa (*Havelock Ellis*) grāmatām par cilvēka seksualitāti, uz kurām savā priekšlasījumā par romānu *Iedzimtais grēks* atsaucas I. Kaija, un H. Elisa ideju turpinātāja Zigmunda Freida (*Sigmund Freud*) atklājumiem par libido, mainījās arī skatījums uz seksuālajām attiecībām, un, kā atzīst V. Zelče, *sākās laulāto attiecību erotizācijas sākumi*[54]. Šajā laikā Latvijā tika tulkotas un publicētas grāmatas, kas populārā valodā izklāstīja dažādus attiecību aspektus, tomēr arī šajos darbos dominē viedoklis, ka *sievietes negūst seksā prieku un, ja gūst, tad tas ir slēpjams*[55].

Minēto pētījumu ietekmētās uzskatu izmaiņas atspoguļojas arī literārajos darbos. L. Kusiņa I. Kaiju min kā vienu no pirmajām latviešu rakstniecēm, kas literarizē sievietes personības veidošanos ietekmējošās fizioloģiskās norises, piemēram, nevainības zaudēšanu un laulības pieredzi (domātas arī seksuālās attiecības).[56] Skaidrojot romānā paustās idejas, I. Kaija uzsver, ka *vīrieši no laika gala ir ievijuši dzimumdzīvi biezā melu tīklā, [..] priesteri tai deva [..] iedzimtā grēka nosaukumu*[57]. Tādēļ I. Kaija par savu darbu vadošo domu un mērķi izvirza ienest vairāk skaidrības mīlestības dzīvē starp vīrieti un sievieti: *Es stāvu uz tā viedokļa, ka dzimumu attiecībās vajadzīga [..] lielākā tolerance un zināma relatīva attiecīga brīvība*.[58] Mātes teikto, ka *mīlestība arvienu ir morāliska*[59], Gaida saprot kā mudinājumu uz šādu brīvību, kā apliecinājumu, ka mīlestībai (rakstot par mīlestību, I. Kaija domā gan tās garīgo, gan fizisko aspektu) nav tieša sakara ar laulību un *drīkst mīlēt neprecoties*[60], tādēļ viņa ļaujas seksuālajām attiecībām ar pirmo mīlestību Valdi.

Gaidas laulības dzīve atklāj vēl vienu I. Kaijai svarīgu tēmu – dubulto morāli attieksmē pret pirmslaulības un ārlaulības attiecībām, jo, kā uzsver V. Zelče, nosodījumu par to izpelnījās tikai sievietes. Visiem romāna *Iedzimtais grēks* vīriešu tēliem gan pirms laulības, gan laulības laikā ir seksuālās attiecības ar citām sievietēm – prostitūtām un mīļākajām. Gaidas vīrs Ēriks brīnās, ka Gaida tam piešķir nozīmi, jo tas esot kā *nospļauties kaut kur* un tas esot *vīrieša dabā*[61]. Viņš pats savukārt visu laulības laiku soda Gaidu ar nepamatotu greizsirdību un pārmetumiem par to, ka viņa atdevusi savu nevainību citam vīrietim.

Romānā *Šeihs* gūsts Diānai nozīmē arī uzspiestas seksuālas attiecības ar nolaupītāju. Dažas pētnieces, piemēram, Tanja Modleski (*Tania Modleski*), to sauc par izvarošanas popularizēšanu un kritizē faktu, ka rakstniece liek Diānai Ahmedu nevis ienīst, bet iemīlēt. Savukārt citas pētnieces (A. Kalere, L. Frosta) Diānas un Ahmeda attiecības saista ar erotiskām fantāzijām, kas nav jāuztver kā reāli vardarbības akti. Anna Kalere (*Anne K. Kaler*) uzsver, ka šī savaldīšanas un pakļaušanās spēle veido spriedzi starp varoņiem un tādējādi romāna pamatkonfliktu.[62] Svarīgs ir arī veids, kā seksuālās attiecības tiek aprakstītas. Pēc Lauras Frostas (*Laura Frost*) domām, E. M. Hallas valoda būtiski maina nozīmi ainām, ko *kritiķi parasti sauc par izvarošanas scenārijiem*, jo vārdu savienojumiem *iznīcinoša uguns*, *kvēls skatiens*, *pulsējošs ķermenis*, *dedzinoša kaisle, svelmaino lūpu pieskāriens* ir kumulatīvs efekts, kas rada pārliecību par abpusēju uzbudinājumu.[63] Turklāt romāna teksts liecina, ka tuvība ar Ahmedu atmodina Diānā sievišķību un seksualitāti. Lai gan Diāna atbilstoši sabiedrības morālei domā par šīm attiecībām kā *kaunu*, *pazemojumu* un *samaitāšanu*, sakās Ahmedu ienīstam, vienlaikus viņa pirmoreiz mūžā *katru mirkli izjūt to, ka ir sieviete*. Ar katru romāna lappusi Diānas emocionalitāte pieaug:

> *Viņa svelmaino lūpu pieskāriens, apskāviens, tuvība viņa siltajam, spēcīgajam ķermenim aizslaucīja visu spēku un jebkuru spēju pretoties. [..] karsto lūpu pieskāriens viņas mutei bija narkotisks, tas gandrīz lika viņai zaudēt samaņu.*[64]

Rakstniece Dženifera Krūzija (*Jennifer Crusie*) uzskata, ka laikā, kad sabiedrības uzskati noteica meitenes nevainību līdz laulībām un sievietei bija jākaunas no prieka gūšanas seksuālajās attiecībās, uzspiestas tuvības atainošana bija paņēmiens, kā rakstnieces varēja ļaut romānu varonēm izjust savu seksualitāti bez sabiedrības nosodījuma un noņemt atbildību par iesaistīšanos ārlaulības sakaros, uzveļot to vīrietim.[65]

Secinājumi

20. gadsimta sākuma romānos sievietes tiesības uz individuālismu un izdarīt brīvu izvēli savas laimes labā netiek uzskatītas par pašsaprotamām, lai gan tiesības precēties mīlestības dēļ nav apstrīdētas. Gan I. Kaijas romāna *Iedzimtais grēks* varone Gaida, gan E. M. Hallas romāna *Šeihs* varone Diāna tiecas veidot savu dzīvi patstāvīgi, tomēr, lai to īstenotu, viņām vispirms jāizcīna iekšējā cīņa pašām ar sevi un tieksmi atteikties no sava individuālisma mīļotā cilvēka dēļ, kā arī jāuzvar ārējā cīņa ar sabiedrības un vīriešu aizspriedumiem.

Abi romāni ir savam laikam un kultūrai revolucionāri, jo tajos uzsvērta sievietes seksualitāte un viņas iesaistīšanās seksuālajās attiecībās netiek saistīta tikai ar laulību. Tomēr attieksme pret laulību šajos darbos atšķiras. I. Kaija romānā *Iedzimtais grēks* ilglaicīgu nereģistrētu kopdzīvi uzskata par normālu parādību, kas sabiedrībai nebūtu jānosoda, savukārt E. M. Hallas romānā skaidri jūtama robeža – no kopdzīves nereģistrētajās attiecībās ir jākaunas, tā sabojā sievietes reputāciju, vienīgā sabiedrībā pieņemamā kopdzīves forma ir laulība.

I. Kaija un E. M. Halla izeju no fiziskā un garīgā gūsta redz mīlestībā, kas balstās sievietes individuālismā un seksuālajā atmodā. Tomēr izvairīties no gūsta var tikai tad, ja sieviete mīlot nezaudē savu autonomiju.

---

[1] Te un turpmāk – raksta autores tulkojums.

[2] Regis P. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 109–110.

[3] Showalter E. Toward a Feminist Poetics. *Showalter E. (ed.) New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985, p. 139.

[4] Kaija I. Iedzimtais grēks: pirmā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti I*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 46.–59. lpp.

[5] Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).

[6] Tālmane E. Ivande Kaija. Biografisks apcerējums. *Ivandes Kaijas kopoti raksti VIII*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 160. lpp.

[7] Lūse D. Latviešu sieviešu kustības aktivitātes jaunnacionālisma laikmetā. *Feminisms un literatūra*. Rīga: Zinātne, 1997, 138. lpp.

[8] Grīnuma G. Mēs arī zem pelniem kvēlosim... *Karogs* Nr. 12, 2001, 175.–183. lpp.

[9] Regis P. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 117.

[10] Mill J. S. *The Subjection of Women*, 1869. http://www.constitution.org/jsm/women.htm. (skatīts 15.01.2014.).
[11] Rubenis A. *19. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2002, 231. lpp.
[12] Kaija I. Iedzimtais grēks: pirmā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti I*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 13.–15. lpp.
[13] Kusiņa L. *Sieviešu jautājums un sievietes tēls latviešu rakstniecībā 1870 – 1920*. Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Rīga: Latvijas Universitāte, 2013, 54. lpp.
[14] Zelče V. *Nezināmā. Latvijas sievietes 19. gadsimta otrajā pusē*. Rīga: Latvijas Arhīvistu biedrība, 2002, 35. lpp.
[15] Kusiņa L. *Sieviešu jautājums un sievietes tēls latviešu rakstniecībā 1870 – 1920*. Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Rīga: Latvijas Universitāte, 2013, 9. lpp.
[16] Kaija I. Iedzimtais grēks: trešā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti III*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 308. lpp.
[17] Regis P. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 118.
[18] Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).
[19] Ibid.
[20] Skat. Rubenis A. *19. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2002, 423. lpp.
[21] Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).
[22] Ibid.
[23] http://www.tezaurs.lv/mlvv/. (skatīts 15.01.2014.).
[24] Mills Dž. S. *Par brīvību*. Rīga: Tapals, 2007, 19. lpp.
[25] Turpat, 21., 22. lpp.
[26] Turpat, 71. lpp.
[27] Turpat, 76., 84. lpp.
[28] Mill J. S. *The Subjection of Women*, 1869. http://www.constitution.org/jsm/women.htm. (skatīts 15.01.2014.).
[29] Ibid.
[30] Kaija I. Iedzimtais grēks: trešā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti III*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 35. lpp.
[31] Turpat, 141. lpp.
[32] Turpat, 48. lpp.
[33] Kaija I. Dzimumu problēma romānos *Iedzimtais grēks*, *Jūgā* un *Sfinksa*. *Ivandas Kaijas kopoti raksti X*. Rīga: Zelta grauds, 1931, 189. lpp.
[34] Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).

[35] Kaija I. Iedzimtais grēks: pirmā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti I*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 119., 139., 140. lpp.

[36] Kaija I. Iedzimtais grēks: otrā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti II*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 190. lpp.

[37] Kaija I. Iedzimtais grēks: trešā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti III*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 83. lpp.

[38] Turpat, 84. lpp.

[39] Turpat, 192. lpp.

[40] Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).

[41] Viese S. Aspazija un Ivande Kaija. *Raiņa gadagrāta*. Rīga: Liesma, 1988, 116.–117., 126.–127. lpp.

[42] Kaija I. Iedzimtais grēks: otrā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti II*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 19. lpp.

[43] Kaija I. Iedzimtais grēks: trešā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti III*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 145. lpp.

[44] Turpat, 189. lpp.

[45] Turpat, 143. lpp.

[46] Turpat, 266. lpp.

[47] Kaija I. Dzimumu problēma romānos *Iedzimtais grēks*, *Jūgā* un *Sfinksa*. *Ivandas Kaijas kopoti raksti X*. Rīga: Zelta grauds, 1931, 190. lpp.

[48] Kaija I. Iedzimtais grēks: trešā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti III*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 264. lpp.

[49] Turpat, 265. lpp.

[50] Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).

[51] Ibid.

[52] Zelče V. *Nezināmā. Latvijas sievietes 19. gadsimta otrajā pusē*. Rīga: Latvijas Arhīvistu biedrība, 2002, 64. lpp.

[53] Rubenis A. *19. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2002, 231. lpp.

[54] Zelče V. *Nezināmā. Latvijas sievietes 19. gadsimta otrajā pusē*. Rīga: Latvijas Arhīvistu biedrība, 2002, 64. lpp.

[55] Turpat, 65. lpp.

[56] Kusiņa L. *Sieviešu jautājums un sievietes tēls latviešu rakstniecībā 1870 – 1920*. Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Rīga: Latvijas Universitāte, 2013, 96. lpp.

[57] Kaija I. Dzimumu problēma romānos *Iedzimtais grēks*, *Jūgā* un *Sfinksa*. *Ivandas Kaijas kopoti raksti X*. Rīga: Zelta grauds, 1931, 181. lpp.

[58] Turpat.

[59] Kaija I. Iedzimtais grēks: otrā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti II*. Rīga: Zelta grauds, 1928, 75. lpp.

[60] Turpat.

[61] Turpat, 166. lpp.

[62] Kaler A. K. Conventions of Captivity in Romance Novels. *Kaler A. K., Johnson-Kurek R. E. (eds.) Romantic Conventions*. OH: Bowling Green State University Popular Press, 1999, p. 87.

[63] Frost L. The Romance of Cliché: E. M. Hull, D. H. Lawrence, and Interwar Erotic Fiction. *Mao D., Rebecca L. (eds.)* Walkowitz. *Bad Modernisms*. Durham & London: Duke University Press, 2010, p. 100.

[64] Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).

[65] Crusie Jennifer. *Defeating the Critics*, 1998. http://www.jennycrusie.com/for-writers/essays/defeating-the-critics-what-we-can-do-about-the-anti-romance-bias/ (skatīts 15.01.2014.).

LITERATŪRA

Crusie J. *Defeating the Critics*, 1998.
http://www.jennycrusie.com/for-writers/essays/defeating-the-critics-what-we-can-do-about-the-anti-romance-bias/ (skatīts 15.01.2014.).

Frost L. The Romance of Cliché: E. M. Hull, D. H. Lawrence, and Interwar Erotic Fiction. *Mao D. Rebecca L. (eds.)* Walkowitz. *Bad Modernisms*. Durham & London: Duke University Press, 2010.

Gargagno E. English Sheiks' and Arab Stereotypes: E. M. Hull, T. E. Lawrence, and the Imperial Masquerade. *Texas Studies in Literature and Language*, 48.2, 2006, pp. 171–186.

Hull E. M. *The Sheik*. The Project Gutenberg Ebook, 2004. http://archive.org/stream/thesheik07031gut/sheik10.txt. (skatīts 15.01.2014.).

Kaija I. Iedzimtais grēks: pirmā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti I*. Rīga: Zelta grauds, 1928.

Kaija I. Iedzimtais grēks: otrā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti II*. Rīga: Zelta grauds, 1928.

Kaija I. Iedzimtais grēks: trešā daļa. *Ivandes Kaijas kopoti raksti III*. Rīga: Zelta grauds, 1928.

Kaler A. K., Johnson-Kurek R. E. (eds.) *Romantic Conventions*. OH: Bowling Green State University Popular Press, 1999.

Kusiņa L. *Sieviešu jautājums un sievietes tēls latviešu rakstniecībā 1870 – 1920*. Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Rīga: Latvijas Universitāte, 2013.

Mill J. S. *The Subjection of Women*, 1869. http://www.constitution.org/jsm/women.htm (skatīts 15.01.2014.).

Mills Dž. S. *Par brīvību*. Rīga: Tapals, 2007.

Modleski T. *Loving With a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*. New York: Routledge, 2008.

Ormond M. *Gender, Sex, and Empowerment in E. M. Hull's The Sheik*. http://melissaormond.com/docs/Sheik.pdf (skatīts 15.01.2014.).

Raub P. Issues of Passion and Power in E. M. Hull's The Sheik. *Women's Studies* No 21, 1992, pp. 119–128.

Regis P. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

Rubenis A. *19. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2002.

Rubenis A. *20. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.

Showalter E. Toward a Feminist Poetics. *New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.

Zelče V. *Nezināmā. Latvijas sievietes 19. gadsimta otrajā pusē*. Rīga: Latvijas Arhīvistu biedrība, 2002.

Inese Vičaka

SIEVETE-DABA UN VĪRIETIS-KULTŪRA AMERIKĀŅU POSTMODERNAJĀ LITERATŪRĀ

Summary

The Binaries of Woman-Nature and Man-Culture in American Postmodern Literature

The aim of this article is to discern and compare the constructs of woman-nature and man-culture found in Cormac McCarthy's novels 'The Road' and 'Outer Dark'. The paper provides certain examples that manifest these constructs, demonstrating how ecocriticist and ecofeminist theories advance the struggle to end the subjugation of women and degradation of nature. The issue of man-culture and woman-nature relationships is elaborated from the perspective of ecocriticism and ecofeminism theories in a comparative way, as they offer an innovative insight into literary criticism and attempt to view the long-standing and problematic issue of woman-nature interdependence and humankind's effort to survive in the world that is lavish with restrictions and oppressions. Cormac McCarthy's novels 'The Road' and 'Outer Dark' highlight the issues that are crucial in ecocriticism and ecofeminism, though each text has its own way of presenting them. Cormac McCarthy has not consciously taken up an ecocriticist or ecofeminist sword, when writing his two literary works, but, undoubtedly, they greatly feature the issues important to the ecocritical and ecofeminist studies. The author has highlighted the possible apocalypse and post-apocalypse dimension, symbolically indicating, how important it is to care for nature, as it compromises both creative and destructive power. Nature elements and human beings in the literary works take antropomorphous position, going beyond their traditional positions. Both narratives from the aspect of spatiality are divided into two levels – in the real and in the spiritual. The real narrative level shows a physical movement of the characters towards better life, whereas the spiritual narative level, which is an imaginary space portrays a way to spiritual purification. This imaginary space can be associated with a space of great variety of choices, where each character finds vital knowledge and viewpoint.

Key-words: Cormac McCarthy, 'The Road', 'Outer Dark', ecofeminism, ecocriticism, nature, degradation, culture, subjugation

*

Ievads

Postmodernisma fenomens bieži vien sasaucas ar postapokalipses diskursu, kurā ar simulakru valodu tiek simulēta dabas katastrofa un apskatīta tās ietekme uz dabu un arī sabiedrību, kas ir zaudējusi iepriekš svarīgo moralitātes izjūtu.[1] Autors postmodernajā literatūrā reizēm aktualizē postapokalipses tēmu. Postmodernisms arī postulē, ka cilvēces ikdienas dzīvei piemīt simulācija; 21. gadsimtā trauksmainajā un mainīgajā vidē tai noteikti ir svarīga loma, kas ietekmē mūsdienu sabiedrību aizvien biežāk līdz ar tehnoloģiju attīstību. Piemēram, autors, interpretējot postapokalipses tēmu, var atainot pasauli pirms apokalipses un cilvēci pēc tās. Šāda simulācija var gan pozitīvi ietekmēt lasītājus, gan negatīvi vai arī ļaut noticēt, ka, piemēram, atainotā kodolkatastrofa vai dabas katastrofa ir tikai fikcionāla simulācija un tāda reālajā pasaulē nevar pastāvēt.

Postmodernā literatūra ir arī sekulārs kultūras fenomens, kurā tiek apskatītas reliģiskas tēmas un tēli. Šis fenomens bieži vien sasaucas ar postapokalipses diskursu, kurā tiek apspēlēta tēlu attieksme pret reliģiju un atainotas attiecības ar Dievu. Postmodernajos darbos, it īpaši kuros ir apskatīta apokalipses un postapokalipses tēma, reliģija skarta vistiešāk, jo tēli, nezaudējuši ticību Dievam, uzdod jautājumu par savas eksistences jēgu un Dieva nodomu viņu dzīvēs. Piemēram, Gundegas Repšes stāstā *Stigma*[2] ir spilgti redzama tēlu cīņa ar postapokalipses dzirnavām, kurā viņi padodas liktenim un vēršas pie Dieva pēc atbildes par, viņuprāt, netaisnīgi piespriesto sodu. Reliģiskie Bībeles motīvi tiek dekonstruēti un dekanonizēti, parādot sakrālo kultūru savā gaismā vai interpretācijā, kur, piemēram, reliģisku lūgšanu un bijību pret Dievu nomaina izmisīga un tramīga atbildes meklēšana bez mazākās cieņas pret augstāko varu.

Amerikāņu rakstnieks Kormaks Makārtijs (*Cormac McCarthy*) ir pievērsies postapokalipses tēmai romānā *Ceļš*[3] (*The Road*), kur kāda neizskaidrojamas izcelsmes dabas katastrofa pārvērš dabu par nedzīvu elementu, kas līdz ar to ir nopietns vēstnesis iespējamai dzīvības izzušanai uz Zemes. Savukārt otrajā K. Makārtija romānā *Tumsa*[4] (*Outer Dark*), kas arī pieder pie postmodernā laikmeta literatūras, autors neatklāj tieši postapokalipses tēmu, bet gan ataino dabu, kas spilgti rezonē ar esošo pasaules ainu, kurā sabiedrības skatījums uz ētikas normām ir zaudējis agrāko svarīgumu gan reliģijā, gan arī cilvēku savstarpējās attiecībās. Jāatzīst, ka K. Makārtijs nav vienīgais amerikāņu rakstnieks, kura darbus var skatīt caur ekokritikas un ekofeminisma prizmu. Šajā sakarā ir vērts

pieminēt arī citus postmodernisma darbus, kuros aktualizēts ekokritikas un ekofeminisma moto: daba ir jāglābj, kā arī sievietes un daba ir jāatbrīvo no apspiešanas. Piemēram, amerikāņu rakstnieces Ursulas Krēberes Le Gvinas (*Ursula Kroeber Le Guin*) romāns *Vienmēr atgriežoties mājās*[5] (*Always Coming Home*) un Džoanas Sloncževskas (*Joan Slonczewski*) romāns *Durvis uz okeānu*[6] (*A Door Into Ocean*) arīdzan aktualizē jautājumu par tīras dabas saglabāšanas nozīmi, akcentējot arī svarīgo sievietes un vīrieša vienlīdzīgas pastāvēšanas lomu.

Rakstā īpaša uzmanība pievērsta tieši K. Makārtija darbiem, jo viņa romāni izteikti iezīmē dabas un cilvēces savstarpējo attiecību problemātiku.

Ekokritika literatūrzinātnē

Ekokritika kā literatūras teorijas un kritikas virziens izveidojās 20. gadsimta deviņdesmitajos gados. Šerila Glotfeltija (*Cheryll Glotfelty*) to ir definējusi kā *literatūras un vides mijiedarbības pētniecību*[7]. Ekokritikas pētījumu pamatā ir vides aizsardzības kustības aktivitātes, kas aktualizējās pagājušā gadsimta sešdesmitajos gados. Terminu "ekokritika" pirmo reizi pieminēja Viljams Ruekerts (*William Rueckert*) savā publicētajā esejā *Literatūra un ekoloģija: eksperiments ekokritikā*[8] (*Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*) 1978. gadā, akcentējot šī koncepta nozīmi literāro darbu pētniecībā.

Š. Glotfeltijas darbā *Ekokritikas grāmata: svarīgākie posmi literatūras ekoloģijā*[9] (*The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*) ir trīs ekokritikas pētījumu pieejas. Pirmā tipa kritika nodarbojas ar kanonizētās literatūras interpretāciju, pievēršot uzmanību literārajos darbos atainotajai dabai un tēliem, sasaistot tos ar ekokritikas ideoloģiju. Savukārt otrā pieeja ietver to žanru "reabilitāciju", kas nav iekļauti tradicionālajā literatūras kanonā. Trešais ekokritikas virziens nodarbojas ar teoriju un tās attīstību, pētot valodu, ar kuru tiek konstruēts skatījums uz dabu.

Ekokritikas pētnieki zaļās literatūras rakstnieku literāro darbu zemtekstos un simboliskajā līmenī cenšas atklāt antropomorfiski un patriarhāli orientēto attieksmi pret dzīvām būtnēm, dabu un ainavu. Ekokritikas pētniecības pirmajā posmā uzmanība tika pievērsta pastorālai videi, savukārt otrajā un trešajā posmā pētnieku interesi rosināja urbānā telpa, lielākoties tāda, kuru ir skāris apokalipses draudošais posts. Tātad ekokritikā koncepts "daba" ir uztverts kā paradigma, kurai piemīt dažādas attīstības stadijas, kur viena no pēdējām stingri iezīmē jautājumu par

vides postījumu un tās bojāejas iespējamību. Ekokritikas pētījumu kontekstā ir svarīgi pieminēt Maikla Makdauela (*Michael McDowell*) rakstu *Bahtina ceļš uz ekoloģisku atklāsmi*[10] (*The Bakhtinian Road to Ecological Insight*), kurā ir aprakstījis Bahtina jēdziena "dialoģisms" nozīmi, kura pamatā uzmanība ir pievērsta balsu polifonijai literārajos darbos. Šī balsu daudzveidība tekstā, kas apraksta dabu, ir svarīga tieši no ekokritikas skatupunkta, jo līdz ar to ir iespēja saklausīt dažādu dabas elementu balsis, kuriem ir piešķirtas antropomorfas īpašības. Šie elementi literārajā tekstā bieži vien pāriet no mazāksvarīga plāna priekšplānā, veidojot dialogu ar tēliem vai arī pašiem lasītājiem.

Lai arī ekokritikas pamatlicēji ir amerikāņu ekokritikas skolas pārstāvji, 1991. gadā pētījumus uzsāka arī britu skola ar vadītāju Džonatanu Beitsu (*Jonathan Bate*).[11] Jāatzīst gan, ka starp amerikāņu ekokritikas skolu un britu ekokritikas skolu ir zināmas atšķirības. Viena no tām ir saistīta ar vides zinātnes konceptu; Lielbritānijā atšķirībā no ekokritikas dzimtenes Amerikas tiek lietots koncepts "zaļās studijas" (*green studies*), kura pamatā ietilpst arī ekokritika, taču jēdziens ietver plašāku skatījumu uz dabas pētniecību tekstā. Lai arī kāda būtu abu skolu atšķirīgā jēdzienu izvēle, ir jāuzsver, ka tās ir veikušas ievērojamu ieguldījumu ekokritikas pētniecībā. Savukārt Baltijas valstīs kā pirmais ekokritikas pētījums ienāca līdz ar igauņu literatūrzinātnieces Kadri Tīres (*Kadri Tüür*) rakstu *Baltās naktis: ekokritisks Ojāra Vācieša lasījums* (*White Nights: an Ecocritikal Reading of Ojārs Vācietis*), kurš tika publicēts 2005. gada starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājumā *Cilvēka brīvība. Cilvēka balss* (*Freedom of People. Voice of People*).[12] Baltijas valstīs ekokritikas pētniecība ir tikai sākumposmā, tomēr pastāv liela iespēja, ka arī Latvijas literatūrzinātne pēc laika varēs lepoties ar atzinīgiem pētījumiem šajā jomā.

Ekofeminisma tendences literārajos darbos

Konceptu "ekofeminisms" ir ieviesusi franču feminisma pārstāve Fransuāza Debonē (*Francoise d'Eaubonne*) 1974. gadā. Pētnieces Katrīna Gērsdorfa (*Catrin Gersdorf*) un Silvija Meijere (*Sylvia Mayer*) grāmatā *Daba literatūras un kultūras studijās* (*Nature in Literary and Cultural Studies*, 2006) ir norādījušas, ka F. Debonē 1974. gada esejā *Laiks ekofeminismam* (*Le féminisme ou la mort)* ir uzsvērusi nepieciešamību aktīvi iesaistīties jautājuma risināšanā, kas skar patriarhālā spēka dominanci pār sievietēm un dabu, kā rezultātā ir ignorēta sieviešu neatkarība un nepastarpinātā saikne ar dabu. Ekofeminisma pārstāvji, kurus interesē

gan ekoloģijas, gan literatūras zinātne, uzskata, ka mūsdienu postmodernā sabiedrība, kurā pārsvaru gūst patriarhālais spēks un tehnoloģiju attīstība, ir aizmirsusi par sievietes un dabas nozīmi pasaulē. Ekofeminisma virziena pārstāvji ir aizguvuši no agrīnās Rietumu filosofijas un literatūras vienu no vecākajām pastāvošajām binārām opozīcijām – "daba – kultūra", līdz ar šo opozīciju piešķirot dabai feminīnu, bet kultūrai maskulīnu vērtību. Maskulīnā vērtība ir similarizēta ar racionālo prātu un objektivitāti, savukārt feminīnā daba tiek raksturota kā emocionalitāte un subjektivitāte.[13] Tas nozīmē, ka ekofeministi redz dabu kā sievieti, kuras virsuzdevums ir reprodukcija un rūpēšanās par pēcnācējiem, savukārt kultūra tiek saskatīta kā vienība, kuru pārvalda racionālais prāts un tehnoloģija.

Tehnoloģijas invāzija ir būtiski ietekmējusi ne tikai dabu un vides ekoloģiju, bet arī sievietes reproduktīvo sistēmu un veselību, līdz ar to ir skaidrs, ka dabai un sievietei ir īpaša saikne un tās viena bez otras nespēj pastāvēt. Tas norāda uz to, ka, nodarot kaitējumu un postu dabai, arī sieviešu pastāvēšana un veselība ir ietekmēta un līdz ar to visas cilvēces turpmāka dzīvība uz pasaules būs apdraudēta, jo tieši sieviete ir dzīvības nesēja. Daudzi varētu uzdot jautājumu: kāda gan ir atšķirība starp feminismu un ekofeminismu, ja zināms, ka arī feminisms postulē to, ka dominējošais patriarhālais spēks nepieļauj mierīgu sieviešu līdzāspastāvēšanu. Savā ziņā ekofeminisms vēl spilgtāk izvērš feminisma premisu, ka vīrietis ne tikai dominē pār sievieti un dabu, bet arī vīrieša konstruktīvais un destruktīvais rīcības modelis vienlaicīgi degradē gan sievietes, gan dabas pastāvēšanu.

Literārie ekofeministi ir aizguvuši ekofeminisma jēdziena būtību un pārnesuši uz literatūrzinātni, impregnējot to postmodernajos daiļdarbos. Postmodernajā literatūrā, kurā ir iekļauta ekofeminisma būtība, dabas elementiem bieži vien tiek piešķirta balss un sievišķais dzimums, padarot tos antropomorfus un feminīnus, lai vēl spilgtāk izceltu sievietes un dabas nesaraujamo saikni.

Amerikāņu rakstnieka K. Makārtija literārie darbi

Amerikāņu rakstnieka K. Makārtija darbu pūrā ir desmit romānu, divas lugas un trīs darbu ekranizējumi. K. Makārtijs ir dzimis 1933. gada 20. jūlijā Providensā, Rodailendas štatā un uzaudzis Noksvilā, Tenesī štatā.[14] Daudzi literatūras kritiķi un žurnālisti ir vienmēr vēlējušies iegūt detalizētāku informāciju par K. Makārtija biogrāfiju, jo intervijās un sarunās rakstnieks vienmēr ir bijis savrups un nerunīgs. Taču, neskatoties

uz savu noslēgtību, par rakstnieka talantu ir uzzinājusi visa pasaule. Amerikāņu rakstnieka daiļdarbi variē no gotiska stila līdz pat vesternam un aprakstiem par postapokalipses tēmu.

K. Makārtija pirmais romāns *Dārznieks* (*The Orchard Keeper*) tika publicēts 1965. gadā, par kuru autors ieguva Viljama Folknera balvu, bet 1981. gadā saņēma Makārturu fonda stipendiju. Kaut arī sākumā K. Makārtijs bija tikai lokāli atzīts kā gotisko romānu autors, plašāku popularitāti pasaulē viņš ieguva pēc romānu *Kur sirmgalvjiem nav vietas* (*No Country for Old Men*) un *Ceļš* (*The Road*) ekranizējumiem. 2013. gada beigās tika ekranizēts K. Makārtija daiļdarbs *Advokāts* (*The Counselor*), par kuru režijas maestro Ridlijs Skots (*Ridley Scott*) jau guva atzinību. Filmas pamatā nav 21. gadsimta ierastie kosmosa kuģi, milzu sprādzieni un armiju sadursmes, bet gan spēle ar vārdiem un ieročiem cīņā pret cilvēku alkatību un narkotiku tirdzniecību. Šajā filmā, tāpat kā iepriekšējos ekranizējumos, ir saskatāmas K. Makārtija iezīmes, jo filmas sižets atgādina iepriekš ekranizēto darbu *Kur sirmgalvjiem nav vietas*. Filmas *Advokāts* scenāriju Ridlijam Skotam piedāvāja pats K. Makārtijs. Jāteic, ka autors jau agrāk bija sarakstījis filmas scenāriju *Kur sirmgalvjiem nav vietas*, taču, dienasgaismā tā arī to neparādījis, pārstrādāja romānā. 2007. gadā režisori brāļi Koeni (*Coen brothers*) realizēja rakstnieka nepiepildīto vēlmi ekranizēt šo darbu. Rakstnieka daiļdarbi izceļas ar īpatnēju valodas stilu un dziļu, simbolisku jēgu, tāpēc ir ļoti īpaši daudziem lasītājiem visā pasaulē.

Ekokritikas un ekofeminisma idejas K. Makārtija daiļdarbā *Ceļš*

No visiem K. Makārtija darbiem tieši romānā *Ceļš* ir īpaši izcelta postapokaliptiskā vide kā dabas personifikācija. Daba romānā ir viens no ambivalentajiem spēkiem, kas ir mijiedarbībā ar cilvēka veidoto kultūras pasauli. Ekokritiski analizējot romānu *Ceļš*, svarīga ir tā darbības vieta – Teksasas ainava, netālu no El-Paso (*El Paso*), kas ir cietusi kādas neizprotamas dabas katastrofas rezultātā. Lasītājs iepazīstas ar romānā aprakstīto darbības vietu, jau lasot pirmos teikumus, kas raksturo apkārtējo dramatisko ainu, kurā tēvs un mazais dēls virzās uz dienvidiem pa katastrofas izpostīto vidi, lai atrastu patvērumu. Katra diennakts posma nomaiņa ne tikai signalizē par dramatisko realitāti, bet arī atainotais ainavas mežonīgais skarbums zināmā mērā norāda uz tās vienaldzību pret cilvēka klātbūtni. Ainavas reālijās parādās pamestās mājas, kas ievada darba risinātajā konfliktā dabas stihisko spēku kā radošu un ārdošu, kas veido cilvēces vēsturi. Līdz ar to dabas ārdošais vektors ir vienāds ar

vēstures radošo darbības vektoru, tas ir, daba ir klātesoša vēsturē. Postapokaliptisko vidi darbā var vērot arī no pagātnes skata, zinot, ka viss dabas postītais būs vēsturē ierakstīts un nekas vairs nebūs tāds, kā bijis agrāk. Tēvs, esot blakus mazajam dēlam, apzinās, ka neizskaidrojamā dabas katastrofa ienesīs jaunas vēsmas pasaules vēsturē:

> *Pasaule sarūk apkārt jēlam sašķeļamu lielumu kodolam. Lietām aizmirstībā lēnām seko to nosaukumi. Krāsas. Putni. Ēdamlietas. Visbeidzot vārdi, kuros nosaukt to, ko esi uzskatījis par patiesu. Vārgāki nekā viņš bija domājis*.[15]

Romānā ir redzama skaudra atskārsme par cilvēka kultūras pasaules trauslumu, saskaroties ar dabas stihiju un paša cilvēka nevērīgo attieksmi pret dabu.

Esošajam dabas un cilvēces konfliktam līdzās pastāv simboliskais slānis, kurš harmonizē cilvēka kultūras un dabas attiecības pāresamības jeb garīgo atklāsmju telpā. Šī telpa ir kā mediators starp cilvēku un dabu, kas palīdz gūt jaunas atziņas par esamības jēgu un parāda, ka cilvēks pats veido savu kultūras pasauli un vidi sev apkārt, izmantojot dabas skaistumu. Pēc ekokritikas nostādnēm, dabai piemīt liels spēks un cilvēkam ir jājūt bijība pret to, jābūt harmonijā ar katru dabas elementu, tikai tad ir iespējama jēgpilna cilvēces pastāvēšana. Šo cilvēka bijības nozīmi pret dabu ir arī uzsvēruši iepriekš minētie ekokritikas pirmā posma pārstāvji.[16] Postmodernajos ekokritikas romānos ir iezīmēta patiesība, cik ļoti cilvēks ir atkarīgs no dabas un ka daba ir valdniece pār cilvēku, nevis otrādi. Antropocentriskais pasaules modelis, kas postmodernajā sabiedrībā šķiet dažbrīd pieņemams, patiesībā ir relatīvs un nepilnīgs. Cilvēks ir tikai maza daļiņa no lielās dabas telpas.

K. Makārtija romānā *Ceļš* ir atklāts arī ekofeminisma aktuālais jautājums par dabas un sievietes attiecībām. Sieviete ir atkarīga no dabas, un patriarhālā spēka ietekme uz dabu traģiski atsaucas uz sievietes reproduktīvo veselību un tās turpmākās eksistences iespējamību. Literārajā darbā sievietes tēls funkcionē tikai analepsē, tas ir, tēva un dēla pagātnes atmiņās. Tās ir atmiņas par sievu un māti, kura apzināti izvēlas beigt savu dzīvi uz postapokalipses sliekšņa. Sieviete nesaskata iespējamu savu tālāko eksistenci, un vissāpīgāk vīra atmiņās ieskanas viņas nihilisma pilnais eksistenciālais jautājums: kāda dzīve var būt postapokalipses laikā bez tīras un veselīgas vides? Sieviete nevēlas izdzīvot mokpilnu dzīvi, kurā viņa būtu pakļauta patriarhālā spēka varai – gan fiziskai, gan arī emocionālai:

> *Drīz vien viņi mūs notvers un nogalinās… un apēdīs mūs… bet Tevi tas nesatrauc. Tu esi labprāt gatavs gaidīt, kamēr tas notiks. Taču es tā nevaru. Nevaru.*[17]

Romānā arī vīra atmiņās iekšējā fokalizācijā parādās sievietes pašpārmetumi pēc dēlēna piedzimšanas apokalipses laikā. Dabas postījums ir sagrāvis viņas veselību un ticību nākotnei, un dēla dzimšana bija fiziski un emocionāli sāpīga. Sievietes emocionālās sāpes saistās ar apziņu, ka viņa dod dzīvību zēnam, kuram postapokaliptiskajā vidē būs mazas izredzes izdzīvot. Daudzi lasītāji varētu nosodīt sievietes izvēli labprātīgi pamest fizisko pasauli un atstāt dzimušo dēlu tikai tēva gādībā, bet, šķiet, tieši caur sievietes nāvi autors iezīmē dabas un sievietes nesaraujamās saites. Daba romānā ir atainota kā mirusi, un arī sievietei ir jāmirst, lai vēl spilgtāk izgaismotu vides ekoloģijas problemātiku, par kuru ikvienam lasītājam būtu jāaizdomājas.

Naratīva specifika

K. Makārtijs romānu *Ceļš* ir veltījis savam dēlam, kā reiz izteicās sarunā ar žurnālisti Opru Vinfriju (*Oprah Winfrey*) 2007. gada intervijā, ko varētu dēvēt par rakstnieka visu laiku atklātāko interviju.[18] Kādu nakti autors esot pamodies El-Paso viesnīcā kopā ar savu dēlēnu Džonu Francisu Makārtiju, piegājis pie loga un iztēlojies, kāda varētu izskatīties pilsēta pēc simts gadiem. Līdz ar to šis naratīvs ir projicēts uz nākotnes vīziju par pašu autoru un viņa dēlu imaginārā, postapokaliptiskajā vidē. Romāna protagonists varētu būt pats grāmatas autors, taču K. Makārtija klātesamību lasītājs diez vai saskatīs, jo visu naratīva darbību virza viszinošais stāstītājs trešajā personā, kas, šķiet, par abiem tēliem zina vairāk nekā pats autors. Neskatoties uz dominējošo naratoru, K. Makārtijam ir izdevies ļoti veiksmīgi psihonarācijā[19] atklāt tēlu domas un iekšējo cīņu ar moralitāti un ētiskumu. Teksta fragmentārums similē ar stāsta būtību par ētikas normu neeksistenci postapokaliptiskajā vidē. Naratīvs ir "sauss", bez emocijām, tāpat kā pati postapokaliptiskā vide, kurā tēvs, padodoties nihilismam, sāk pārkāpt robežu, kas iezīmē moralitāti un absolūtas bijības rejekciju. Mazais dēlēns ir tas, kurš atgādina tēvam, ka, lai arī abi ir nonākuši bezcerīgā dzīves situācijā, viņi nedrīkst zaudēt bijību, godaprātu un cieņu. Šo naratīvu var dēvēt arī par morāles naratīvu, kurā tiek vēstīts, ka cilvēks jebkādos apstākļos nedrīkst zaudēt cilvēcību un ētiskumu. Autors ir piešķīris balsi arī dabas elementiem, kas sasaucas ar ekokritikas paradigmu, lai izgaismotu dabai nodarīto kaitējumu. Ro-

mānā aprakstītie tumšie, apdegušie, dabas katastrofas skartie koki savā bezspēcībā un pēdējā nāves agonijā, skaļi dārdot krizdami, it kā pārmet cilvēcei tai nodarīto kaitējumu:

> *Mežs drebēja no koku krišanas būkšķiem un dobjajiem dārdiem [..] dobjais haoss aizdārdēja prom. Un vēlreiz, viens dārdiens, ļoti tālu*.[20]

Naratīvs nav projicēts tikai nākotnē, bet palaikam analepsē tiek izgaismotas tēlu pagātnes atmiņas. Varētu teikt, ka vēstījums sastāv no divām līnijām – viena vēstījuma līnija iezīmē notikumus pēc dabas katastrofas, bet otra strukturē tēlu pagātnes atmiņas, sapņus par dzīvi pirms apokalipses, kurā mazā dēla tēvs redz visapkārt skaistu, zaļu dabu un savas sievas profilu tajā – laimīgu un mierpilnu:

> *Sapņos viņa bālā līgava nāca pie viņa zaļa, lapota baldahīna. [..] Tērpusies marles kleitā, tumšie mati saņemti augšup ar ziloņkaula ķemmēm, perlamutra ķemmēm. Viņas smaids, viņas nodurtās acis. No rīta atkal sniga. Elektrovados virs galvas rindojas sīkas pelēkas ledus pērles*.[21]

Romānā viszinošais naratorspakāpeniski pastāsta par dēla, tēva un viņas sievas pagātni, līdz ar to teksts ir fragmentārs, tas sastāv it kā no mozaīkas daļiņām – vēstījumu līnijām par pagātni un tagadni, kuras, saliekot kopā, veido dramatiskā stāsta kopainu. Pirmo vēstījuma līniju aluzīvi varētu dēvēt par "svētceļnieku ceļojuma" naratīvu, kurā tēvs un dēls ir garīgos meklējumos pēc patiesās dzīves jēgas, kas nav iespējama bez ticības augstākam spēkam, kas viņus var vadīt uz fizisku un garīgu izglābšanos. Lidija Kūpere (*Lydia Cooper*) ir sarakstījusi vairākus apcerējumus par K. Makārtija romāniem un norāda, ka romāna *Ceļš* naratīvs ir alegorija leģendai par karali Artūru un Svētā Grāla meklējumiem.[22] Interesanti, ka pats K. Makārtijs vienā no darba apcerēm ir atzinis, ka sākotnējā doma bija romānam dot nosaukumu *Svētais Grāls*. Savukārt vairākumā citu autoru aprakstos romāns tiek pielīdzināts mītam par pasaules galu, ko ir uzsvērusi arī L. Kūpere. Līdz ar to šo naratīvu var dēvēt par tekstu tekstā, un katrs lasītājs tajā var saskatīt kādu sev zināma, iepriekš lasīta darba domu vai ideju. Bez šaubām, autora literārais darbs ir stāsts par pasaules gala neizbēgamību, kā arī par nepieciešamību saglabāt cilvēciskumu arī laikā, kad apokalipse ir tuvu un nenovēršama.

Naratīvs tiek fokalizēts viszinošā naratora acīm lielākoties visā romānā, ik pa laikam ļaujot postapokaliptisko vidi redzēt caur tēva vai mazā dēlēna skatījumu. Šķiet, arī iekšējo tēva un dēla fokalizāciju pārvalda viszinošais narators, kurš reprezentē tēva sarunas ar Dievu, vēršo-

ties ar tiešu un mazliet nosodošu jautājumu augstākajam spēkam Visumā: *Kur tu esi? Vai Tu mani redzi? Vai Tev ir arī sirds? Vai Tev ir dvēsele?*[23]

Viszinošais naratorsir pārliecināts par augstākā spēka reālu eksistenci, taču ataino tēlu grūto cīņu garīgajos eksistences meklējumos.

Romāna beigās lasītājs gūst cerību, ka pasaule kā postapokalipses vēstnese nezaudēs cīņā ar ētiku un tās robežas pārkāpšanu, ja tajā pastāvēs *labie cilvēki* ar gaišu dvēseli. Mazais zēns, neskatoties uz tēva nāvi, izdzīvo un atrod gādīgas rokas, kas par viņu rūpēsies.

Laika un telpas aspekts

Romānā *Ceļš* ir divu sfēru telpas – reālā un imaginārā jeb pāresamības telpa. Viena no reālās telpas reprezentācijām daiļdarbā ir postapokaliptiska vide, kurā atrodas romāna galvenie tēli – tēvs un viņa mazais dēls. Jāatzīst, ka postapokaliptiskas telpas prezentācija postmodernajos romānos kļuva aktuāla tieši pēc 9/11 traģiskā notikuma ASV. Šī reālā telpa darbojas kā simbols valsts problemātikai, kas skar tās kultūru un visu nāciju, un līdz ar kultūru hibridizāciju un ārējiem konfliktiem ir kļuvusi par uzbrukumu mērķi. Lai gan šo postapokaliptisko vidi var skatīt arī no individuāla redzespunkta, pieņemot, ka katra cilvēka uzdevums būtu rūpēties par apkārtējo vidi un kultūru. K. Makārtija romānā uzmanība pievērsta tēvam un dēlam, kuri dodas uz dienvidiem cerībā ieraudzīt kādu patvērumu sagrautajā vidē. Šo stāstu var dēvēt arī par ceļa naratīvu (*the road narrative*), kā tas ir norādīts Diānas Lukes (*Diane Luce*) darbā *Kormaka Makārtija Tenesijas periods* (*Cormac McCarthy's Tennessee Period*).[24] Šis ceļa naratīvs ir atspoguļots divos līmeņos – reālajā un garīgajā. Reālajā ceļa naratīva līmenī ir atklāta abu tēlu fiziska virzība uz labāku dzīvi, savukārt garīgajā ceļa naratīva līmenī, kas ir arī imaginārā telpa jeb pāresamības telpa, ir atainots ceļš uz garīgo šķīstību. Garīgajā ceļa naratīvā ir atspoguļota tēlu cīņa ar sirdsapziņu, godaprātu un vēlmi izprast savas eksistences jēgu. Šī pāresamības telpa, ko var uztvert tikpat esošu kā realitātes telpu, veido otro sfēru, kas ir nepieciešama, lai atklātu garīgās plāksnes svarīgumu. Pāresamības telpu var asociēt ar plašas izvēles telpu, kurā katrs tēls rod to, kas atbilst viņa pieredzei un uzskatiem. Tā kā pāresamības telpa ir saistīta arī ar Dieva pastāvēšanu, tēli meklē atbildes uz garīgiem jautājumiem, kas viņiem palīdzētu ceļā uz sevis glābšanu. Līdz ar reālās un imaginārās telpas līdzāspastāvēšanu tēli ir vienlaikus saistīti ar reālo un metafizisko esamību, apzinoties, ka katra darbība reālajā esamībā atbalsojas pāresamībā. Līdz ar to tēvs un dēls romānā realizējas gan kā reālas, gan arī kā

metafiziskas būtnes, kuras ir apjautušas pāresamības telpas funkcijas nozīmi.

Abu tēlu virzības ceļš reālajā telpā nav lineārs, bet gan vairāki ceļi pārklāj viens otru kā tīklveida labirints jeb rizomā – koncepts, ko ieviesuši Žils Delēzs (*Gilles Deleuze*) un Fēlikss Gvatari (*Felix Guattari*). Tēvs un zēns vairs nespēj sagrautajā vidē vadīties pēc ierastajiem orientieriem, jo postapokaliptiskā telpa ir tukša un katrs solis balstās uz abu izvēli un atbildību. Reālā telpa, dabas katastrofas sagrautā vide, ir modelēta kā mozaīka, kas pakāpeniski veido kopainu no dažādiem aspektiem. Lielākajā romāna daļā darbojas viszinošais narators, kas ar savu stāstījumu palīdz lasītājiem virzīties pa postapokaliptisko vidi. Viszinošais narators it kā apzināti noklusē abu tēlu pagātni, pataupīdams to vēlākam laikam, saglabājot lasītājos intrigu. Romāns iesākas ar laika un vietas norādi, lai arī ne visai precīzu, bet pietiekamu, lai lasītājs varētu nokļūt aprakstītajā laiktelpā:

> *Pamodies mežā tumšajā un aukstajā naktī, viņš izstiepa roku, lai pieskartos blakus guļošajam bērnam. Katra nakts šķita tumšāka, un vienu aiz otras nomainīja aizvien pelēcīgākas dienas. It kā auksta glaukoma piezagusies un noēnojusi pasauli.*[25]

Šie pirmie teikumi romānā raksturo dramatisko ainu, laiku un apstākļus, kādos tēvam un dēlam ir jāpavada savas dienas pēc notikušās dabas katastrofas. Par laika ritējumu vēsta dienas un nakts nomaiņa – dienas paliek pelēcīgākas un katra jaunā nakts tumšāka –, laika ritējums nav apstājies, bet šī gausā un pelēcīgo dienu nomaiņa tēvam un dēlam ir kļuvusi kā vienīgais orientieris laikā.

Otra laiktelpas reprezentācija postapokaliptiskajā vidē ir pamestās mājas, kurās tēvs un zēns uz laiku piestāj, lai nodrošinātu savu fizisko eksistenci ar tur atrastajiem pārtikas krājumiem. Šīs pamestās mājas varētu dēvēt par internālu telpu, kas ir noslēgta no ārējās vides, un tajā pašā laikā par Jurija Lotmana tā dēvētajām "anti-mājām"[26]. Pamestās telpas par anti-mājām padara fakts, ka tās, lai arī noslēgtas no ārējās vides, ir tomēr pārņēmis ārējs, nelabvēlīgs spēks, kas ir sagrāvis tajās mītošo dvēseliskumu. Laika ritējums šajās mājās ir apstājies, jo abu tēlu domas vairs nav vērstas uz nākotni, pagātni vai tagadni, bet gan uz vienīgu fizisku eksistenci.

Turklāt arī anti-mājās romāna tēli nepamet pāresamības telpu, jo tajā tiek meklētas atbildes uz savu godīgumu – vai viņi drīkst atrasties citiem piederošās mājās un aiztikt citiem cilvēkiem piederošu pārtiku? Mazais zēns ir tas, kas cenšas aizskart tēvā sirdsapziņas stīgu, jautājot:

Vai ir labi, ka mēs to ņemam?[27] Tēvs, novārdzis no mēnešus pavadītā laika sagrautajā postapokalipses vidē pastāvīgās domās par draudošo bada nāvi, apklusina savu sirdsapziņas balsi, atzīstot, ka laikā, kad pasaulē, kas atrodas uz iznīcības robežas, ir atļauts parūpēties par savu iztikšanu. Šāda pāresamības telpa ir atainota arī Gundegas Repšes romānā *Stigma*, kurā tās tēli, iekļuvuši pēc dabas katastrofas pamestā pilsētas dzīvoklī, uzdod sev būtisku jautājumu – vai drīkst aizskart citu cilvēku mantas, ja tie vairs neapdzīvo šo dzīvokli un ir pazuduši? Šis materialitātes un piederības jautājums ir kļuvis par aktuālu stūrakmeni postmodernajā sabiedrībā, kur daudzus vairāk interesē materiālā sfēra nekā garīgā.

Romāna laiktelpa spilgti iezīmē reālās laiktelpas (materiālās telpas) un pāresamības laiktelpas (garīgās telpas) būtību, kurai ir liela nozīme cilvēces eksistencē.

Ekokritikas un ekofeminisma perspektīva K. Makārtija daiļdarbā *Tumsa*

K. Makārtija romānā *Tumsa* aprakstīto notikumu norises vieta un laiks atšķiras no viņa vēlākos gados sarakstītā romāna *Ceļš*, taču arī šo romānu jebkurš literatūras kritiķis noteikti ierindotu postmoderno darbu sarakstā. Lai arī romānā darbība nerisinās vidē, kas atrodas uz postapokalipses sliekšņa, tā sasaucas ar iepriekš apskatīto romānu filozofiskā un ētikas jautājumu plāksnē, kā arī šo darbu var apskatīt no ekokritikas un ekofeminisma perspektīvas, kur sievietei un dabai ir piešķirta īpaša nozīme.

Rintijai, tāpat kā romāna *Ceļš* varonei, vīrieša nodarītā pārestība atspoguļojas viņas veselībā un fiziskās un emocionālās sāpēs. Rintija piedzīvo sāpīgas dzemdības, jo viņas brāļa Kullas attieksme ir vienaldzīga pret izmisīgo lūgumu palīdzēt. Rintija vientulībā pārdzīvo un tiek salīdzināta ar dabā neaizsargātu, ievainotu putnu:

> *Viņa periodiski sāpēs satvēra gultas galvgali, saspringti paceļoties uz augšu, smagi elsojot un tad atkrītot atpakaļ segās kā ievainots putns*.[28]

Arī vēlāk, pēc dzemdībām, Rintijas ceļš, meklējot savu incesta attiecībās dzimušo un brāļa Kullas noslēpto bērnu, ir sāpju pilns gan fiziski, gan dvēseliski, jo brāļa dominējošais, patriarhālais spēks ir degradējis sievieti un viņas dzīvība ir pakļauta nāvei ik uz soļa. Rintija ir tik ciešās nesaraujamās saitēs ar dabu un savu bērnu, ka viņu pašu varētu dēvēt par māti dabu.

Daudzi literatūras kritiķi Rintijas naratīva pieredzi saskata pastorālā mīta gaismā, piemēram, Džons Grāmers (*John Grammer*) par Rintiju raksta kā par māti dabu, kas mīt pastorālā mīta centrā. Jāsaka gan, ka K. Makārtijs ir atainojis pastorālo mītu apgrieztā redzējumā, kurā romantiskais, trauslais Rintijas gars tiek salauzts līdz ar valdošā patriarhālā spēka kundzību. Rintija smagi pārdzīvo sāpes, kas vēl ilgi turpinās pēc vientulībā pavadītajām dzemdībām, un brāļa Kullas melīgais apgalvojums par viņu bērna nāvi, kuru patiesībā bija dzīvu pametis likteņa varā meža biezoknī, ir ļoti emocionāli sāpīgs, kas salauž viņas sirdi, apmeklējot Kullas norādīto kapavietu. Rintija intuitīvi sajūt, ka viņas bērns tomēr ir dzīvs un brālis ir melojis. Nokrītot dvēseliskās sāpēs uz zemes pie norādītās vietas, kur it kā bērns aprakts, Rintija pēkšņi sajūt aukstumu, kas intuitīvi vēsta, ka viņas mirušā bērna ķermenis neatrodas zem aukstajām velēnām:

> *Viņa lēni pieliecās sāpēs un nolika ziedus. Viņa sagumusi tur bija tupējusi kādu laiku, un tad paliecās uz priekšu un nolika plaukstu uz aukstās zemes. Un tad viņa sāka ar rokām rakt velēnas. Viņai nebija jārok ilgi, līdz ieraudzīja neskartu mālainu zemi un nezāles*.[29]

Lai arī sievietes sirds ir salauzta un viņa ir zaudējusi spēku un ticību, nezinot, kur meklēt Kullas paslēpto bērnu, atlikušo ceļu viņu pavada putnu vīterošana, kas nemanot liek viņas sirdij dziedāt līdzi putniem, parādot sievietes maigumu un trauslumu.

Darbā ir spilgti redzama opozīcija starp "vīrišķo" un "sievišķo" pasauli, autors to meistarīgi parāda caur Rintijas un Kullas tēlu. Rintija, savā ceļā meklējot bērnu, tiek laipni uzņemta jebkurā vietā un mājā, savukārt pret Kullu ikviens izturas vēsi un nelaipni, it kā jau priekšlaikus sajūtot viņa ļauno dabu. Atainotā sievietes un vīrieša dzimuma opozīcija ir svarīgs elements ekofeminisma nostādnē, kurā ir uzsvērts, ka vīrišķais, patriarhālais spēks ir vienmēr dominējošs un arī graujošs pār sieviešu dzimumu. Turklāt K. Makārtijs atklāj ekofeminismā norādīto telpu sadalījumu patriarhālā sabiedrībā – sievietes nepārstāv publisko telpu, bet gan vienmēr ir ārpus tās. Šis iedalījums ir bijis simptomātisks jau pirmsindustriālisma laikmetā, un ekofeminisma pārstāvji to ir aizguvuši, lai atspoguļotu nevienlīdzīgo bināro dalījumu, kurā sieviete nepārstāv kultūras telpu. Rintijas sievišķais spēks ir par vāju, lai cīnītos ar patriarhālās pasaules ļaunumu. Ilgais meklējumu ceļš beidzas, atrodot sava mirušā bērna kaulus – kanibālisma apsēsti vīrieši Kullas klātbūtnē bija apēduši mazo radību. Sievietes dzīve šķietami apraujas līdz ar apjausmu

par vienīgā bērna nāvi. K. Makārtijs romānā nav tieši norādījis, ka Rintija nomirst, taču lasītājs var noprast simbolisko autora vārdu jēgu par sievietes dzīves beigām, norādot, ka māte, uzzinājusi par bērna nāvi, kā pēc grūta darba apguļas dusā, bet mežs viņai visapkārt ir noklusis, auksts, vientuļš un ēnu ieskauts, it kā pats izstarodams klusu pārmetumu par Kullas bezatbildīgo rīcību pret mirušo sievieti un bērnu.

Romāns *Tumsa*, tāpat kā romāns *Ceļš*, ar sievietes tēla simbolisko nāvi iezīmē gan ekokritikai, gan arī ekofeminismam svarīgo jautājumu par dabas vienotību ar cilvēci. Ja daba nebūs harmoniska vide, tā neizbēgami apdraudēs turpmāku cilvēces pastāvēšanu.

Naratīva specifika

K. Makārtija naratīvā ir vērojama brīva fluktuācija no viszinošā naratora balss uz trešās personas balsi bez īpaša gramatiska vai lingvistiska pārrāvuma tekstā. Romāna teksts ir sadalīts sešās daļās ar ievadu slīprakstā. Brāļa Kullas un māsas Rintijas incesta attiecības ir atainotas tikai romāna pirmajā nodaļā, savukārt pārējās nodaļās abu tēlu "ceļa" naratīvs ir aprakstīts pamīšus. Viljams Spensers (*William Spencer*) darbā *Kormaka Makārtija Nesvētā Trīsvienība*[30] (*Cormac McCarthy's Unholy Trinity*) ir radis savu interpretāciju par romāna struktūru un naratīva simbolisko jēgu. Viņaprāt, romāna daļa slīprakstā simboliski izceļ cilvēces ilūziju, ka tā ir nošķirta no ļaunuma, savukārt teksta pārējā daļa ar izvērsto aprakstu par Kullas ļauno izturēšanos atgādina, ka ļaunums pastāv ne tikai ārpus, bet arī pašā cilvēkā.

Ne viens vien literatūras kritiķis ir ievērojis, ka romānu *Tumsa* var skatīt caur Edipa mīta prizmu, līdz ar to šo tekstu varētu arī dēvēt par "Edipa" naratīvu. Džejs Ellis (*Jay Ellis*) ir uzsvēris, ka tam par pamatu kalpo fakts, ka pats rakstnieks ir bērna tēvs un romānā izsaka bailes un redzējumu par to, kā būtu, ja viņš neatbilstu paraugtēva statusam.[31] Tēla Kullas vārds ir asociatīvi radīts no K. Makārtija pirmā dēla vārda Kalena.[32] Līdz ar šo faktu ir gūstams vēl lielāks apstiprinājums tam, ka autors ir klātesošs ja ne tieši, tad pastarpināti caur viszinošā naratora vēstījumu.

K. Makārtijs lasītājam ļauj ceļot pa viņa radīto naratīvu un iejusties gan Rintijas, gan arī Kullas tēlā caur antropomorfās dabas elementu diskursu. Pelēkie koki un draudīgais purvs lasītājam asociatīvi ļauj vēl spilgtāk iztēloties Kullas ļauno dabu, savukārt saules stari Rintijas ceļā atklāj varones gaišo garīgo pasauli, kurā viņa ir nevainīgs kā bērns:

> *Viņa ielika savu drēbju saini padusē, un, pie sevis klusi dungojot, stīvi un maziem soļiem devās uz priekšu pa saulstaru pielieto līdzenumu, kurā saule rotaļājās ar vēju, liekot pacelt acis uz debesīm un veltīt tām nevainīga, bezrūpīga bērna smaidu.*[33]

K. Makārtijs, šķiet, apzināti radījis divas naratīva daļas: 1) Rintijas ceļa naratīvu un 2) un Kullas ceļa naratīvu, kas spilgti izgaismo feminīno un patriarhālo pasauli, nostādot vienu otrai opozīcijā.

Laika un telpiskā struktūra

Ekokritiski analizējot romāna *Tumsa* kontekstu, ir svarīga tā darbības vide. Šajā tekstā, tāpat kā romānā *Ceļš*, ir klātesoša Georga Lukasa (*Georg Lukács*) tā dēvētā "transcendālā pamestības" sajūta gan ģeogrāfiskā, gan arī metafiziskā līmenī. Lai arī Kulla un Rintija klīst pa pasauli, katrs savu mērķu vadīti, abi tēli ģeogrāfiskā un metafiziskā līmenī nepieder ne pie vienas dzīvojamās telpas. Vidē, kurā atrodas abi tēli, mīt nolemtības elpa un nihilisms. Kullas nespēja uzņemties atbildību par savu pamesto bērnu, kurš ir dzimis sabiedrībā neatzītās attiecībās – incestā ar māsu Rintiju –, spilgti rezonē ar viņa un māsas nespēju rast telpu, kurā varētu justies mierīgi.

Romānā *Tumsa* aprakstītās telpas mijas ar arhaiskām un nereālām vēsturiskā periodā, dažas iezīmē modernitāti un pirmsindustriālisma laikmetu Dienvidamerikā. K. Makārtija aprakstītā zeme neskartajā dabā ir tukša, tāda kā romānā *Ceļš*, līdz ar to abi apraksti iezīmē postapokalptiskās un neskartās zemes vienādību. Romāna darbības telpā ik pa laikam jūtama iespējamā apokalipse. Tās tuvošanās nojausma rezonē ar Kullas bailēm un sajūtu, kas līdzinās iestrēgšanai kādā neizbēgamā, ļaunuma pārņemtā pasaku valstībā: *pusskriešus viņš metās bēgt, un koki viņu sāka ieskaut kā ļaundabīgas un postošas figūras, kas noliecās ap viņu kā androīdi milzeņi*[34].

Šķiet, ka atainotajai dabai piemīt ētiskā apziņa, kuras nav Kullam. Daba, ieņēmusi atropomorfu pozīciju, it kā apsūdz Kullu visā notiekošajā un reizē arī soda, nevēlot mierīgu ceļu. Romāna autors nav līdzjūtīgs pret Kullu līdz pat romāna beigām.

Valteram Sulivānam (*Walter Sullivan*) savukārt ir cits skatījums uz šo naratīvu un laiktelpu tajā. Viņš to saskata kā gotisku elementu kopumu.[35] Līdz ar to telpu, kurā atrodas Rintija un Kulla, var dēvēt par gotisku literatūras telpu, kas reprezentē vietu, kurā mīt mistiskais, iracionālais, nekontrolējamais un neizprotamais, kaut arī romānā neparādās gotismam raksturīgās pilis un katedrāles, tās ir nomainītas pret baiļu

iedvesošiem mežiem un purviem. V. Sulivāns ir kritiski novērtējis šo darbu: *kā dīvainu, gotisku stāstu par incestu* un kas reprezentē vislabāko piemēru destruktīvam impulsam mūsdienu mākslā. Šķiet, vairums lasītāju varētu piekrist V. Sulivāna izteikumam par romānu un postmodernisma laikmeta mākslu kā tādu, kurā ir zaudēts agrāk svarīgais skatījums uz ētikas normām. Jebkuru romāna telpu piepilda nāves elpa bez ētiskuma klātesamības. Graujošs destruktīvisms ir pārņēmis katru mazāko telpas nostūri.

Rintijas un Kullas ceļojums ir arī kā garīgo meklējumu ceļš, kurā katrs iziet smagu pārbaudījumu un garīgas tiesāšanas posmu. Rintijai tas vainagojas ar jaunu atskārsmju iegūšanu un garīgu šķīstīšanos, savukārt Kulla neprot un nespēj pieņemt piedāvāto iespēju nožēlot grēkus un garīgi attīrīties un slīgst arvien dziļāk savā grēku pasaulē. Atainotie purvi un meži, šķiet, ir gatavi pazudināt viņu – tā ir arī kā alūzija iekšējai pasaulei, kas ir tikpat drūma un tumša kā apkārtējā vide, kas velk vēl dziļāk tumsībā. Kullam, tāpat kā romāna *Ceļš* tēliem, nepastāv ierastie telpas orientieri, un viņa ceļš ir maldu pilns.

Autors ar destruktīvā impulsa palīdzību ir izkristalizējis patriarhālā spēka pārsvaru un ļaunumu pār feminīno ar laiktelpas kontrastīvo attēlojumu. Tieši laiktelpas aspekts vislabāk izgaismo ekofeminisma nostādni par vīriešu un sieviešu dzimuma duālismu un opozīciju.

Secinājumi

Daba nav atainota kā harmoniska vide nevienā no apskatītajiem K. Makārtija romāniem. Abus darbus var analizēt, izmantojot raksta sākumā minēto ekokritikas trešo nostādni, kurā aktualizējas problēmas par videi nodarīto kaitējumu. Ir redzams, ka šajos darbos koncepts "vide" iegūst jaunu nozīmi, kas atšķiras no pastorāliem romāniem, kuros daba ir redzama kā harmoniska un nemainīga sistēma. K. Makārtijs caur romāna *Tumsa* tēliem Kullu un Rintiju un romāna *Ceļš* tēliem tēvu un dēlu ataino, cik relatīvs ir cilvēka antropocentriskais pasaules uzskats. Kullas tēls visspilgtāk izgaismo atropocentriskā redzējuma kļūdīgumu. K. Makārtijs liek lasītājiem saprast, ka cilvēka pasaule ir tikai daļa no lielās dabas telpas un tā nekad nebūs pārāka par kosmiskā mēroga telpu. Kā liecina K. Makārtija abu daiļdarbu analīze, ekokritiskā un ekofeministiskā paņēmiena pielietojums palīdz saistošā un jaunā pieejā interpretēt amerikāņu postmodernos romānus. Autors ir izgaismojis iespējamās apokalipses un postapokalipses dimensiju, simboliski norādot, cik svarīgi ir rūpēties par dabu, jo tā ietver gan radošu, gan postošu spēku.

Dabas elementi un dzīvās būtnes šajos daiļdarbos ieņem antropomorfu pozīciju, pārkāpjot savas tradicionālās pozīcijas. Ar šo elementu spēku K. Makārtijs uzsver cilvēka kultūras pasaules trauslumu salīdzinājumā ar dabas spēku, ar kuru ikvienam būtu jārēķinās. Ja civilizācija neveltīs pietiekamu uzmanību dabai un vides sakārtošanai, cietīs gan paši cilvēki, gan arī daba. Bezatbildīgas cilvēku rīcības gadījumā pret apkārtējo vidi daba pilnībā neiznīks, bet tieši cilvēce būs pakļauta iznīkšanas riskam. Autors abos darbos ievieš "ceļa" naratīvu, kas kalpo kā apliecinājums tam, ka jebkuram cilvēkam ir jāiziet savs noteikts ceļš, un tas, kāds šis dzīves ceļš būs, lielākoties ir atkarīgs no paša cilvēka attieksmes gan pret dabu, gan arī pret apkārtējiem cilvēkiem un dzīvām būtnēm. Šīs svarīgās atziņas visvieglāk ir iegūstamas caur ekokritikas un ekofeminisma teoriju prizmu, kas tiek pielietota literārā kanona analīzē. Ir jāatzīst, ka K. Makārtija literārie darbi ir ļoti pateicīgs materiāls ekokritikas un ekofeminisma problemātikas izkristalizēšanai, jo autors spilgti parāda savas rūpes par vides sakārtošanu un cilvēku savstarpējo attiecību svarīgumu.

---

[1] Heffernan T. *Post-apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth Century Novel*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2008, p. 6.

[2] Repše G. *Stigma*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997.

[3] McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007.

[4] McCarthy C. *Outer Dark*. New York: Vintage, 1968.

[5] Le Guin U. *Always Coming Home*. California: University of California Press, 1985.

[6] Slonczevska J. *A Door into Ocean*. Avon Books, 1985.

[7] Glotfelty Ch. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: The University of Georgia Press, 1997, p. 16.

[8] Ruekert *W. Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. NY, Oxford, 1978.

[9] Glotfelty Ch. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: The University of Georgia Press, 1997, p. 79.

[10] Mcdowell M. The Bakhtinian Road to Ecological Insight. *Glotfelty C., Fromm H. (eds.) The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, pp. 371–391.

[11] Bates J. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Routledge, 1991.

[12] Kublina A. *Cilvēka brīvība. Cilvēka balss*. Rīga: Pils, 2005.

[13] Madsen D. *Feminist Theory and Literary Practice*. London: Pluto Press, 2000, p. 160.

[14] Hage E. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. North Carolina: McFarland & Company, 2009.
[15] McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007, p. 53.
[16] Rayson K. *Essays in Ecocriticism*. Sarum & Sons, 2007, p. 12.
[17] McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007.
[18] Winfrey O. *Oprah's Exclusive Interview with Cormac McCarthy Video*. Oprah Winfrey Show. Harpo Productions, Inc.
[19] Black E. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 137.
[20] McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007, p. 21.
[21] Ibid., p. 12.
[22] Cooper L. Cormac McCarthy's 'The Road' as Apocalyptic Grail Narrative. *Studies in the Novel* Vol. 43, No. 2, (summer), 2011, pp. 218–236.
[23] McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007, p. 8.
[24] Luce D. *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*. South Carolina: University of South Carolina, 2009, p. 16.
[25] McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007, p. 2.
[26] Lotman Y. On the Metalanguage of a Typological Description of Culture. *Semiotica* 14/2, 1975, pp. 97–123.
[27] McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007, p. 118.
[28] McCarthy C. *Outer Dark*. New York: Vintage, 1968, p. 9.
[29] Ibid., p. 22.
[30] Spencer W. *Cormac McCarthy's Unholy Trinity*. El Paso: University of Texas Press, 1993, p. 69.
[31] Ellis J. *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Routledge, 2012, p. 65.
[32] Hage E. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. North Carolina: McFarland & Company 2009, p. 83; McCarthy C. *Outer Dark*. New York: Vintage, 1968, p. 34.
[33] McCarthy C. *Outer Dark*. New York: Vintage, 1968, p. 29.
[34] Ibid., p. 34.
[35] Sullivan V. *A Requiem for the Renascence in Mathew Guinn*. University Press of Mississippi, 2000, p. 91.

LITERATŪRA

Bates J. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Routledge, 1991.
Black E. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
Cooper L. Cormac McCarthy's 'The Road' as Apocalyptic Grail Narrative. *Studies in the Novel* Vol. 43, No. 2, (summer), 2011, pp. 218–236.

Edwin T. *Perspectives on Cormac McCarthy*. The Southern Quarterly, 2012.
Ellis J. *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Routledge, 2012.
Gaard G., Murphy P. *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. The University of Illinios, 1998.
Glotfelty Ch. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: The University of Georgia Press, 1997.
Hage E. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. North Carolina: McFarland & Company, 2009.
Heffernan T. *Post-apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth Century Novel*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2008.
Kublina A. *Cilvēka brīvība. Cilvēka balss*. Rīga: Pils, 2005.
Le Guin U. *Always Coming Home*. California: University of California Press, 1985.
Lotman Y. On the Metalanguage of a Typological Description of Culture. *Semiotica* 14/2, 1975.
Luce D. *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*. South Carolina: University of South Carolina, 2009.
Madsen D. *Feminist Theory and Literary Practice*. London: Pluto Press, 2000.
McCarthy C. *Outer Dark*. New York: Vintage, 1968.
McCarthy C. *The Road*. Random House Inc, 2007.
Mcdowell M. The Bakhtinian Road to Ecological Insight. *Glotfelty C., Fromm H. (eds.) The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
Rayson K. *Essays in Ecocriticism*. Sarum & Sons, 2007.
Repše G. *Stigma*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997.
Ruekert W. *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. NY, Oxford, 1978.
Slonczevska J. *A Door into Ocean*. Avon Books, 1985.
Spencer W. *Cormac McCarthy's Unholy Trinity*. El Paso: University of Texas Press, 1993.
Sullivan V. *A Requiem for the Renascence in Mathew Guinn*. University Press of Mississippi, 2000.
Winfrey O. *Oprah's Exclusive Interview with Cormac McCarthy Video*. Oprah Winfrey Show. Harpo Productions, Inc.

Marija Semjonova

ĶERMEŅA KONCEPTS LATVIJAS UN SOMIJAS SIEVIEŠU PROZĀ (1970 – 2001)

Summary

The Concept of the Body in Women's Literature of Latvia and Finland in 1970 – 2001

The present paper stresses the question how the concept of women's body was constructed and functioned in autobiographical prose by Latvian and Finnish women writers at the end of the 1970s and the beginning of the 2000s. Literary material selected for the paper are novels by Regīna Ezera – 'Treason' ('Nodevība', published in 1984, created at the end of the 1970s) – and Sofi Oksanen – 'Stalin's Cows' ('Stalinin lehmät', 2003). Main questions proposed in the paper are how the idea of ideological coherency was (or was not) constructed and what it meant for the self-centered autobiographical narrative. In the paper I am arguing about three levels of the concept of women's body:

1) *body as a type of alienated self;*
2) *body as a confrontational mechanism to the contemporary cultural codes;*
3) *body as a source for establishing political and ideological binaries between its reproduction and rejection.*

Proposed analysis is based on the close reading of several fragments of the novels: the author is searching for the multilayered meaning of words and their places in the texts as well as for the interrelation between them.

Key-words: lexicological chain, women's autobiography, self, body, subjectivized narrative practice

*

Ievads

Sieviešu literārās prakses definējumi mūsdienu zinātniskajā pasaulē izraisa vairākus jēdzieniski pretrunīgus jautājumus, kuri skar sievišķās rakstības un īpatnējas teksta uztveres konceptus, sieviešu bioloģisko un psiholoģisko patību un subjektivitāti, sievietes mijiedarbību vai līdzdzīvošanu mainīgajā kultūras diskursā vai ārpus tā.

Rakstā skatīta nozīmīgākā sieviešu literatūras žanra – autobiogrāfijas (autobiogrāfiskā naratīva) – tekstuālā mijiedarbe ar ķermeņa konceptu un ķermeniskajām reprezentācijām. Būtiski izzināt, kā šīs mijiedarbības rezultātā mainījās ķermeņa funkcionēšana un līdzsvars starp tā bioloģiskajām (dzemdēšana, aborti, bulīmija, anoreksija u. c.) un psiholoģiskajām izpausmēm (iepriekšminētās kategorijas un ārējā kultūras un politikas diskursa ietekme).

Pētījumam ir izvēlēti Regīnas Ezeras romāna vēstulēs *Nodevība* fragmenti un somu rakstnieces Sofi Oksanenas (*Sofi Oksanen*) romāna *Staļina govis* fragmenti. Par teorētiski metodoloģisku pamatu novērojumiem ir izmantotas postkoloniālās literatūras studijas (Anjas Lombas (*Anja Loomba*) *Colonialism, Postcolonialism*, 2005; Homi Baba *(Homi Bhabha*) *The Location of Culture*, 2004, Pītera Bērka (*Peter Burke*) (*Hybridization of Culture*, 2011) u. c. darbi) kā psiholoģiskās un ķermeniskās citādības iemeslu skaidrojošās; feministiskās literatūras un postkoloniālo studiju kritika (savas koncentrēšanās sievietes atsvešinātības konstruēšanā literārajā tekstā) un autobiogrāfijas teorijas.

Svarīgāko analīzes perspektīvu veido izvēlēto fragmentu (6) tuvlasījums, kura rezultātā mēģināts parādīt, kā sieviešu ķermenis mēdz kļūt 1) par atsvešinātās patības (un subjektivitātes) jēdzienisko turpinājumu; 2) par pielāgošanas mehānismu valdošajiem kultūras kodiem (īpaša uzmanība pievērsta modes koncepta pieņemšanas vai apzinātas atgrūšanas procesiem un to iemesliem); 3) par valsts politikas un ideoloģijas reproducētāju vai noliedzēju (ķermenis kā nācijas un ideoloģijas reproducēšana). Piedāvātais tekstu skatījums nav vērtējams kā klasiskā komparatīvā analīze, kurā izvēlētā materiāla līdzības un atšķirības būtu pārredzamas un apskatāmas paralēlo citātu veidā, salīdzinot tekstus tieši.

Pētījumā aplūkots katrs teksts kā individuāli attīstošs mākslinieciskskais ķermenis un iezīmē sievišķās patības "kliedzienus" tuvlasījumam pakļautajos fragmentos. Patības "kliedziens" tiek skaidrots kā poststrukturālismā pazīstamā "pārrakstīšanas" koncepta (Žaks Deridā) sievišķais turpinājums. Taču atšķirībā no Ž. Deridā pieņēmuma par "īstās" teksta jēgas, nozīmes izraušanos teksta pārrakstīšanas apstākļos, kas tiek skaidrots kā vispārīgo, pretstatā pamata naratīvam esošo, slēpto zināšanu par tekstu izpausme, "kliedziena" pārrakstīšanas stratēģija (hipotēzes līmenī) ir raksturīga sieviešu autobiogrāfiskiem tekstiem, kuros ir labi "dzirdama" sieviešu patības "pakļautā" (*subaltern*) balss. "Kliedzienu" analīze ļaus izskaidrot sieviešu tekstu (it īpaši autobiogrāfiskus tekstus kā subjektivitātei un patībai tuvāk esošus) jēdzieniski neviendabīgo

raksturu, parādīt, kā sieviešu ķermenis un ķermeniskās prakses tika iesaistītas un kā tās mainīja kultūras paradigmas veidošanos.

Autobiogrāfiskā vēstījuma tendenču pamatojums

Izvēlētie teksti reprezentē autobiogrāfisko naratīvu vairāku apstākļu dēļ. Pirmkārt, ir novērojama cieša saikne ar rakstnieču biogrāfijām un centrāliem "naratoriem" (vēstījuma producētājiem). R. Ezeras darbā tā ir laukos dzīvojošā atzīta rakstniece, kura tiecas iemācīt rakstīt romānus "jaunajai balsij", turklāt ir aktualizēti priekšstati par literārā teksta tapšanu (piemēram, tas nav jāorientē uz ideoloģiskā rāmja vai mākslinieciskā kanona prasībām, bet gan tekstam ir jātop vienkāršas eksistences vai esamības dēļ). S. Oksanenai ir tiešas individuālās biogrāfijas sakritības ar jaunās meitenes / sievietes vēstītājas Annas ģeogrāfiskās lokācijas izvēli (būtiska ir pārvietošanas prakse no Igaunijas uz Somiju un saistīti ar to jaunās identitātes konstruēšanas mēģinājumi) un attieksmi pret iedzimto identitātes sašķeltību (Anna ir dažādu etnicitāšu – māte igauniete, tēvs soms – un politisko sistēmu – padomju pagātne plus demokrātiskā tagadne (un ultrademokrātiskā pagātne) – pārstāve).

Otrkārt, autobiogrāfiskās tendences ir saskatāmas abu naratīvu atmiņu jēdziena izmantošanā. Tekstos par noteicošiem atmiņu veidošanas mehānismiem kļūst vai nu attiecības ar māti un sievišķo (kuri tāpat sakrīt ar reālo rakstnieču biogrāfijām), vai arī atmiņa kā traumatiskās sieviešu pieredzes nesēja. Jāatzīst, ka šī naratīva veidošanas tendence it kā atrodas autobiogrāfijas žanra mākslinieciskо principu nomalē, jo neskar tiešā veidā R. Ezeras un S. Oksanenas dzīvesstāstus, taču tā neliedz rakstniecēm piesaukt citādu autobiogrāfiju – sieviešu kolektīvās identitātes reakciju pret esošo vai bijušo vēsturisko situāciju. Sieviešu ķermenis, tā identitāte un reprezentācijas prakse kļūst par dominējošo rīku minētā koncepta kodifikācijai tekstos.

R. Ezeras romāns vēstulēs *Nodevība*. Naratīva līnijas un analīzes sākumpunkti

Jau romāna žanriskā piederība – autobiogrāfisks romāns vēstulēs – nosaka naratīva par sievišķās patības (un ķermeņa kā tās neatņemamas daļas) konstruēšanas sašķeltību un jēdzienisko nehomogenitāti. Kā atzīmē autobiogrāfiskās un autodokumentālās sieviešu literatūras pētniece Irina Savkina, *autodokumentālā literatūra (memuāri, autobiogrāfijas, dienasgrāmatas, vēstules u. c.)* [tiek vērtēti kā – M. S.] *robežžanri*[1]. Robeža un

sieviešu literārās balss īpaša neatpazīstamība autodokumentālajā literatūrā pētnieces izpratnē ir saistāma ar šīs pieredzes atsvešinātību no *Lielā kanona* (*Великий канон*, Irinas Savkinas jēdziens) sava "nemākslinieciskā" rakstura dēļ. Sieviešu autobiogrāfijas mantojums tādējādi tiek vērtēts kā *kultūras kanona* [un paradigmas] *zemslānis* (*подслой*)[2].

Sieviešu autobiogrāfija ir vērtējama kā literārs robežžanrs, kura pastāvēšanas iespēju nosaka vienīgi autores dzīvesstāsta "mākslinieciskā ticamība", kuras trūkums šī žanra vēsturiskās attīstības gaitā izraisījis strīdus par autobiogrāfijas iespējām iekļauties literārajā kanonā.[3] Tomēr tieši sieviešu pakāpeniska iesaistīšanās autobiogrāfijas producēšanā (20. gadsimta literatūra tiek vērtēta kā autobiogrāfijas literatūras un uz patību, autora un lasītāja psiholoģiju virzošās literatūras uzplaukums) apšaubīja viendimensionālo žanra uztveri, arī pastāvošo nacionālā literatūras kanona mākslinieciskо vērtīgumu un nozīmi.[4]

Autobiogrāfiskās literatūras pārvērtēšanas jautājumiem pamatīgāk ir pievērsušās feministiskās literatūras kritikas pārstāves. Piemēram, Linda Lindhofa piedāvā īpašu terminu sieviešu autobiogrāfiskās literatūras iesaistīšanas literārajā procesā apzīmēšanai – *vidējās sfēras literatūra* (robežžanra literatūra). Jēdziens tiek saprasts kā sieviešu autobiogrāfiskās literatūras īpatnēja situētība literārajā kanonā, kur *tā* [sieviešu literatūra] *kļūst par vietu, kur* [patriarhālās] *hierarhiskās diferenciācijas izzūd, un pati mākslas būtība tiek definēta no jauna*[5].

Autobiogrāfiskais naratīvs, kura galvenās vēstījuma virzīšanas un "kanoniskās atpazīstamības" īpašības saistās, pirmkārt, ar mākslinieciskā "es" lomas saplūšanu (autors = raksturs), otrkārt, vēsturisko un individuāli vēsturisko (atmiņas, individuālā un dalītā pieredze) orientāciju, un, treškārt, ar patības konstruēšanu pēc mozaīkas principa, R. Ezeras romāna gadījumā pārdzīvo transformācijas. Tās ir saistītas ar autobiogrāfiskā "es" kustīgo, nestabilo pamatu: centrālie vēstījumā iesaistītie varoņi (rakstniece-prozaiķe (R. Ezeras māksliniecisкais turpinājums), lauku skolotāja Irēna Nāburga, viņas vīrs Gustavs Nāburgs un māsa Undīne Bobkovica) šķietami ir "biogrāfiski" neatkarīgi viens no otra: viņu un viņu ķermeņu dzīvesstāsti jēdzieniski neietekmē cita individuālās patības vai subjektivitātes veidošanos.

Taču pēc atsevišķu teksta fragmentu tuvlasījuma kļūst skaidrs, ka lasītāja acu priekšā attīstās sarežģītās rakstnieces pasaules tapšana: ikviens no minētajiem varoņiem ar savu klātbūtni vien atklāj anonīmās rakstnieces domāšanas, atmiņas darbības, talanta izpratnes u. c. robežas un palīdz šķērsot tās. Ķermeniskuma koncepts šajā procesā parādās no trim iepriekšminētajām perspektīvām, funkcionē to robežās un iezīmē rakstnie-

ces divējādo klātbūtni: reālo un psiholoģisko. Abas klātbūtnes romāna vēstījumā ir sapludinātas kopā, un dienasgrāmatās / vēstulēs iesaistītās atziņas vēlreiz raksturo teksta autobiogrāfisko pamatu: "vēstījuma es" (raksturs, par kuru tiek vēstīts) un "vēstošā es" (kas vēsta) ir nedalāmas vienības.[6] Romāna materiāla tuvlasījums tāpat liecina par četrām vienlīdz svarīgām sieviešu ķermenisko patību raksturojošām kategorijām:

1) Autobiogrāfiska vēstījuma konstruēšanai ir raksturīga nestabilitāte (mainās "vēstošās balsis"), kas iezīmē arī ķermeniskās patības ambivalento dabu (tipiskākas metaforas ir saistītas ar dabisko / racionālo ķermeņa skaidrojumu):

> *Iespējams, ka mani neapmierinās tās* ***lappuses****, kur kā* ***dvēseles ārstam*** *man vajadzēja* ***dziedināt****, bet kur kā daktera* ***baltā uzsvārcī tērpusies vellata*** *esmu izdarījusi* ***vivisekciju***[7] *[..] un nodrukāta* ***raizēšos****, vai* ***nespers*** *zemes gaisā* ***ar manu garabērnu nokaitinātas morālistes*** *un nerakstīs atklātas un anonīmas sūdzības Rakstnieku savienībai un,* ***nedod dies****, vēl augstāk, vainojot, ka* ***demogrāfiskās krīzes apstākļos necīnos pret laulības šķiršanu*** *un,* ***diespas****, varbūt pat nodarbojos ar* ***"seksuālās izlaidības reklāmu"****, vai radības kroņi nepārmetīs* ***"sieviešu avangardisma tendences"****.*[8] [te un turpmāk izcēlums mans – S. M.]

2) Vēstījumu veido raksturu kopums, kuru biogrāfijas šķietami attīstās neatkarīgi no "vēstošā balss" ("autobiogrāfiskā es") pozīcijas. Taču tieši pateicoties "vēstošā balss" atmiņai un varoņu ierakstīšanai tās "tukšajās ailēs", kā arī apzinātai vēstījuma hronoloģijas ignorancei (R. Ezeras romānā ir vērojama atgriezeniskā vēstījuma stratēģija – pirmais publicētais fragments ir pēdējā vēstule Anonīmās rakstnieces un Irēnas sarakstē), ir iespējams secināt, ka aprakstītie notikumi un raksturi ir vienīgi fragmentāra rakstnieces autobiogrāfiskās patības "čaumala". Tas ir pirmais pakāpiens autobiogrāfiskās (t. i., psiholoģiskās un ķermeniskās) patības un subjektivitātes atklāsmē. Noteicošo pozīciju autobiogrāfiskās patības atklāsmē veido centrālais koncepts – sieviešu ķermeņa un ķermeniskuma funkcionālās un psiholoģiskās īpašības. Ķermeņa koncepts R. Ezeras romānā apvieno divas no augstāk izvirzītajām kategorijām – tas kļūst vai nu par atsvešinātās patības reproducētāju, vai arī par sieviešu ķermeniskās pielāgošanas valdošajiem kultūras kodiem.

Piemēram minēts pirmais teksta fragments: *[..] iespējams, ka mani neapmierinās tās* ***lappuses****, kur kā* ***dvēseles ārstam*** *man vajadzēja* ***dziedināt****, bet kur kā daktera* ***baltā uzsvārcī tērpusies vellata*** *esmu izdarījusi* ***vivisekciju****.*[9]

Lai uzskatamāk parādītu ķermeniskuma konstruēšanas principus un sievietes (arī autobiogrāfiskās) patības funkcionēšanu, izveidota jēgnoteicošo leksisko vienību virkne: *Lappuses – dvēseles ārstam [dziedināt] – baltā uzsvārcī tērpusies vellata [izdarījusi] vivisekciju.* Šīs vienības liecina par vismaz trim svarīgiem ķermeņa koncepta konstruēšanas paņēmieniem:

1) Literārais darbs (*lappuses*) autobiogrāfiskajam "es" saistās ar ķermeniskām praksēm – garīgām un fiziskām slimībām, precīzāk, ar apzināto anonīmās rakstnieces nepilnību jeb nespēju iekļauties valdošās kultūras robežās, kas apzīmē atsvešinātības koncepta aktualizāciju;
2) Atsvešinātība paliek būtiska ķermenisko prakšu aprakstīšanā arī citā šķautnē – fragmentā ir ideālās māksliniecisk̄as atsvešinātības (pazīstamas gan romantismā, gan simbolismā) konstruēšanas mēģinājums. Vien apvienojot garīgo (anonīmās rakstnieces ķermeņa imaginārais līmenis) ar fizisko, bioloģisko (vivisekcija – eksperimenti ar dzīvniekiem, piemēram, zāļu iedarbības pārbaude), ir iespējams izteikt citādās literatūras patieso būtību. Cita perspektīva saistās ar atsvešinātības koncepta noliegumu (kurš nebūs svešs arī teksta turpinājumā) – lai apliecinātu sieviešu daiļrades "atbilsmi" esošiem kultūras kodiem un literatūras kanonam, ir nepieciešams burtiski "salīdzināt smadzenes", ar ko arī mēģina nodarboties anonīmā rakstniece metaforiskajā līmenī. Ar savu tekstu starpniecību viņa "atver" apkārtējās realitātes racionalitātes (vivisekcija) un iracionalitātes (garīgā izpausme, vēlāk teksti kļūs arī par garīgiem bērniem[10]) epistemoloģisko būtību (kā tiek konstruēti priekšstati par sievietes iesaistīšanu literārā teksta producēšanā);
3) Mēģinājums apliecināt savu "atbilsmi" literatūras kanonā tomēr nenozīmē mērķa sasniegšanu: kaut arī anonīmā rakstniece ("vēstošais es") tiecās pārkodificēt valdošos priekšstatus par sievietes "literārā ķermeņa" līdzvērtīgumu teksta producēšanā, procesa realizācijas laikā aizspriedumi par viņas sievišķās patības būtību uzvar, un no racionalitātes iemiesotāja – metaforiskā "dvēseļu un ķermeņu ārsta" – viņa pārtop par mitoloģisko būtni – velna sievišķo variantu ("vellata").

Turklāt fragments izvirza pieņēmumu saistīt rakstīšanu ar garīgā ķermeņa turpinājumu, kā arī aktualizē sieviešu bioloģisko funkciju (un nācijas [ideoloģijas] reproducēšanu, pamatojoties uz Mišela Fuko *Seksualitātes vēstures* I un II sējumā izvirzīto priekšlikumu par seksualitātes ideoloģisko turpinājumu, kuru ir spējīgs veicināt vienīgi sieviešu ķer-

menis[11]) apšaubīšanu un ķermeņa piesaisti protesta avangarda mākslas producēšanai.

Analizēto leksisko vienību virkne: *raizēšos – nespers ar manu garabērnu nokaitinātās morālistes – nedod dies – necīnos pret laulības šķiršanu – diespas – [nodarbojos] ar "seksuālās izlaidības reklāmu" – "sieviešu avangardisma tendences"*.

Vārdu izmantojums un izvietošana fragmentā liek domāt par iepriekš aprakstītā "garīgā ķermeņa" (arī "mākslinieciskā ķermeņa") semantikas padziļināto izpausmi. Anonīmās rakstnieces uzdevums ir ne vien radīt tekstu kā sava ķermeņa turpinājumu, bet arī piešķirt tam sociālo un politisko "balsi" jeb vietu vēsturiskajā paradigmā. Šeit saplūst divas no augstākminētajām kategorijām – ķermenis kā atsvešināšanās apliecinātājs un ķermeņa ideoloģisko funkciju retranslācija un apšaubīšana. Literārais darbs ir vienojams ar "māksliniecisko dusmu" metaforu, kura iekodēta fragmenta pirmajā daļā (raizes – sabiedrības nokaitinājums – dusmas). Sieviešu tekstu pastāvēšanas obligāts nosacījums ir plašākās sabiedrības (tradicionālo priekšstatu) negatīvs vērtējums vai pat apzināta baumu izraisīšana mākslā un sadzīvē (morālistes ziņos par nepienācīgo teksta saturu Rakstnieku sabiedrībai, jo teksts neatbilst tradicionālajai sadzīvei un "necīnās pret laulības šķiršanu", tātad sekmē tradicionālās dzimtes hierarhijas iznīcināšanai). Minētā perspektīva vienlaicīgi skar sieviešu ķermeņa ideoloģiskās "lomas" (nācijas reproducēšanas) pārkodifikāciju. Tā notiek ar postmodernitātes svarīgākās īpašības – vērtību vājināšanos vispārējās (vieglās) reproducējamības laikā – piesaukšanu. Anonīmā autore šeit lieto sieviešu ķermeņa un tieši saistītās ar to seksualitātes reklāmas metaforu. Kā loģisks turpinājums ķermeņa "ideoloģiskā rāmja" pārbīdes procesā ir piesaukts avangarda virziens (modernisma virzieni, kas parādās neilgi pirms un pēc Pirmā pasaules kara, atklāti revolucionāri, izaicinošie virzieni). Virknes analīzes kopsavilkumā ir jāatzīmē, ka fragmentā ir lietota feministiskajā literatūras kritikā un feministiskajā daiļliteratūrā pazīstama sievietes ķermeņa kā idejisko pārmaiņu epicentra vai "rīka" rakstīšanas stratēģija.

Nākamais fragments skar citu sieviešu ķermeņa konstruēšanas praksi – ķermeņa kā imaginārā priekšstata par "skaistumu" un "skaistuma ideālu" kritiku.

> *VIŅAI* ***jāpārvietojas*** ***augstpapēžu kurpēs****, jo šādos apavos* ***kājas izskatās slaidākas*** *un gaita* ***graciozāka****, un* ***redzēt*** *slaidas kājas un graciozo gaitu* ***VIŅAM*** *ir patīkami, kad,* ***atgāzies vai sagumis*** *mīkstajā* ***sēdeklī****, viņš paceļ acis [..] garlaikoti vai ieinteresēti* ***uzmet VIŅAI skatienu pāri periodiskā izdevuma augšējai malai****.*[12]

Virkne: [*VIŅAI*] *jāpārvietojas augstpapēžu kurpēs – kājas izskatās slaidākas – graciozāka – redzēt VIŅAM – atgādzies vai sagumis sēdeklī – uzmet VIŅAI skatienu pāri periodiskā izdevuma augšējai malai.*

Fragmentā ieskanas ķermeņa performatīvās dabas notis, kuras, pamatojoties uz jēdziena ieviesējas Džūditas Batleres skaidrojumu, balstās uz līdzīgo (ierasto) ķermeņa kustību atkārtošanu. Atkārtošana, pēc teorētiķes uzskatiem, nozīmē diskursīvo runājošā subjekta (anonīmās autores vērtējuma) praksi jeb subjekta eksistēšanu CAUR vai PATEICOTIES (izcēlums mans – M. S.) diskursam.[13] Diskursīvā subjekta eksistence iezīmē šī koncepta nestabilitāti un atkarību no situācijas, kurā dzimte un subjekts ir aprakstīti un ar ko mijiedarbojas. Mijiedarbības pamatā, pēc Dž. Batleres teorijas, dominē neverbāla, ķermeņa kulturāli "ierasto" kustību (attiecību ar telpu) prakse.[14]

Izvēlētajā fragmentā diskursīvā subjekta klātesamība ir iekodēta darbības vārda "pārvietoties" pavēles izteiksmes formā. Burtiski tas nozīmē, ka sievietes ķermenis ir ieslodzīts valdošo kultūras kodu robežās un neapzināti pakļaujas tām. Priedēklis "jā-" no lingvistiskā skatupunkta apzīmē vien papildu, nevis patstāvīgu darbību, tas ir vienīgais priedēklis, kurš var būt pievienots pie darbības vārda ar papildnozīmi.[15] Tādējādi darbības vārds "jāpārvietojas" iezīmē sievišķā subjekta tradicionāli pakļauto pozīciju kultūrā un valodā, tā (subjekta un arī sieviešu ķermeņa) pastāvēšanu vien kā sekundārisma turpinājumu. Priedēkļu savienojums (jāpār-[vietojas]) arī nešķiet nejaušs, bet gan sieviešu patību caur ķermeniskām praksēm atklājošs un jēdzienisko pretstatu ar augstāk aprakstītiem novērojumiem iezīmējošs. Prievārda "pār" pamata nozīme ir *darbības virzīšanās kaut kam pāri*[16] (pārvarēšana?), fragmentā tā ir sieviešu tradicionālās un nemainīgās patības [veidošanas] ***vieta*** (jāpārVIET[a]ojas). Tas varētu nozīmēt, ka sieviešu ķermeņa "tradicionālās uzvedības" un "izskata" prakses tiek saistītas ar jaunu epistemoloģisko dimensiju, proti, sieviešu [ķermeniskās] patības jaunās vietas [vai IZVIETojuma] valdošajos kultūras priekšstatos meklējumu. Fragmenta jēdzieniskā "virspuse" savukārt skar jautājumu par sievietes ķermeņa pareizo interpretāciju kultūrā ("kājām [jāizskatās] slaidām") un ķermeniskās patības vardarbīgu iesaistīšanu pareizā priekšstata izveidē ("augstpapēžu kurpes").

Zīmīga ir arī tēlu anonimitāte, kura, no vienas puses, apliecina vēsturisko atskatu uz sievišķās rakstības anonīmiem aizsākumiem, no otras, aktualizē sievišķā ķermeņa funkcionalitātes un reprezentācijas iespēju laikmeta ideoloģisko rāmi. Ideoloģija fragmentā ir pielīdzināma maskulīnam skatiena un vērošanas konceptam, turklāt ierastas, nevērīgas vēro-

šanas konceptiem. Par šādu sieviešu ķermeņa "vērojumu", kas līdzinās gan kolonizētāja skatījumam uz subalterno objektu (izpratne par kuru, pamatojoties uz H. Bhbahas pieņēmumiem, veidojas caur vērošanas procesu vien, neņemot vērā apkārtējos apstākļus, kā arī objekta attieksmi pret vērotāju[17]), liecina "vērotāja" ķermeņa lokalizācija fragmentā – tas ir "atgāzies vai sagumis sēdeklī" un vien "uzmet" nevērīgu skatienu pār sievietes gaitu (tātad ķermeniskām iemaņām).

Lai pierādītu novērojuma patiesumu, uzmanība pievērsta izmantoto leksisko vienību semantiskajām nozīmēm. Turpmāk tiks aplūkotas vīrieša tēlu (tēla ķermeniskās pozīcijas) raksturojošas vienības – atgāzies un sagumis, uzmet [skatienu]. Pēc *Latviešu literārās valodas vārdnīcas*, darbības vārds ***atgāzies*** skaidrots kā *'atliekties atpakaļ un atbalstīties (pret ko) ar muguru (parasti sēdus stāvoklī)'*[18]; ***sagumis*** [gumbs – 'līkums'[19]] – *'saliecies, atsperoties pret kaut ko ar muguru (parasti sēdus stāvoklī)'*; ***uzmet*** – '*1. Ar metienu, metot novietot, uzvirzīt virsū (uz kā, kam, kur); arī strauji uzlikt, nolikt virsū (uz kā, kam, kur). 2. Izteikt rakstiski, uzrakstīt, parasti īsi, ātri, melnrakstā*'[20].

Sievietes ķermeņa kustības raksturojoša vienība ir minētais verbs "jāpārvietojas", kura detalizētam semantiskajam skaidrojumam ir jāpievēršas, lai iezīmētu ne vien vērotāja (subjekta), bet arī vērotā (objekta) jēdzienisko kodifikāciju tekstā. Darbības vārds "[jā]***pārvietojas***" LLVV[21] tiek skaidrots šādi: *'1. Kādas darbības, **iedarbības** rezultātā mainīt savu atrašanās vietu; 2. Virzīties **noteiktā** veidā; 3. **Tikt** pārvietotam (uz citu telpu, atrašanās vietu)'*[22]. Sievišķā ķermeņa objektivizācija šķiet neapšaubāma, vien pievēršot uzmanību skaidrojošai virknei – [virzīties] NOTEIKTĀ veidā (tātad apspiesti, neierasti, citādi), pārvietoties IEDARBĪBAS rezultātā (atkal neierasti, ar ārēja spēka starpniecību) un visbeidzot TIKT pārvietotam – ietekmes nozīme uz objektu šeit iegūst hipertrofētu jēgu.

Vērtējot vienību semantisko nozīmi un savstarpēju izvietojumu fragmentā, kļūst skaidras sievišķā un vīrišķā ķermeņu iemaņas un to tradicionālā interpretācija kultūrā: sieviešu ķermenis "tiek virzīts" noteiktā veidā, vietā un noteiktā apvalkā (augstpapēžu kurpes), savukārt vīrišķā ķermeņa pozicionēšana reprezentē laiskumu, situācijas ikdienišķuma konstatāciju (ķermenis ir SAGUMIS, noguris, nekas neraisa interesi) un vienlaicīgu sievišķā ķermeņa kustību kultūras iemaņu vērošanu (arī, tiesa, negribīgu, kā kultūrā apriori pastāvošo dotumu uztveri, jo acis tiek vien "UZMESTAS", bez ieinteresētības).

S. Oksanenas *Staļina govis* – postkoloniālā ķermeņa reprezentācijas

Nākamā raksta daļa ir veltīta Somijas rakstnieces S. Oksanenas romāna *Staļina govis* (2003) divu spilgtu fragmentu tuvlasījumam un sieviešu ķermeniskās patības ideju dekodifikācijas mēģinājumiem. Izvēlētais darbs aktualizē sieviešu ķermeņa konceptu kā reakciju uz kulturāli sašķelto centrālā rakstura – jaunās meitenes Annas – iesaistīšanu etniski pussvešā telpā, kurā ir izvēlējusies dzīvot Annas māte – igauniete Katarīna, 20. gadsimta 70. gadu sākumā apprecoties ar somu celtnieku. Atšķirībā no R. Ezeras darba ķermeņa identitāte un patība S. Oksanenas tekstā ir konstruēta ar dažādu imagināro kultūras diskursu starpniecību (mode un etniskā piederība vai sievišķā ķermeņa uzvedības normas "modernā drēbju apvalka" izvēles dēļ). Šī rakstības maniere sieviešu literatūras gadījumā var liecināt, pamatojoties uz mūsdienu feministiskā postkoloniālisma teorētiķes Fransuāzas Lionnetas (*Françoise Lionnet*) uzskatiem, par esošās kultūras ideoloģijas kritiku, dekodēšanu un transmisiju, kā arī norāda uz citādas – sieviešu pieredzēs orientētās – kultūras paradigmas konstruēšanu. Darbā *Postkoloniālās reprezentācijas: sieviete, literatūra, identitāte* (1995) (*Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*) viņa atzīst:

> [Sieviešu – M. S.] *literatūra ir diskursīva prakse, kura kodē, pārraida un tāpat veido* [ražo] *ideoloģiju. Tas ir mediāls spēks sabiedrībā, jo* [sieviešu] *naratīvs bieži ietekmē* [lasītāja] *pasaules uztveri, un izmantotas stilistiskās konvencijas vai vēstījuma pavērsieni līdzīgā veidā nepiedāvā ierobežojumus vai izvairīšanos no jauno mītu producēšanas, kas ļauj* [mūsdienu] *rakstniekam un lasītājam iesaistīt individuālo pieredzi vai ierakstīt to* [noteiktajos] *sociālajos kontekstos. Sievietes-rakstnieces bieži vairās no tradicionālo tēlu producēšanas, tādējādi viņas neiesaistās dominējošās* [kultūras] *reprezentāciju pārraidīšanas procesā; vienlaicīgi graujot un apgāžot tradicionālus tēlus ar pazīstamu motīvu revīzijas mēģinājumiem*.[23]

Raksta autores nolūks ir parādīt ar teksta fragmentu starpniecību, kā sieviešu ķermeniskā patība un kultūras iemaņas tika retranslētas S. Oksanenas romānā, kā un kāpēc tie varētu nesakrist ar valdošajiem priekšstatiem. Pārrakstīšanas gadījumi, transformējot Ž. Deridā pieņēmumus par teksta funkcionēšanu tā individuālās un kolektīvās "atpazīšanas" dēļ, turpmāk tiks dēvēti par "sieviešu identitātes kliedzieniem".

Minētajā citātā F. Lionneta atzīst literārā kanona svarīgumu sievišķās identitātes veidošanas procesā postkoloniālisma apstākļos. *Staļina govis* savukārt aktualizē dažādas šī procesa īpašības: Annas tēlā ir iemiesota

gan koloniālā pieredze (pārsvarā mātes padomju atmiņu un pagātnes dēļ), gan postkoloniālās eksistences reprezentācijas (visu apzināto dzīvi meitene atrodas teritorijā, kuras politika un kultūra ir vērtējamas kā postkoloniālas[24]), gan arī jaunās vēsmas – paškolonizācijas – turpinājums (Annas ķermeniski psiholoģiskā slimība bulīmija vērtējama kā paškolonizācijas mēģinājums valdošo priekšstatu par ideālo sieviešu ķermeni dēļ). Trejāda sieviešu ķermeņa reprezentācijas perspektīva var liecināt par veidotā tēla identitātes "pārejas" stāvokli, kad īsti nav skaidra vēsturiskā, kultūras, etnicitātes piederība, kā arī tiek jautāts par tās vispārējo esamību individuālo (lokālo) un kolektīvo (nacionālo) robežu transformācijas procesus piedzīvojošajā laikmetā.

Ķermeniskā patība romānā tiek reprezentēta caur sievietes kulturālo nepilnvērtīgumu (Annas bulīmijas dēļ), kura vienlaicīgi kļūst arī par protesta avotu, par apzināto norobežošanos no mātes atmiņām par "patieso" un "pareizo" sievišķību 1970. gadu padomju Igaunijā. Psiholoģiskās dabas slimības klātesamība tekstā tāpat liecina par centrālā rakstura iekšējo atsvešinātību – meitene it kā skatās uz savu ķermeni no tālas perspektīvas, nevis "apdzīvo" to pati. Atsvešinātības koncepts, kuru izmanto S. Oksanena vēstījumā, liecina arī par teksta duālistisko perspektīvu, par autobiogrāfiskajam vēstījumam pazīstamo "es kā cits" perspektīvas klātesamību.[25]

Psiholoģisko slimību un ķermenisko prakšu motīvu izmantojuma skaidrojumam ir pievērsusies arī F. Lionneta, kura saista bulīmijas rezultātu anoreksiju (pārlieks ķermeņa slaidums, izraisīts ar ēšanas traucējumiem, visbiežāk bulīmiju) ar Rietumu pasaules duālisma radikālo dilemmu, kurā sieviete tiek visbiežāk atveidota kā sava ķermeņa gūstekne. Viņa raksta:

> *[..] anoreksijas upuris ir rietumu (no Platona līdz Sv. Augustīnam un Dekartam) duālistiskās filozofijas rezultāts. Šis duālisms stāda mūs radikālās dilemmas priekšā, kurā mēs* [sievietes] *kļūstam par sava ķermeņa gan kā cietuma garam* [dvēselei]*, gan kā objekta, kurš mērķtiecīgi un vairakkārt izvairās no garīgās kontroles un tāpēc paredz augstāko pārraudzību, pieredzētājām. Ja mūsu paštēls zīmīgi atšķiras no sabiedrības piedāvātā, mēs būsim spiesti piedzīvot vēl nopietnāku kontroles līmeni pār mūsu dumpiniecisko ķermeni, spiesti sodīt to* [ķermeni] *ar dažāda veida iznīcināšanas mehānismiem, iekļaujot dažādas diētas, kuras sievietes pielieto saviem ķermeņiem*.[26]

Romānā Annas anoreksija (teksta beigās viņa sver nedaudz vairāk par 30 kilogramiem) liecina par vismaz divām svarīgām sieviešu indi-

viduālo un kolektīvo atmiņu skārušām perspektīvām. Pirmkārt, atsvešināšanās no bioloģiski dotā sieviešu ķermeņa nozīmē arī sievišķās patības (paaudžu atmiņas un pieredzes) atgrūšanu jeb, citiem vārdiem, nespēju projicēt mātes (un nākotnes mātišķuma) biogrāfiju savai dzīvei un tās izpausmēm. Anna nevēlas pieņemt dabas doto sašķelto identitāti, kādēļ "pārbauda" ķermeni ar neapstādināmu diētu:

> *Biju 11-gadīgā, 160 cm gara un 53 kg smaga. Man bija kastaņkrāsas taisnie mati,* ***meikapu mana seja vēl nepazina****. Pēc sejas* ***pārāk maz biju līdzīga krievietei****, kaut arī* ***apģērbi somu izskatam maz līdzinājās*** *– vairs* ***nevēlējos*** *vilkt mugurā tās* ***tirgū*** *(utene)* ***pirktās drēbes****, bet* ***gribēju savas***.[27]

Leksisko vienību virkne, kura liecina par Annas postkoloniālo tieksmi "atrast vietu", ir šāda: *meikapu mana seja vēl nepazina – pārāk maz biju līdzīga krievietei – apģērbi somu izskatam maz līdzinājās – nevēlējos tirgū pirktās drēbes* [lietotas] *– gribēju savas*.

Ķermeņa protests pret piedāvāto "pārvietojamā objekta" lomu izpaužas kā mēģinājums atrast individuālu un JAUNU "apvalku" ("drēbju čaumalu" – kā sasaukšanās ar R. Ezeras tekstu?) veco drēbju (mātes atmiņu, "valkātās pieredzes") vietā. Otrkārt, novēršanās no pagātnes notiek caur Somijas mazākumtautību etnicitāšu īpašību noteikšanu un individuālās etnicitātes (bezpagātnes) veidošanu.

Varones multietniskās saknes (padomju valstis romānā ir kā viena nedalāma negatīvās pieredzes ģeogrāfiska lokācija) Annas apziņā ir vienādojamas ar krievu etnicitātes nesējiem. Te ieskanas postpadomju valstīs pazīstams sociāli politisks aizspriedums vai sociāli politiskā metonīmija par Krieviju kā visu Padomju Savienībā iekļauto valstu un reģionu vēsturiskās, kulturālās un cita veida pieredzes un "atmiņas" reprezentētāju. Negatīvā attieksme pret krievvalodīgo minoritāti romānā raisa arī nepolitiskās dabas aizspriedumus Annas tēlā, piemēram, meitene ir pārliecināta par sieviešu dzimtes performatīvās puses (dekoratīvās kosmētikas pārmērīgs lietojums, virknē – "meikapu mana seja vēl nepazina"), viņu seksuālās uzvedības (vai nu vieglās uzvedības sievietes, vai arī vienkārši izteiktas "ārzemju vīra meklētājas") un etnicitātes (vai vismaz ģeogrāfiskās piederības) ciešo saikni.

Tātad ir iespējams secināt par Annas rakstura (un ķermeņa) divējādu dabu: bioloģiski piedāvātā "pagātne" (mātes – padomju Igaunijas pilsones veidolā) tiek atgrūsta gan fizioloģiski (bulīmija un vemšanas motīvs, kas caurstrāvo romāna tekstu un visdrīzāk simbolizē citu ķermeņa pretreakciju pret iedzimto vēsturi), gan ar aizspriedumu (tātad prāta, apziņas)

starpniecību; kulturāli Annas ķermenis vēl nav atradis "atsperes punktu" un meklē "savas drēbes" jeb savu dislokāciju piedāvātajā sabiedrībā, kura, tāpat kā mātes pagātne, meitenei ir sveša (jo ***pārāk maz biju līdzīga krievietei – apģērbi somu izskatam maz līdzinājās***). Būtiski atzīmēt, ka arī igauņu identitāte Annai nešķiet tuva, jo tai ir padomju "saknes": *Kāpēc visas igaunietes ir padauzas? Vai tas ir viņu gēnos?*[28]

Cits teksta fragments ir jēdzienisks turpinājums iepriekš aprakstītajam novērojumam par Annas ķermeņa tieksmi kulturāli, sociāli un politiski "dislocēties":

> *Piecpadsmit gadīgā Anna **laikam neēd tā**, kā pārējie, bet kāda vaina? Anna **nevemj**, turklāt Anna **nav** pārāk **viegla**. Tātad Annai **nevar būt** tādi **ēšanas traucējumi**, par kuriem spriedelē avīzēs. Anna ir tikai atradusi veidu, kā **ēst** to, ko gribi – tikai tā, **starp citu** – un nepieņemties svarā.*[29]

Leksisko vienību virkne: *laikam neēd tā – nevemj – nav viegla – nevar būt ēšanas traucējumi – ēst starp citu*.

Kulturāli pakļautā ķermeņa mēģinājumi atrast īsto vietu apkārtējā realitātē izpaužas ar biežu īstenības un savu rīcību noliegšanu. Annas ķermenis pastāv it kā "starp citu", nespējot izrauties no pagātnes apstākļiem, iznīcina tradicionālās sievišķības "normas" meitenes ķermenī. Turklāt fragmentā dominē viena no iepriekš izvirzītām sieviešu ķermenisko patību raksturojošām kategorijām – valdošās (vai S. Oksanenas romāna gadījumā – bijušās, vēsturē iegrimušās) ideoloģijas noliegums vai arī ķermenisko prakšu un reprezentāciju pretstats kulturāli stabiliem priekšstatiem. Realitātes noliegums romānā notiek ar bioloģiskās ķermeņa reakcijas (vemšanas) metaforas piesaukšanu, kas tiek papildināts ar centrālā tēla verbāliem noliegumiem, klātesošiem visa romāna garumā.

Protestējot pret valdošiem kultūras kodiem, Annas ķermenis vienlaicīgi iezīmē citu, sieviešu autobiogrāfijas tekstiem būtisku perspektīvu: tas liecina par ķermeniskās identitātes pakāpenisku zaudējumu, kas sākās ar meitenes vēsturiskā "pamata" (mātes pagātnes) sadrumstalotību. Šī tendence tuvina S. Oksanenas tekstu postmodernās autobiogrāfijas žanra izpratnei, kad autores dzīves notikumi iegūst svarīgumu vien rakstītā formā, kurā tekstam un atmiņām ir atvērts ceļš pret galveno vērtētāju – lasītāju ar viņa lasīšanas pieredzi.

Secinājumi

Lai gan izvēlēto darbu politiskais un kultūras konteksts krasi atšķiras – no izteiktas nebrīvības vārda izpausmes Latvijā 20. gadsimta 70. – 80. gados līdz Somijas atklātam vēstījumam par sievietes identitātes ierobežojošiem spēkiem un to pārvarēšanas mēģinājumiem –, R. Ezeras un S. Oksanenas darbos ir skarta līdzvērtīga tēma – sieviešu ķermeņa kulturālās leģitimācijas iespējas. Ķermenis abos tekstos atveidots kā cīņas par līdzvērtīgu būšanu un līdzdalību sabiedrības procesos epicentrs. Tas ir politikas individualizācijas rīks un atribūts. Mainot ieaudzinātās "iemaņas" (modes kategorija un tās atveide abos tekstos), mainās arī izpratne par ķermeņa bioloģisko un kulturālo vēsturi jeb izcelsmi un atmiņām.

R. Ezeras tekstam ir raksturīga ķermeņa "paslēpšana" aiz fikcionalizēto atmiņu priekškara, S. Oksanenai savukārt ķermenis nozīmē iespēju aizmirst par etniski neviendabīgu izcelsmi. Vardarbīgi transformējot ķermeņa iespējas (caur Annas slimības – bulīmijas – piesaukšanu), autore skar Somijā nepamanītas vai aizmirstas indivīdu grupas – emigrantu pēctečus no bijušajām padomju valstīm –, vienai no kurām pieder arī pati rakstniece. Zīmīgi, ka tieši reāla atmiņas un pieredzes tuvība radītajam tēlam palīdz vēstījumam akcentēt vispārīgu sieviešu ķermeņa atstumtību un tā pakļaušanos kontekstualitātei, kurā ķermenis ir "publiski uztverts".

Var secināt, ka gan R. Ezeras, gan S. Oksanenas tekstos sieviešu ķermeņa izpratne līdzīga valsts vēstures interpretācijai. Sieviešu ķermenis ir ideāls avots vēstures / pagātnes saglabāšanai (atmiņas un pieredžu sadalīšana sieviešu grupās) un nākotnes vīziju uzturēšanai (tekstos pārsvarā – nepieņemtās ķermeņa "uzvedības" momentos). Abi teksti piesaista lasītāja uzmanību ar viegli atpazīstamām nacionālām reālijām un raisa līdzdalības un "vēsturiskās līdzjūtības" reakciju.

---

[1] Савкина И. *Пишу себя... Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*. Тампере: Tampereen Yliopistopaino OY, 2001, с. 11.

[2] Там же.

[3] Piem., Swindells J. *The Uses of Autobiography (Feminist Perspectives on the Past and Present)*. Published by Taylor & Francis, 1995; Felski R. *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, 1995; Lionnet F. Postcolonial Representations. *Women, Literature, Identity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995 u. c.

[4] Савкина И. *Пишу себя... Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*. Тампере: Tampereen Yliopistopaino OY, 2001.

[5] Савкина И. *Пишу себя... Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*. Тампере: Tampereen Yliopistopaino OY, 2001, с. 13.

[6] Par dažādībām starp šiem jēdzieniem skat.: Smith S., Watson J. Reading Autobiography. *A Guide for Interpreting Life Narratives*. London: University of Minnesota, Press Minneapolis, 2008.

[7] Ezera R. *Nodevība*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1984, 3. lpp.

[8] Turpat, 4. lpp.

[9] Turpat, 3. lpp.

[10] Šāda literārā teksta izpratne pazīstama jau kopš franču feministiskās literatūras kritikas sākuma 1960. gadu nogalē – 1970. gadu sākumā, kad, pateicoties šī virziena ieinteresētībai psihoanalīzes mācības pārkodifikācijā, radās uzskats par literāro tekstu kā sievietes "imagināro bērnu". Plašāk skat.: Chodorow N. J. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.

[11] Фуко М. *История сексуальности*. Т. 1–2. Киев: Дух и Литера, 1998.

[12] Ezera R. *Nodevība*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1984, 64. lpp.

[13] Batlere Dž. Dzimtes nemiers. *Feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards, 2012, 6.–19. lpp.

[14] Turpat, 6.–13. lpp.

[15] *Darbības vārdu priedēkļi*. http://www.uzdevumi.lv/ExerciseRun/RunExercise?exerciseId=bc5cb4dc-308a-40b7-a33a-fb7e7ff3f1de&parentType=VirtualSchool&parentId=2378 (skatīts 15.01.2014.).

[16] *Darbības vārdu priedēkļi*. http://www.uzdevumi.lv/ExerciseRun/RunExercise?exerciseId=bc5cb4dc-308a-40b7-a33a-fb7e7ff3f1de&parentType=VirtualSchool&parentId=2378 (skatīts 15.01.2014.).

[17] H. Bhabhas darba *Kultūras izvietojums* (*The Location of Culture*, 2004) ievaddaļā ir uzsvērta ideja par epistemoloģisko robežu producēšanu un pārproducēšanu ar vizuālo rīku un vizuālās pieredzes piesaukšanu koloniālisma uzplaukuma laikā un neilgi pēc tā sabrukšanas, kad attiecības starp kolonizējošo un kolonizēto vēl nezaudēja stabilitāti. Šo izpratnes par objektu īpašību H. Bhabha saista ar vispārējo subjekta kā dominējošā "patiesās" izziņas nesēja priekšstatu, pazīstamu kopš agrīniem apgaismības laikiem. Bhabha H. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2004, pp. 57–94.

[18] *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. http://www.tezaurs.lv/llvv/ (skatīts 15.01.2014.).

[19] *Skaidrojošā vārdnīca*. http://www.tezaurs.lv/sv/?w=gumis (skatīts 15.01.2014.).

[20] *Skaidrojošā vārdnīca*. http://www.tezaurs.lv/sv/?w=uzmet (skatīts 15.01.2014.).

[21] *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. http://www.tezaurs.lv/llvv/ (skatīts 15.01.2014.).

[22] *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. http://www.tezaurs.lv/llvv/ (skatīts 15.01.2014.).

[23] *Literature is a discursive practice that encodes and transmits as well as creates ideology. It is a mediating force in society, since narrative often structures our sense of the world, and stylistic conventions or plot resolutions serve either no sanction and perpetuate cultural myths or to create new mythologies that allow the writer and the reader to engage in a constructing rewriting of their social contexts. Women writers are often [..] aware of their task as producers of images that both participate in the dominant representations of their culture and simultaneously undermine and subvert those images by offering a re-vision of familiar scripts*. (Lionnet F. *Postcolonial Representations*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995, p. 101.)

[24] Pēc Krievijas revolūcijas 1917. gadā Somija pirmo reizi vēsturē ieguva pilntiesīgu neatkarību un nav zaudējusi šo statusu līdz pat mūsdienām. Oficiālais neatkarības proklamēšanas datums – 1917. gada 6. decembris.

[25] Šo jēdzienu lieto, piem., psihoanalīzes feministiskā kritiķe Helēna Siksū darbā *Jaundzimusī sieviete* (1975) (*The Newly Born Woman*), turpinot Ž. Lakāna spoguļa dubultnieka koncepta skaidrojumu.

[26] *The anoxeric victim is [a result of philosophical dualism] that the Westerners inherited from Plato, St. Augustine, and Descartes. This dualism places us in a radical dilemma, presenting us [women] with the experience of our body both as the prison for the soul and as an object that constantly escapes the spirit's control and must therefore be mastered. If our self-image differs significantly from the one given to us by society, we will be tempted to exercise an even greater level of control over the rebellious body, to punish it through a variety of mortifications, including the various diets that so many women inflict upon themselves*. (Lionnet F. *Postcolonial Representations*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995, p. 95.)

[27] Oksanen S. *Stalinin lehmät*. Helsinki: Bazar Kustannus OY, 2003, p. 141. Šeit un turpmāk tulkojums no somu valodas mans – M. S.

[28] *Miksi kaikki virolaiset ovat huoria? Onko se niillä geeneissä?* Turpat, p. 64.

[29] *15 – vuotias Anna ei ehkä syö* ***siten*** *kuin muut, mutta* ***mitä sitten****? Anna ei oksenna, eikä Anna ole alipainoinen. Annala* ***ei siis voi*** *olla sellaisia syömishäiriötä, josta lehdissä höpötetään. Anna* ***vain*** *on keksinyt keinon, miten syöda sitä, mitä haluaa – ainakin* ***välillä*** *– ja olla* ***silti*** *lihomatta*. Turpat, p. 115.

LITERATŪRA

Bal M. N. *Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd Edition. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999.

Batlere D. Dzimtes nemiers. *Feminisms un identitātes graušana*. Rīga: Mansards, 2012.

Benuā-Dizosuā A., Fontēns G. (red.) *Eiropas literatūras vēsture. Hrestomātija*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2013.

Berelis G. *Latviešu literatūras vēsture. No pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.

Bhabha H. (ed.) *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 2000.

Bhabha H. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2004.

Brigadere A. *Dievs, Daba, Darbs*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997.

Cimdiņa A. *Teksts un klātbūtne*. Rīga: Jumava, 2000.

Connors C. *Literary Theory*. Oxford: One World, 2010.

Egle K. Atziņas. *Latvju rakstnieku autobiogrāfijas*. I daļa. Cēsis, Rīga: O. Jēpes Apgādībā, 1923.

Egle K. Atziņas. *Latvju rakstnieku autobiogrāfijas*. II daļa. Cēsis, Rīga: O. Jēpes Apgādībā, 1924.

Egle K. Atziņas. *Latvju rakstnieku autobiogrāfijas*. III daļa. Cēsis, Rīga: O. Jēpes Apgādībā, 1924.

Ekmanis R. *Latvian Literature under the Soviets: 1940 – 1975*. Belmont: Nordland Publishing Company, 1978.

Ezera R. *Nodevība*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004.

Hausmanis V., Nollendorfs V., Tabūns B., Vecgrāvis V. (red.) *Latviešu literatūras vēsture*. I sējums (no rakstītā vārda sākumiem līdz 1918. gadam). Rīga: Zvaigzne ABC, 1998.

Hausmanis V., Nollendorfs V., Tabūns B., Vecgrāvis V. (red.) *Latviešu literatūras vēsture*. II sējums (1918 – 1945). Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.

Hausmanis V., Nollendorfs V., Tabūns B., Vecgrāvis V. (red.) *Latviešu literatūras vēsture*. III sējums (1940 – 1941, 1945 – 1999). Rīga: Zvaigzne ABC, 2001.

Hawkins D. I. *The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge, 2003.

Jay P. Global Matters. *Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2010.

Kalnačs B. Baltijas postkoloniālā drāma. *Modernitāte, koloniālisms un postkoloniālisms latviešu, igauņu un lietuviešu dramaturģijā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2011.

Kalnačs B. *Baltijas postkoloniālā drāma*. Rīga: LFMI, 2012.

Kalnačs B. Postkoloniālisms. *Kalniņa I. E., Vērdiņš K. Mūsdienu literatūras teorijas*. Rīga: LFMI, 2013.

Kosonena P. Subjekts. *Koivunena A., Liljestrema M. (red.) Atslēgvārdi. Desmit soļi feminisma pētniecībā*. Rīga: LU Dzimtes studiju centrs, 2002, 159.–185. lpp.

Kursīte J. *Laikzīmes dzejā*. Rīga: Liesma, 1988.

Lautenbahs J. *Latveešu literaturas vēsture*. I daļa. *Aizvēsturiskee laiki un vidus laiku sākums*. Rīga: Krājumā L.U. Stud. Pad. grāmatnīcā, 1922.

Lionnet F. *Postcolonial Representations*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

Nortona A. L. (red.) *Ideju vārdnīca (domātāji, teorijas un jēdzieni filozofijā, zinātnē, reliģijā, politikā, vēsturē un mākslā)*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001.

Oksanen S. *Stalinin lehmät*. Helsinki: Bazar Kustannus OY, 2003.

Plūdons. Latvju literatūras vēsture vidusskolām. I daļa. *Visvecākie laiki un vecie laiki*. Trešais, ilustrētais, pārlabotais un papildinātais izdevums. Rīga: Valtera un Rapas sab. izdevums, 1923.

Said E. W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1995.

Smith S., Watson J., Watson A. *Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008.

Добренко Е. *Политэкономия соцреализма*. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.

Савкина И. *Пишу себя... Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*. Тампере: Tampereen Yliopistopaino OY, 2001.

Фуко М. *Археология знания*. Санкт-Петербург: Гуманитарная Академия, 2004.

Фуко М. *История сексуальности* Т. 1–2. Киев: Дух и Литера, 1998.

Эткинд А. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.

Darbības vārdu priedēkļi. http://www.uzdevumi.lv/ExerciseRun/RunExercise?exerciseId=bc5cb4dc-308a-40b7-a33a-fb7e7ff3f1de&parentType=VirtualSchool&parentId=2378 (skatīts 15.01.2014.).

Latviešu literārās valodas vārdnīca. http://www.tezaurs.lv/llvv/ (skatīts 15.01.2014.).

Skaidrojošā vārdnīca. http://www.tezaurs.lv/sv/?w=gumis (skatīts 15.01.2014.).

Skaidrojošā vārdnīca. http://www.tezaurs.lv/sv/?w=uzmet (skatīts 15.01.2014.).

Zane Grigoroviča

IDENTITĀTES VIZUALIZĀCIJA 19. GADSIMTA 2. PUSES LATVIJAS PERIODIKĀ

Summary

Identity Visualization in Latvian Periodicals of the 2nd Half of the 19th Century

The present paper regards the historical period from approximately 1880 till 1900. The goal of the study is to reveal how Latvian identity was created in the public visual environment. Visual identity is a set of visual elements that help to create association with the group, elements that relay the symbolic meaning of the character.

Four magazines were studied: 'Pagalms' (1881 – 1882), which promotes the formation of the borrowed visual identity; 'Austrums' (1885 – 1906), 'Rota' (1884 – 1887), and 'Mājas Viesa Mēnešraksts' (1895 – 1905) that create identity as a sense of belonging related to the origin and cultural background involving odd elements of the borrowed identity.

The most versatile techniques were adapted in the field of graphics. Portraits and illustrations were developed. The role of an image was mostly illustrative. Design of the human visual identity has been studied more thoroughly.

In the 1880s the official portrait dominated. The form conveying a national message was borrowed.

Exotic man depictions manifest the curiosity about the versatility of the human race that makes it easier to define ethnic and national differences.

Until 1900 the image of a child was not associated with modelling of identity.

Image of the everyday man (in the 1880s a somewhat comical type, at the end of the decade the sentimental romanticized image of a woman prevailed, later evolving into an image of an active woman with rare depictions of men).

The physiological man marks the end of one of the stages of searching for, creating, and recreating the identity.

Key-words: visual identity, creation of identity, periodicals, nation, image, public image

*

Ievads

Latvijas mākslas vēsturē salīdzinoši maz veikti starpdisciplināri pētījumi par latviskās identitātes veidošanos un tās izpausmēm publiskajā telpā. Fiksējot vizuālos elementus, tēlus, motīvus, iespējams uzskatamāk atklāt nacionālās pašapziņas veidošanās procesu.

Rakstā analizēts, kā ar periodisko izdevumu palīdzību vizuālās zīmes, ko hipotētiski var uzskatīt par nacionālo identitāti veidojošām, nonāk zemnieku vidē un kā tās veicina komunikācijas kopību. Šī darba mērķis, balstoties uz socioloģijas un citu zinātņu atziņām, ir atklāt paņēmienus, kā tiek konstruēta latviskā identitāte vizuālajā telpā, proti, kā veidojas nācijas pašidentifikācijas process.

Pētījuma uzdevums ir noskaidrot:

- cik būtiski citu kultūrtautu tradīcija iespaido latviskās identitātes veidošanos;
- kāpēc un kā publiskajā telpā aizgūtos tēlus nomaina nacionālais elements.

Analizējot vizuālās zīmes kultūrvēsturiskā aspektā, šoreiz uzmanība netiek pievērsta cilvēka vizuālā tēla un teksta mijiedarbei. Tas būtu atsevišķs pētījuma lauks. Tāpat rakstā nav analizētas citu grafiķu izmantotās tehnikas, specifiskā izteiksme u. tml. Uzmanība koncentrēta uz vēsturisko periodu no apmēram 1880. līdz 1900. gadam. Šajā laika posmā visuzskatamāk tiek veidota latviskā identitāte. Attēls / bilde ir pieredzes forma. Fiksējama arī samērā nekritiska attieksme pret attēlu. 19. gadsimta periodiskajos izdevumos nav skaidras koncepcijas par attēla funkciju (vai tas paskaidro, papildina tekstu; visbiežāk attēlam ir vizuāli informatīva vai vizuāli pašvērtīga nozīme, kam ar tekstu nav pat nojaušama sakara) un mākslinieciskām kvalitātēm. Īpašs pētījums būtu jāvelta arī vizuālajiem tēliem, kas izmantoti žurnālu vāku noformējumā.

Pētījuma problēma koncentrējas hipotēzē, ka 19. gadsimta otrajā pusē publiskie tēli ir neatņemami latviskās apziņas, piederības veicinātāji. Tiek meklētas iezīmes, kas latviešiem, dzīvojot multikulturālā vidē, izmantojot baltvācu, krievu u. c. mākslas ietekmes, ļauj veidot publiskos tēlus, kas veicina latviskās identitātes strukturēšanu un kļūst par identitātes pamatu.

Jāatzīmē, ka tēmas izpētes sakarā būtisks ir sociokultūras konteksts, savukārt, definējot identitāti, tiks izmantotas sociologu atziņas.

Nacionālās identitātes veidošanās sociokultūras aspekts

Analizējot kultūrvēsturiskās norises, aktuāls un reizē simbolisks ir 1856. gads, kad Krievijas valdība atcēla Iekšrīgai cietokšņa statusu. Vaļņus noraka laikā no 1857. līdz 1863. gadam. J. D. Felsko sagatavotajā Rīgas plānā 1856. – 1857. gadā konsolidēti Eiropā 19. gadsimta vidū izplatītie pilsētbūvnieciskie risinājumi (Ziemeļeiropas un Krievijas impērijas būvniecības pamatnostādnes).

Šīm darbībām bija jāveicina Rīgas kā eiropeiskas, industriālas pilsētas attīstība, paverot ceļu ne tikai historisma tradīcijās projektētu fabriku, sabiedrisko celtņu un īres namu būvniecībai, bet arī radot iespēju attīstīties inovatīvai jūgendstila praksei 19. gadsimta beigās. Būvniecības attīstības procesiem bija jākļūst arī simboliskiem, paverot iespēju Rīgai attīstīties kā multikulturālai pilsētvidei, kur galvenie bija iecerēti baltvācu un krievu elites pārstāvji.

Realitātē notikumi izvērsās pavisam citādi. Līdz ar Rīgas pilsētas nocietinājumu nojaukšanu mainījās arī sociālā diferenciācija. Sabiedrībā pastāvēja izteikta sociāla noslāņošanās, kam pamatā bija piederība konkrētam etnosam. Vienlaikus bija robeža starp pilsētas un lauku dzīvi (attiecīgi arī kā robeža starp augstāko un zemāko kārtu jeb pamattautu). Pēc vaļņu nojaukšanas, Rīgai attīstoties kā industriālai pilsētai, zemnieki pārcēlās tuvāk pilsētai. Kā Rīgā, tā arī citās pilsētās latviešiem kā "zemnieku tautai" radās nepieciešamība veidot priekšstatu par pilsētu kā vienotu telpu vai vienotiem ideāliem ar citām pilsētā mītošām tautībām. Sākās latviešu nācijas formēšanās.

19. gadsimts pasaules vēsturē ir kā pārmaiņu laiks sabiedrībā, kas saistās ar jaunu nāciju formēšanos. Šo procesu nopietni ietekmēja Anglijas, Francijas un Spānijas piemēri. Jau 18. gadsimta vidū apgaismības laikā rodas ideja etnisko grupu identificēt ar tautu. 19. gadsimta sākumā noformējās pirmās tautas, sabiedrībai kļuva zināms jēdziens "nācija". Svarīgi atzīmēt, ka 1862. gadā *Pēterburgas Avīzes* pirmo reizi sāka lietot apzīmējumu "Latvija" (ar to domājot tautas etniskās teritorijas robežas).[1]

Vaļņu nojaukšana sakrita ar jaunlatviešu darbības laiku, kurā tika meklēti, radīti un pārradīti tēli, kam bija jāveido un jāstiprina latviešu kā nācijas apziņa.

Tieši Rīgā (telpas un arhitektūras nozīmē) visuzskatamāk fiksējama procesu attīstība, uz kā pamata radās latviskā identitāte. Pēc eiropeiska priekšstata veidojās nacionāls saturs, kas tika radīts, inspirējoties no citu tautu pieredzes. Pēc vēsturiska principa radās eklektiska identitāte,

kuras saturu interpretēja kā latvisku. Salīdzinoši īsā laikā (19. gadsimta 60. – 90. gados) konstruējās latviskā identitāte. Ne tikai lauku vidi, bet arī Rīgas multikulturālo telpu pārpildīja publiskie tēli (piemēram, jaunlatvieši, latviešu mākslinieki), kas pakāpeniski izstūma baltvācu, krievu un ebreju kultūru perifērijā.

Lai analizētu identitātes konstruēšanas paņēmienus, pašidentifikācijas modeļus, jāprecizē terminu lietojums.

Rakstā ar jēdzienu "vizuālā identitāte" tiek saprasts vizuālu elementu kopums, kas palīdz veidot piederību vienotam veselumam, tajā pašā laikā ļaujot atšķirties no citu tautu veidotās identitātes. Pēc raksta autores definējuma, vizuālā identitāte ir visi redzamie elementi, kas veido tēla simbolisko nozīmi, ko nevar panākt tikai ar verbālās komunikācijas līdzekļiem.

> *Tieši ar vizuālās mākslas palīdzību Baltija*[2] *projicēja savu paštēlu, un tieši vizuālajā mākslā mēs varam saskatīt tās nāciju kulturālās identitātes. Stratēģijas un līdzekļus, kas tika izmantoti nacionālās identitātes atainošanai, noteica vietējās vajadzības, kultūras tradīcijas un dominējošās sociālās struktūras.*[3]

Pētot nācijas strukturēšanos, būtisks kļūst jēdziena "identitāte" lietojums un nozīme. Jēdzienu pirmo reizi formulējis Zigmunds Freids (*Sigmund Freud*) 1914. gadā, to var attiecināt gan uz atsevišķu indivīdu, gan sabiedrības grupām, gan tautām, lai raksturotu to specifiskās iezīmes. Indivīda attieksme veidojas tikai mijiedarbībā ar sociālo vidi. Cilvēkam raksturīgi, ka viņš vienlaicīgi konstruē vairākas identitātes un lomas, piemēram, identificējas ar etnisku grupu, kādu sociālās struktūras elementu (sociālo grupu, sociālo institūtu utt.).

Identitātes jēdziens ietver divus salīdzināšanas kritērijus: *līdzību, kopīgu piederību un atšķirību, kas ir identificēšanas dinamiskie principi*[4].

Lokālās situācijas kontekstā jāinterpretē jēdzieni "nacionālā" un "etniskā identitāte", kas latviešu nācijas piemērā ir diezgan cieši saistīti. Salīdzinot jēdzienus "nacionālā identitāte" un "etniskā identitāte", ir iespējams atrast daudz kopīgu elementu, kas ļauj secināt, ka šīs identitātes viena otru papildina. "Etniskā identitāte" tiek attiecināta uz kādas grupas valodu, specifisku etnisko kultūru un tradīcijām; "nacionālā identitāte" ir saistāma ar valstisku piederību un pilsonību. Līdz ar to ir būtiski apzināties abus identitātes veidus, kas kļūst par svarīgiem tautas un tās identitātes veidotājiem.

Identitāte ir definējama kā piederība. Tā raksturo cilvēka piederību konkrētai sabiedrībai un visbiežāk tiek skatīta saistībā ar indivīda izcelsmi

un attīstību atbilstošās kultūras robežās, t. i., latviskā identitāte veidojas kā piederība vienam etnosam.

> *Jebkuru etnosu varētu aplūkot kā "kolektīvu personību", kuras savdabību (identitāti) veido vairāk vai mazāk noturīgu, specifisku elementu kopums. Pētnieka uzdevums būtu fiksēt un izgaismot šos elementus; ir svarīgi noteikt nacionālās identitātes (kultūras) pamatstruktūru, veikt tās teorētisku rekonstrukciju, noskaidrot tās elementu savstarpējās attiecības un hierarhiju, kā arī saistību ar sociālo praksi. Nav šaubu, ka nacionālā identitāte, neraugoties uz tās pamatelementu relatīvu noturīgumu, ir vēsturiski mainīga, pakļauta sociālās situācijas ietekmēm, no savas puses būtiski orientējot cilvēka rīcību un iezīmējot sabiedrības pamatvērtības.*[5]

"Aizgūtās un latviskās vizuālās identitātes" mijiedarbība preses izdevumos *Pagalms*, *Rota*, *Austrums*, *Mājas Viesa Mēnešraksts*

Pagalms (1881 – 1882) – *ar bildēm pušķots literārisks, zinātnisks žurnāls*[6], veidots pēc populāro vācu ģimenes žurnālu parauga, izdots Jelgavā, izdevējs – Eduards Zīslaks, redaktors – Jēkabs Lautenbahs-Jūsmiņš. Ilustrācijās, dekoratīvajā noformējumā izmantots citos izdevumos jau publicēts materiāls, kas reprezentē ne tikai izdevēja mākslinieciskо gaumi, bet arī eklektiskus ideālus. *Pagalms* tiek veidots kā *famīlijas* žurnāls, t. i., orientējas šķietami uz visu sabiedrību kopumā:

> *Vadītājs un izdevējs solīja piešķirt gan tēviem un mātēm, gan bāleliņiem un zeltenītēm patīkamu gara barību. "Pagalms" dos ne vien tik jaukus rakstus, bet arīdzan jaukas bildes, kops tātad tiklab garu, kā jūtu-prātus, tos uz daiļu, labu skaistu jauku vadīdam.*[7]

Rota (1884 – 1887) – *literārisks un zinisks laikraksts ar bildēm*[8], izdevējs – Jānis Klāviņš, iespiests Eduarda Magnusa Jākobsona, pēc tam Ernsta Plātesa spiestuvē Rīgā. Abi izdevumi atbalsta **"aizgūtās vizuālās identitātes"** (autores formulējums) veidošanos. *Rota* daļēji turpina *Pagalma* tradīcijas, tomēr attēlos vairāk iepazīstina ar latviešu rakstniekiem, kultūras darbiniekiem. Jauna ir zobgalības nodaļa, kurā strādā tā laika labākie humoristi: Laubes Indriķis (Inga, Ņirga), Ādolfs Alunāns (Dobelnieks). Izdevums akcentē gan aizgūtās vizuālās identitātes veidošanos, gan arī līdzības un atšķirības apzināšanos.

Austrums (1885 – 1906) – literārs un populārzinātnisks žurnāls, izdevējs – Jēkabs Velme (līdz 1887. gadam izdots Maskavā, no 1888. gada to iespieda E. Zīslaks Jelgavā), 1891. gada beigās nonāk Jēkaba Dravnieka īpašumā un daļējā vadībā, 1902. gadā Jāņa Ozola apgādībā Cēsīs.

1903. gada pirmajā pusē žurnālu vadīja Teodors Zeiferts. No 1903. gada vidus līdz 1906. gada sākumam izdevumu apgādāja un vadīja Andrievs Niedra. Žurnālā publicēti Apsīšu Jēkaba stāsti, Ausekļa, Sudrabu Edžus, Lautenbaha-Jūsmiņa dzeja, Eduarda Veidenbauma Horācija tulkojumi, T. Zeiferta pirmie plašākie literatūrkritiskie apcerējumi. Izdevums formē identitātes kā piederības strukturēšanos, kas saistīta ar kultūru vai izcelsmi. Tomēr arī šajā izdevumā attēlos saskatāma vēlme piemēroties plašākas publikas gaumei, iesaistot atsevišķi aizgūtās vizuālās identitātes elementus.

Pētera Zālītes vadītā *Mājas Viesa* redakcija izdeva arī *Mājas Viesa Mēnešrakstu* (1895 – 1905). Te publicēti Raiņa, Aspazijas, Jāņa Poruka, Viļa Plūdoņa, Annas Brigaderes, Rūdolfa Blaumaņa oriģināldarbi. Lasītāji tika iepazīstināti arī ar cittautu literatūru, rodot plašāku priekšstatu par citām kultūrām. *Mājas Viesa* mērķis bija celt latviešu pašapziņu, līdz ar to veidot latvisko identitāti caur savu vērtību apzināšanu un citu tautu vērtību iepazīšanu.

Analizējot vizuālās identitātes veidošanos četros žurnālos, atklājas, ka visdaudzpusīgākie paņēmieni fiksējami tieši grafikas jomā, jo grafika visātrāk reaģē uz sociālām pārmaiņām, tādējādi šeit parādās jaunas idejas, jo šis mākslas veids pēc savas būtības ir lietišķs. Nozīmīga ir arī fotogrāfijas attīstība, kas ne tik daudz konstruē, bet drīzāk palīdz fiksēt vizuālo identitāti, kas grafikā jau radīta. Kā atsevišķa joma izdalāma estētiski izklaidējošās ilustrācijas, kas galvenokārt ir ksilogrāfijas tehnikā veidotas salonmākslinieku gleznu reprodukcijas. Tematiski grafika orientēta uz sabiedriski nozīmīgu personu portretēšanu, literāro darbu un folkloras sižetu ilustrēšanu. Līdz aptuveni 1880. gadam reti, bet vēlāk regulāri fiksēti vēsturiski svarīgi notikumi, veidojot vizuālu hroniku. Atsevišķi izdalāma ainava – lauku, pilsētas u. tml.

Lielākajai daļai žurnālos ievietotajiem attēliem ir izzinoši informatīvs raksturs. Iepazīstot 19. gadsimta otrās puses latviešu periodiku, nācies secināt, ka līdz 19. gadsimta 90. gadiem prese orientējās uz lasītāja iepazīstināšanu ar citādo, eksotisko, radot paskaidrojošas vizuālas zīmes, kas ne vienmēr sakņojas reālajā īstenībā, bet 90. gados parādās interese par lokālo vidi, radot jaunu tradīciju vizuālajās zīmēs.

Žurnālos publicētie attēli pārsvarā definējami kā *pragmatiski orientēta amatnieciska iespiedgrafika. Taču kā būtiskākā saglabājās grafikas reproducējošā loma. Grafiķi bieži par pirmavotu izmantoja ne tikai zīmējumu vai citu mākslinieku darbu, bet kā laikmeta jauna iezīme parādās tehnoloģiskie jaunievedumi (fotogrāfijas izplatība, pāreja uz rūpnieciski ražotu papīru)*[9].

Ņemot vērā faktu, ka identitātes (arī vizuālās) veidošanā ir svarīga ne tikai vēsturisko vērtību, tradicionālās kultūras apzināšana, bet arī viss jaunais, ar ko tauta attīstības procesā saskaras, pamanāms, ka izdevumos tiražētie tēli un norises iekļaujami plašākā Eiropas kontekstā. Notikumi, nacionālām interesēm atbilstoši interpretēti, tomēr neiegūst šauri nacionālu raksturu, bet ļauj ieskatīties kultūrvēsturiskās norisēs plašākā Eiropas kontekstā. Tas pats arī attiecināms uz māksliniecisko formu. Lai arī 19. gadsimta otrās puses valdošais stils bija romantisms un reālisms, tomēr periodiskajos izdevumos spēcīgāk izpaužas historisma iezīmes, kā arī vēlme demonstrēt laikmeta mākslai raksturīgo vispārtipisko naturālismu. Noturīgā bīdermeiera romantiskā tēlainība sintezēta ar objektivizētu parādību fiksāciju. Arī profesionālā izpildījuma ziņā darbu kvalitāte atšķirīga, akadēmiski izglītotu mākslinieku zīmējumi sasniedz augstu perfekcijas pakāpi, bieži sastopami arī amatnieciski primitīvi atveidu vienkāršojumi.

Līdz aptuveni 1880. gadiem žurnālu vizuālajā noformēšanā darbojās kokgrebēji Kārlis Kronvalds, igaunis Eduards Magnuss Jakobsons, Mārtiņš Bušs, kā arī Augusts Daugulis, tomēr ap 1870. gadu sākās strauja latviešu grāmatniecības, līdz ar to arī periodisko izdevumu izaugsme. Lasītāju pieprasījumu pēc nacionālajām interesēm atbilstošiem iespieddarbiem varēja apmierināt vienīgi jaunā grāmatnieku paaudze, veicinot pirmās, skaitliski nelielās grafiķu paaudzes veidošanos.

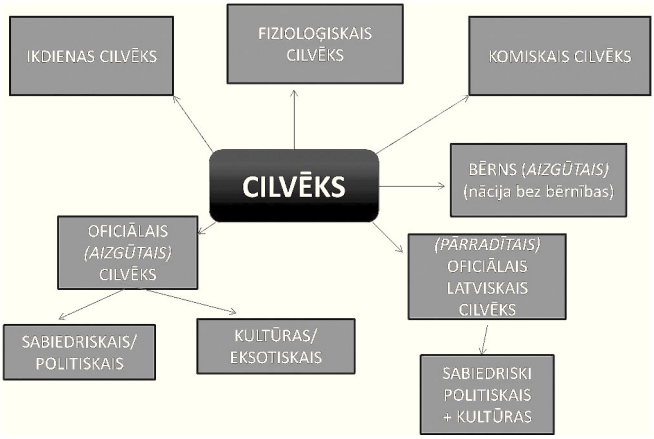
Analizējot žurnālu vizuālo tēlu funkcijas, autore tikai daļēji piekrīt Roma Bēma izteiktajam apgalvojumam, ka *patiesībā tēlotājas mākslas izteiksmes līdzekļi tika izmantoti, lai apmierinātu lasītāja elementārākās estētiskās prasības, izklaidētu viņu un sniegtu populārzinātnisku informāciju*[10].

Pētot izdevumus, nākas konstatēt, ka to saturu ietekmēja arī publikas gaume. 19. gadsimta sabiedrības gaume bija veidojusies, pateicoties vizuālajiem priekšstatiem, kas popularizēti galvenokārt cittautu periodiskajos izdevumos. Tādējādi jau pašos pamatos ir fiksējams, ka identitāte, šajā gadījumā – vizuālā identitāte –, veidojās uz izteiktas multikulturālas bāzes, kas neapzināti determinē aksioloģisko pamatu. Taču nevar noliegt, ka laika gaitā ne tikai gaume, bet plašākā nozīmē ētiskās un estētiskās prasības pilnveidojas. Sabiedrība, kas 19. gadsimta vidū labprāt baudīja svešu pārdzīvojumu, aizraujas ar teiksmainu eksotiku, laika gaitā vēlas ieraudzīt sev labi pazīstamo, kam nu tiek piešķirta vērtība. Periodiskie izdevumi popularizē, tiražē tēlus, kas pakāpeniski rada un maina priekšstatus par latvisko identitāti. Vizuālās identitātes konstruēšanas paņē-

mienos fiksējamas divējādas koncepcijas: atkārtot, pielīdzināt latvisko cilvēku citzemju pieredzei vai atklāt un definēt latvisko cilvēku kā atšķirīgu. Otrajā pieejā arī redzama pasaules vizuālās pieredzes ietekme.

Cilvēka tēla latviskās vizuālās identitātes veidošanās

Vizuālās identitātes strukturēšanas procesi nosacīti ievietoti shēmā, kas palīdz atklāt pašidentifikācijas modeļus (1. att.):



1. attēls

Latviskā cilvēka oficiālā identitāte (*oficiālais cilvēks*, kas var būt gan politisks, gan kultūras darbinieks u. tml.) tiek veidota, reproducējot tos pašus paņēmienus, kas vērojami krievu, vācu, angļu valstsvīru portretos, piemēram, Kaspara Biezbārda portrets[11], Krišjāņa Barona portrets[12] pēc fotogrāfijas *Rotai* gravēti Varšavā vai Krievijas valsts kanclers A. M. Gorčakovs[13], ģenerālinženieris F. E. Totlēbens[14]. Kultūras cilvēka vizuālā identitāte konstruēta atbilstoši tradīcijai – Kārlis Hūns[15] vai A. S. Puškins[16]. Gan portretos, kas tapuši pēc fotogrāfijām, gan brīvi sacerētās kompozīcijās jaušama mākslinieka vēlme panākt portretisku līdzību.

Lielākai daļai šo portretu (gan gravētos pēc fotogrāfijām, gan arī fotogrāfijās) fiksēts akadēmiskajai tradīcijai raksturīgais 3/4 rakurss. Šajos portretos vērojams telpas trūkums, kas sakrīt arī ar vizuālajām izpausmēm ainavu interpretācijā (šo aspektu autore analizēs telpas kontekstā). Savukārt ar fotogrāfijas straujo izplatību 19. gadsimta 90. gados

cilvēka tēls organiski iekļaujas reālajā vidē, piemēram, *Rīgas Latviešu biedrības* (turpmāk RLB) *biedri*[17]. Apzinoties vienojošo, par svarīgu nacionālās identitātes pazīmi kļūst arī tautas kā indivīdu grupas savstarpējās līdzības apzināšanās. Ne atšķirību meklēšana, bet gan specifiskā izšķiršana un apzināšanās veido topošās latviešu kultūras savdabību. Šis aspekts labi pamanāms RLB biedru fotouzņēmumā.[18]

Aplūkotajos periodiskajos izdevumos iespējams fiksēt vizuālo elementu izmantojuma izmaiņas, kas liecina, ka 19. gadsimta 80. gadu oficiālais portrets veidojas atbilstoši Eiropas un Krievijas tradīcijai (3/4 rakurss, telpas neesamība), savukārt 90. gadu ārzemju portretos saglabājas nosacītā telpa, bet nosacīti latviskais publiskais tēls pakāpeniski tiek integrēts telpā un laikā. Uz šo aspektu pirmo reizi norāda *Rotā*[19] ievietotais nekrologs Krišjānim Kalniņam, gan *Rotā*[20] pēc A. Legzdiņa zīmējuma veidotā M. E. Jakobsona grafika (Kr. Kalniņš zārkā), gan oficiālā cilvēka pārtapšana par simbolu – Kr. Valdemāra piemineklis Rīgā.[21]

Šāda tipa attēli ļauj secināt, ka *oficiālā cilvēka* koncepcijā sintezējas aizgūta forma (poza, rakurss) un nacionāls vēstījums. Latvietis tiek pielāgots pārējai (izglītotajai, veiksmīgajai) pasaulei. Atšķirībā no Rietumeiropas paraugiem, kur skaidri fiksējams, kādu sabiedriski nozīmīgu jomu katra personība pārstāv, vietējos periodiskajos izdevumos pozicionētais *oficiālais tēls* visbiežāk ir arī nācijas kultūras attīstību reprezentējošs.

Līdzās *oficiālajam tēlam* vizuāli iedarbīgs ir *eksotiskā cilvēka* tēls. 80. gadu vizuālajos piemēros dominē vēlme ilustrēt teiksmaino (analogi arī telpas koncepcijā), piemēram, Bosniete[22], Fellahu sieva[23]. Telpa attēlā ļoti nosacīta, biežāk tās vispār nav, savukārt, sākot ar 1889. gadu, parādās vēlme demonstrēt eiropieša un, piemēram, austrumu kultūras pārstāvja "reālo" satikšanos, piemēram, *Eiropiešu viesošanās japāniešu namā*[24]. Pakāpeniski arī eksotiskā atveids iegūst reālākas aprises. Iespējams, ka interese par eksotisko ir saistāma ne tikai ar cilvēkam piemītošo vēlmi apjaust teiksmaino, citādo, bet, fiksējot savādo pasaulē, vieglāk var definēt arī etnisko un nacionālo atšķirību / identitāti.

Pašidentifikācijas procesā latvieši aktualizēja tradicionālo kultūru un tagadni. Latvietis sāka apzināties sevi kā savai tautai piederīgu indivīdu, nevis tikai kā noteiktai sētai, pagastam vai novadam piederīgu cilvēku.

Vizualitātē līdzās *oficiālajam* un *eksotiskajam latviskais cilvēka tēls* veidojas kā *pārradītais tēls*, t. i., sintezējot citu tautu vizuālās iezīmes. 1890. gados tiek izveidots tēls, kas nosacīti vēlākā izpratnē definējams

kā latvisks. Šajā tēlā saplūst etniskās un nacionālās identitātes konstruēšanas paņēmieni, proti, strukturēta etniskā identitāte, kas norāda uz piederību etniskai grupai (piemēram, jaunlatvieši u. c. kultūras darbinieki pozicionē savu šķietamo latvietību), tomēr tā dažreiz ir apšaubāma. Šīs identitātes pamatā ir kopēja kultūra un valoda, kopējas atmiņas un mīti par savas kopienas izcelsmi, akcentēta kultūras unikalitāte.

Nacionālā identitāte norāda uz sevis un savas vietas apzināšanos pasaulē, veido *valsts iedzīvotāju kopības izjūtu*[25] un *ir saistīta ar nacionālās pašapziņas veidošanos*[26] (periodiskajos izdevumos tiražētajos publiskajos vizuālajos tēlos izcelta latviešu kā inteliģentas nācijas daba). Šeit neparādās, piemēram, glezniecībā tik aktuālais zemnieka atveidojums, ko īpaši kultivē pulciņa *Rūķis* dalībnieki darbības pirmajā posmā līdz 1896. gadam. Oficiālā-aktīvā cilvēka, pārsvarā vīrieša, tēla popularizēšana galvenokārt sastopama žurnālā *Rota*, savukārt kultūras pārstāvja tēls – *Mājas Viesa Mēnešrakstā*.

Līdztekus oficiālajiem tēliem nereti izmantots bērna tēls. Analizējot pieaugušā un bērna atveidojumu identitātes aspektā, vērojams, ka bērna tēls līdz 1900. gadam netiek saistīts ar identitātes modelēšanu. Būtībā izveidojas zināms anahronisms: identitātes vizualizācijā aplūkojamos periodiskajos izdevumos nav fiksējama loģiska vecumposma nomaiņa – no šūpuļa līdz kapam. Izsekojot pašidentifikācijas procesam, konstatējams, ka identitātes vizualizācijā nav bērnības posma, kas saskan ar vēsturiskajiem apstākļiem. Latvietim bija jāpozicionē sevi kā nobriedušu personību, lai iekļautos plašākā starptautiskā sociumā. Bērnībai nebija laika, tomēr bērna tēls parādās bieži. Te dominē no ārzemju preses pārpublicētie grafiskie darbi, kam ar latviskumu, jaunu ētisku vai estētisku ideālu konstruēšanu nav nekāda sakara. Bērns atveidots sentimentālās ainās, kurās atklāta bezrūpīgā bērnība[27], bērnam raksturīgā vēlme spēlēt pieaugušo[28]. Plaši atspoguļoti bērna netikumi (izplatītākie – pīpēšana un zagšana). Tomēr šie bērni nav "vietējie", aizgūti no ārzemju preses, tie aizpilda to lauku vizualitātē, ko var definēt kā ideālā latviskā bērna neesamību.

Pārsvarā bērns attēlots viens vai cita bērna sabiedrībā, tikai atsevišķos gadījumos kopā ar pieaugušajiem. No šiem attēliem veidojas diezgan deformēts priekšstats par bērna lomu sabiedrībā, kā arī plašāk – par ģimenes modeli. Attēlos, kuros bērns ir kopā ar pieaugušajiem, pamanāms, ka audzināšanas lomu uzņēmušies vecvecāki, piemēram, pie slima bērna norūpējies sēž vectēvs, bērns ar vecomāti skaita lūgšanas (piemēram, *Austrums*[29]), arī rīkstes bērns saņem no vecvecākiem (*Austrumā*[30]

publicētajos attēlos). Māte parādās blakus bērnam tikai lielās nelaimēs.[31] Bērns attiecībās ar tēvu aplūkotajos periodiskajos izdevumos nav atklāts.

Vizuālajos tēlos iezīmējas arī vēlme atveidot "ikdienas cilvēka tēlu". 19. gadsimta 80. gados fiksējams ilustratīvs, nedaudz komisks tipāža raksturojums, kas atbilst žanra stājgrafikas specifikai, piemēram, Kafijas māsiņas[32]. 19. gadsimta 80. gadu beigās aktualizēts jaunas sievietes tēls. Žurnālā *Austrums* sievietes atveidojumā dominē sentimentālisms, bet *Mājas Viesa Mēnešrakstā* popularizēts romantisks, poētisks sievietes tēls. Paradoksāli, bet *ikdienas cilvēku* tēliem pavisam maz sakara ar realitāti (piemēram, *Austrumā*[33] un *Mājas Viesa Mēnešrakstā*[34] publicētajos attēlos). 80. gadu beigās sievietes atveidojumā saskatāma ambivalenta izteiksme: vizuālajā telpā paralēli eksistē no Eiropas romantisma kultūras patapinātais sapņainās skumjās sievietes tēls, kas gan iegūst arī sentimentālas aprises, un aktīvās saimnieces, zeltenes tēls, kurai veltīti praktiski padomi, piemēram, izšuvuma paraugi.[35] Vīrietis kā ikdienas cilvēks parādās reti, pārsvarā pārpublicēts no vācu sentimentālām grafikām.[36]

Daudzpusīgāks un atbilstošāks *ikdienas cilvēka* tēls atklājas satīriskā distancē – paškritiski un ne pēc parauga veidojot pilsētnieka un laucinieka tipāžus, kas stilistiski turpina aplūkojamos periodiskajos izdevumos grafiķa Augusta Dauguļa *Pēterburgas Avīzēs* un to pielikumā *Zobugals* izveidotā satīriskā tēla tradīcijas. Pilsētnieka un laucinieka tipāžos[37] stilistiskas līdzības ar A. Dauguļa Brenci un Žvinguli. Žurnālā *Rota* izveidojas anekdošu stāstīšanas vizualizācijas tradīcija, galvenie varoņi Resnais un Tievais. Populārs Ņirgas tēls, kas izsmej galvenokārt pilsoniskās aprindas. Komiskajos tipāžos gan ar satīras, sarkasma, pat groteskas izmatojumu tiek konstruēts tēls, ko nosacīti var dēvēt par "tādi mēs nevēlamies būt".

19. gadsimta pašā nogalē parādās jauns cilvēka atveidojums – *fizioloģiskais cilvēks*[38]. Šķiet, tieši šāds cilvēka atveidojums liecina par identitātes meklēšanas, radīšanas un pārradīšanas viena posma noslēgumu. Cilvēks iegūst konkrētus apveidus (proti, plaušas un sirds darbojas vienādi eksotiskajam ķīnietim, fellahu sievietei un latvietim). Apzinoties vienojošo, par svarīgu nacionālās identitātes pazīmi kļūst arī tautas kā grupas savstarpējo līdzību apzināšanās, kas atšķir no citām grupām vai to pārstāvjiem. Ne atšķirību meklēšana, bet gan specifiskā noteikšana un apzināšanās veido kultūras savdabību.

Noslēgums

19. gadsimta latviešu *vizuālās identitātes* strukturēšanas iekšējā dinamikā un tās loģikā skaidri saskatāmi trīs attīstības periodi:

1) *Aizgūtās* vizuālās identitātes posms ilgst no Rīgas vaļņu nojaukšanas 1853. gadā līdz aptuveni 1880. gadam. Vizuālajā telpā dominē tēli, kas lielākoties aizgūti cittautu vizuālajos piemēros, vai pašmāju tēli pielīdzināti ārpusē noskatītajiem paraugiem. Šis vēstures periods saistāms ar tautiskā romantisma uzplaukumu, kas plašāk vērtējams kā mītu radīšanas laiks un visuzskatāmākais identitātes sajaukuma posms. Darbojas mākslinieki, kuru pašu nacionālā piederība nav definējama kā latviska (A. Daugulis, M. E. Jākobsons). Arī mākslinieciskā pieredze smelta ārzemēs, tādējādi loģiski, ka kultūrtelpā, kā arī vizualitātē dominē aizgūti, pārfrazēti tēli;
2) Jaunus, laikmeta garam atbilstošus mītus latvieši rada no aptuveni 1880. līdz 1896. gadam. Kritiski izvērtējot un pielabojot vēsturisko atmiņu, tiek atrasti vienojošie elementi, kas palīdz, apzinoties pagātnes vērtības, radīt laikmetam atbilstošu vizuālu tēlu, *vizuālo identitāti*, kurā sintezējas iepriekšējā periodā izvērtētās un atzītās vērtības, kā arī vizuālie elementi.

> *Ap 1880. g. likās visi apstākļi nogatavojušies, lai latviešu inteliģence piegrieztos mierīgam garīgam darbam. Nacionālo cīņu karstums bija norimis, tautas darbinieki bija ieguvuši cik necik materiāla pamata, tautiskas domas izpaudumi atrada atbalstu ļaužu masās. Ja Pirmajos vispārējos dziesmu svētkos vēl stipri sadūrās pretējās puses, tad otrajos viscaur valdīja mierīga noskaņa. Tautiskā doma bija uzvarējusi. Tautas dziesmas bija nākušas ne vien godā, bet arī modē. Latviešu senatne atdzīvojās arvienu vairāk.*[39]

Šajā periodā pamatoti var runāt par nacionālās identitātes nostabilizēšanos. Sociologs Entonijs Deivids Smits (*Anthony David Smith*) darbā par nacionālo identitāti[40], analizējot jēdziena vēsturisko attīstību, nāciju definē kā *noteiktu cilvēku kopumu, kam ir sava vēsturiskā teritorija, kopīgi mīti un ar vēsturi saistītas atmiņas, vienota tautas masu kultūra, kopīga ekonomika un visiem sabiedrības locekļiem vienādas likumīgās tiesības un pienākumi*[41].

Žurnālos reproducētie vizuālie tēli ļauj nojaust, ka 19. gadsimta 80. un 90. gados svarīgi bija gan definēt latvisko identitāti, meklējot vietu garīgajā pasaulē, gan reālajā telpā;

3) Gatavojoties X Viskrievijas arheoloģiskajam kongresam Rīgā, 1896. gadā Rīgas Latviešu biedrība sarīko latviešu etnogrāfisko

izstādi. Šis notikums iegūst simbolisku nozīmi. Ja iepriekšējie identitātes veidošanās posmi nebūtu bez iekšējas dinamikas, izstāde nevarētu notikt. Pašidentifikācijas modeļu radīšanas noslēguma posmu, kas attiecināms uz 19. gadsimta kultūrvēsturiskajiem procesiem, demonstrē 1896. gada izstāde. Publisko telpu aizpilda tēli, kas definējami kā latviski.

Secinājumi

Vizuālās identitātes veidošanos tieši ietekmē 19. gadsimta kultūrvēsturiskie procesi. Laikā no aptuveni 1850. gada līdz 1900. gadam iezīmējas trīs periodi, kas raksturo vizuālās identitātes konstruēšanas procesus:

1) periods no 1853. līdz apmēram 1880. gadam raksturojams kā aizgūtās vizuālās identitātes posms;
2) no 1880. līdz aptuveni 1896. gadam – nacionālās identitātes nostabilizēšanās posms;
3) no 1896. līdz nosacīti 1900. gadam – pašidentifikācijas modeļu radīšanas procesa noslēguma posms.

Vizuālās identitātes veidošanā periodiskajos izdevumos visbiežāk iezīmējas cilvēka tēla veidi, kas iezīmē pašidentifikācijas modeļa veidošanas jaunus etapus:

1) 19. gadsimta 80. gados dominē *oficiālais / sabiedriska* darbinieka portrets, kas parasti saistīts ar aizgūtas formas izmantojumu un nacionālu vēstījumu;
2) *Eksotiskais cilvēks*, ar kura palīdzību, uzsverot svešo, vieglāk definējams savai nācijai raksturīgais, būtiskais;
3) *Bērna* tēls līdz 1900. gadam netiek saistīts ar identitātes modelēšanu;
4) *Ikdienas cilvēka* atveidojumā 19. gadsimta 80. gados dominē komisks vīrieša tēls. 80. gadu beigās – sentimentāls, romantizēts sievietes tēls, vēlāk – aktīvas zeltenes tēls. Savdabīgi, ka maza uzmanība pievērsta ikdienas darbā iekļautam vīrietim, galvenokārt tēlojot to sabiedriskā laukā, un bērnam, kas netiek saistīts ar tēvu;
5) *Fizioloģiskais cilvēks* parādās aplūkojamā perioda noslēgumā un iezīmē pāreju uz 20. gadsimta sākumam raksturīgo nacionālās identitātes izpratni.

Vizuālās identitātes, pašidentifikācijas modeļu veidošanā fiksējamas divējādas koncepcijas: 1) atkārtot, pielīdzināt *latvisko* citzemju pieredzei un izvēlēties tēlus, kas raksturo nacionālo identitāti kā eiropeiskas identitātes sastāvdaļu, vai 2) atklāt un definēt *latvisko* kā atšķirīgu, īpašu zīmju kopumu.

[1] Bērziņš J. *Latvija 19. gadsimtā: vēstures apceres*. Rīga: Latvijas Vēstures institūts, 2000, 438. lpp.

[2] No 1869. līdz 1888. gadam latviešu un igauņu zemju teritoriālais apzīmējums *Baltija* tika mainīts, ieviešot *Latvija*, tēlaini saprotot aptuveni tagadējo Latvijas teritoriju. Ar jēdzienu "dzimtene" tiek saprasta dzimtā sēta (autores komentārs).

[3] Mansbahs S. *Nacionalitātes vīzija: modernā māksla un Baltijas identitātes. Baltija – jauns skatījums*. Rīga: Atēna, 2002, 303. lpp.

[4] Jenkins R. *Social Identity*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 2008, p. 17.

[5] Kūlis R. *Latviskā identitāte un sociālā prakse*. http://www.fsi.lu.lv/?sadala=98&id=298#_edn1 (skatīts 09.09.2013.).

[6] Zeiferts T. *Latviešu rakstniecības vēsture*. Rīga: Zvaigzne, 1993, 441. lpp.

[7] Turpat, 442. lpp.

[8] Turpat, 443. lpp.

[9] Kļaviņš E. *Historisma un reālisma periods. 1840. g. – 1890. g. Grafika*. http://www.makslasvesture.lv/index.php/1840_%E2%80%93_1890._g._Grafika (skatīts 07.09.2013.).

[10] Bēms R. *Apceres par Latvijas mākslu simt gados*. Rīga: Zinātne, 1984, 119. lpp.

[11] *Rota* Nr. 4, 1885.

[12] *Rota* Nr. 9, 1885.

[13] *Rota* Nr. 6, 1884.

[14] *Rota* Nr. 3, 1884.

[15] *Mājas Viesa Mēnešraksts* Nr. 7, 1896.

[16] *Mājas Viesa Mēnešraksts* Nr. 3, 1898.

[17] *Austrums* Nr. 5, 1896.

[18] Turpat.

[19] *Rota* Nr. 1, 1886.

[20] *Rota* Nr. 2, 1886.

[21] *Austrums* Nr. 1, 1899.

[22] *Pagalms* Nr. 2, 1881.

[23] *Rota* Nr. 41, 1886.

[24] *Austrums* Nr. 12, 1889.

[25] Zepa B., Kļava E. Latvija. *Pārskats par tautas attīstību, 2010/2011: Nacionālā identitāte. Mobilitāte. Rīcībspēja*. Rīga: LU Sociālo un politisko pētījumu institūts, 2011, 4. lpp.

[26] Jakoba I., Paula L. *Latviskā identitāte latviešu skatījumā*. http://llufb.llu.lv/Raksti/SZF-raksti-2011/SZF-rakstu-krajums-2011-153-157.pdf (skatīts 02.09.2013.).

[27] *Austrums* Nr. 7, 11, 1897.

[28] *Austrums* Nr. 7, 1897.

[29] *Austrums* Nr. 12, 1897.
[30] *Austrums* Nr. 5, 1899.
[31] *Austrums* Nr. 2, 1899.
[32] *Rota* Nr. 46, 1885.
[33] *Austrums* Nr. 5, 1899.
[34] *Mājas Viesa Mēnešraksts* Nr. 5, 1895.
[35] *Austrums* Nr. 1, 1892.
[36] *Pagalms* Nr. 5, 1881.
[37] Piemēram, *Rota* Nr. 2, 1885 u. c.
[38] *Mājas Viesa Mēnešraksts* Nr. 12, 1898.
[39] Zeiferts T. *Latviešu rakstniecības vēsture*. Rīga: Zvaigzne, 1993, 441. lpp.
[40] Smits E. D. *Nacionālā identitāte*. Rīga: AGB, 1997.
[41] Turpat, 22. lpp.

LITERATŪRA

Austrums Nr. 12, 1889.
Austrums Nr. 1, 1892.
Austrums Nr. 5, 1896.
Austrums Nr. 7, 1897.
Austrums Nr. 11, 1897.
Austrums Nr. 12, 1897.
Austrums Nr. 1, 1899.
Austrums Nr. 2, 1899.
Austrums Nr. 5, 1899.
Bēms R. *Apceres par Latvijas mākslu simt gados*. Rīga: Zinātne, 1984.
Bērziņš J. *Latvija 19. gadsimtā: vēstures apceres*. Rīga: Latvijas Vēstures institūts, 2000.
Jakoba I., Paula L. *Latviskā identitāte latviešu skatījumā*. http://llufb.llu.lv/Raksti/SZF-raksti-2011/SZF-rakstu-krajums-2011-153-157.pdf (skatīts 02.09.2013.).
Jenkins R. *Social Identity*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 2008.
Kļaviņš E. *Historisma un reālisma periods. 1840. g. – 1890. g. Grafika*. http://www.makslasvesture.lv/index.php/1840_%E2%80%93_1890._g._Grafika (skatīts 07.09.2013.).
Kūlis R. *Latviskā identitāte un sociālā prakse*. http://www.fsi.lu.lv/?sadala=98&id=298#_edn1 (skatīts 09.09.2013.).
Mansbahs S. *Nacionalitātes vīzija: modernā māksla un Baltijas identitātes. Baltija – jauns skatījums*. Rīga: Atēna, 2002.
Mājas Viesa Mēnešraksts Nr. 5, 1895.
Mājas Viesa Mēnešraksts Nr. 7, 1896.

Mājas Viesa Mēnešraksts Nr. 3, 1898.
Mājas Viesa Mēnešraksts Nr. 12, 1898.
Pagalms Nr. 2, 1881.
Pagalms Nr. 5, 1881.
Rota Nr. 3, 1884.
Rota Nr. 6, 1884.
Rota Nr. 4, 1885.
Rota Nr. 9, 1885.
Rota Nr. 46, 1885.
Rota Nr. 1, 1886.
Rota Nr. 2, 1886.
Rota Nr. 41, 1886.
Smits E. D. *Nacionālā identitāte*. Rīga: AGB, 1997.
Zeiferts T. *Latviešu rakstniecības vēsture*. Rīga: Zvaigzne, 1993, 441. lpp.
Zepa B., Kļava E. Latvija. *Pārskats par tautas attīstību, 2010/2011: Nacionālā identitāte. Mobilitāte. Rīcībspēja*. Rīga: LU Sociālo un politisko pētījumu institūts, 2011.

Astra Skrābane

"SAVĒJO" UN "SVEŠO" IDENTITĀTES MEKLĒJUMI ŽANA POLA KOFMANA DARBOS *KURZEME* UN *AUGŠUP PA MARNU*

Summary

Looking for Identity of 'We' and 'Others' in Jean-Paul Kauffmann's 'Courland' and 'Remonter la Marne'

The comparative analysis of the French author Jean-Paul Kauffmann's two books is focused on two local identities – Latvian (especially Courland's) and French (the region of the Seine and Marne).

The French writer's approach is methodologically similar in both books: after studies of available documentary sources, he travels in the region and describes landscapes, buildings, languages, humans and their relationships in order to follow the traditional 'identity kit'. Both regions – Courland and middle France – have been described in the situation of transition: for Courland, it is the entrance into the EU, and a hope related to new changes (nevertheless, the author is sceptical about them); for France, it is an end of the cycle.

In spite of a similar picture – a vast countryside, reserved people defending their territory, anonymity of contemporary humans and objects versus memories of national myths – one can feel the French author's empathy towards his compatriots, and the feeling of belonging to some community that makes difference between 'we' and 'others' even if the objective parameters are similar.

Key-words: 'we' and 'others', identity, history, language

*

Ievads

Šī raksta tēma izriet no 2013. gada pavasarī Liepājas Universitātes konferencē *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē* nolasītā referāta *Imants un Rimants Ziedoņi "Leišmalīte" un Žans Pols Kofmans "Kurzeme". Kopīgais un atšķirīgais*. Tobrīd referāta autori interesēja, kāpēc līdzīgais skatījums uz kurzemniecisko identitāti, kas vieno autorus un to darbus, recepcijas līmenī izrādījies atšķirīgs: lasītājs lielākoties uztver Žana Pola Kofmana rakstīto kā apvainojošu neziņu un neizpratni, toties

Ziedoņu dokumentēto ainavu (lai cik tā būtu skumja) pieņem bez iebildēm. Neilgi pēc tam, saņemot franču autora tikko iznākušo grāmatu *Augšup pa Marnu* (*Remonter la Marne*), kurā Ž. P. Kofmans pievērsies Francijas identitātei, radās iespēja salīdzināt rakstnieka pieeju, aprakstot viņam eksotisko vietu Kurzemi un sev pazīstamo vidi Sēnas un Marnas departamentā Francijā. Līdz ar to pavērās jauns pētījuma lauks: vai, runājot par "savējiem" un "svešajiem", autora attieksme atšķiras; vai šo identitāšu aprakstā izmantota atšķirīga vai līdzīga metodika; un, visbeidzot, kāds ir sasniegtais rezultāts – kā kurzemnieciskā un franciskā identitāte izpaužas minētā autora darbos?

Jāpiebilst, ka rakstnieka pieeja nacionālās identitātes jautājumam, kaut arī ar regulārām atsaucēm uz antropoloģisku avotu[1], atbilst Izabellas Taboadas-Leonetti formulējumam:

> *Šai ziņā vēsturnieku un antropologu diskurss liekas grūti savienojams ar psihologu vai romānistu diskursu: velti pirmie rāda konstruētu, iztēlotu vai stratēģisku nacionālu vai etnisku kopienu raksturu un identitātes, otrie kā postulātu pieņem dažādu cilvēcisku rakstura iezīmju pastāvēšanu, proti, nepieciešamību izjust piederību un kontinuitāti laikā, identificēšanos ar "mums" iepretī "viņiem".*[2]

Autora attieksme – "skats no malas"

Runājot par *Kurzemi... francūža acīm* (oriģinālā – *Courlande*), Ž. P. Kofmans, viesojoties Latvijā 2012. gadā pēc tulkojuma iznākšanas, vairākās tikšanās reizēs ar lasītājiem atzinies, ka grūti bijis apzināt kurzemniecisko identitāti. Jautājums "kas ir kurzemnieks?" ticis uzdots visdažādākajiem sarunu partneriem (pašvaldības darbiniekiem, sabiedrisko organizāciju pārstāvjiem, vēsturniekiem, literātiem), taču atbildes nav apmierinājušas. Tajās vienmēr pasvītrots kurzemnieka atturīgums un lepnums, bet nekādi sīkāki paskaidrojumi vai piemēri nav minēti, tāpēc Ž. P. Kofmans jutās nesaņēmis atbildi uz pārfrazēto Monteskjē jautājumu: kā cilvēks var būt kurzemnieks? (Monteskjē "Persiešu vēstulēs": kā cilvēks var būt persietis?) Rakstniekam nācās mēģināt rast atbildi saviem spēkiem, vairākkārtīgi ierodoties Latvijā un pavadot te samērā ilgus periodus dažādos gadalaikos. Vērojot ļaudis, bet vēl vairāk – dabu, Ž. P. Kofmans ar "skatam no malas" raksturīgu bezkaislīgumu sākotnēji konstatē ainavas skarbumu:

> *Ceļojums draud izvērsties par fiasko. Esmu aci pret aci ar baltumu – milzīgu, baltu klajumu, kas līdzīgs šai tukšajai un vējainajai Kurzemes piekrastei, – bez mazākā nospieduma, pie kā varētu aizķerties skatiens.*[3]

Tikpat nepievilcīgi un raupji sākumā izskatās Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā ieraudzītie priekšmeti:

> *Kāda atturība! Lāde, skapis, gulta, galds, venteris, stelles – nekādu izskaistinājumu. Izslēgts viss, kam nav lietderības. Šī nabadzība pat nešķiet trūkuma vai posta diktēta. Katrs priekšmets, katra detaļa precīzi vēsta par to, kā tiek taupīts laiks un ņemti vērā nepielūdzami apstākļi.*[4]

Gardēdības izsmalcinātība saduras ar pārtikas viendabību:

> *[..] pār visu valda cūkgaļa un kartupeļi…*[5]

Arhitektūras kultūras mantojumā valda nesakārtotība, taču tiek saskatīta līdzība ar Franciju:

> *Šīs pilis – līdzīgi mūsējām – vairs neviens nepārvalda.*[6]

Cilvēku uzvedībā manāms strupums un atturība:

> *Pēc pāris minūtēm parādās kāds vīrs. Viņš neizskatās draudīgs, taču viņa stājā ir kaut kas tāds, kas vēsta, ka viņš ir savās mājās.*[7]

> *[..] Viņām nav mācīts sabiedrībā smaidīt. Jebkura laipnības vai labvēlības zīme pirmā kontakta laikā var tikt pielīdzināta pavedināšanai, atgādināt uzmākšanos.*[8]

Ž. P. Kofmana "skats no malas" vēl jo vairāk ir pastarpināts tādēļ, ka vienīgie verbālas informācijas (un interpretācijas) avoti par redzēto ir krievs Vladimirs un vācietis, dēvēts par Profesoru. Tieši šo nāciju hegemoniju un ar tām saistītos periodus latvieši, visticamāk, vēlētos aizmirst. Toties šo īpašību Ž. P. Kofmans un viņa satiktais vācbaltu baronu pēctecis fon Medems nožēlo visvairāk:

> *Latvieši negrib atzīt savu pagātni. Viņiem valsts vēsture sākas ar 1920. gadu, un tas nozīmē izsvītrot astoņsimt gadus aizraujošas vēstures.*[9]

Neskatoties uz to, ka grāmatas autors it kā atzīst savu neveiksmi, ceļojuma pēcgarša ir tīkama. Ž. P. Kofmans atsaucas uz vācbaltu rakstnieku fon Salomonu, kas ir šīs *dīvainās zemes* apburts un runā par *piesātinātu zemi*, kas viņu it kā "iesūc": *Arī es biju iepazinis šo absorbējošo spēku.*[10]

Ceļojums uz Marnas izteci it kā pretendē uz tādu pašu bezkaislīgu "skatu no malas". Sākot ar upes ieteku Sēnā, rakstnieks piedāvā fotogrāfisku vietas aprakstu līdz grāmatas 16. lappusei, kurā minēts autora "es" un tā attieksme pret šo upi kā Francijas simbolu:

> *Reizēm es jūtos kā Francijas saindēts. Psihiska un fiziska atkarība. Es izjūtu tās vēstures, tās literatūras, valodas, baznīcas, ainavas ietekmi – tādu, kādu man to ieaudzināja. Šis pieķeršanās un atmiņu kopums man nepārtraukti seko.*[11]

Piederība kādai vēl autora nedefinētai identitātei citādi kārto to strukturējošos elementus – ainavu, priekšmetus, ļaudis, valodu, kas kļūst par identitātes zīmēm.

Identitātes zīmes

Etnologs Orvars Lefgrēns (*Orvar Löfgren*) runā par identitātes "komplektu", kurā vienlaicīgi visdažādākajās variācijās kombinējas:

> *[..] gadsimtiem ilga vēsture, senči – dibinātāji (frančiem galli, rumāņiem dāki, ungāriem huņņi...), varoņi, valoda, folklora, gastronomija.*[12]

Pirms ķerties pie vēstures un mīta nozīmes analīzes rakstnieka darbos, jāapzinās rakstītājs tagadnes punktā. Autora dzīves smagākais posms saistās ar triju gadu ilgu dzīvi gūstā kā ķīlniekam Libānā. Šis laiks, iespējams, noteicis turpmāko lietu redzējumu caur apstādināta mirkļa prizmu, neziņā gaidot jaunu pavērsienu. Šādu raksturojumu – starpstāvokli, gaidas, atrašanos uz robežas – autors saskata Kurzemes situācijā:

> *Kurzeme ir laimīgās pamestības zeme. Meži, pilis, pļavas veido īpatnēju tukšumu. Tā ir gaidu vakance – pilna solījumiem un lamatām. Ja arī vieta vēl nav aizņemta, tā ir pilna gaidām, kas droši vien piepildīsies, taču – par kādu cenu?*[13]

Kurzemes situācija "gaidās" liek domāt, ka tiek cerēts uz kaut ko tādu, kas šo tukšumu vai, autora vārdiem runājot, vakanci aizpildīs. Mazliet ironiska prognoze par to, kas varētu notikt, Latvijai iestājoties Eiropas Savienībā, tomēr nemazina gaidāmās attīstības dinamiku – tā ir virzība, ceļš uz kaut ko nezināmu. Izskatās, ka latviskā vai it īpaši meklētā kurzemnieciskā identitāte saistās ar kaut ko nenosakāmu, izplūdušu, tagadnes momentā sakņotu un vēsturi nepieņemošu.

Francijas gadījumā tās ir ceļa beigas:

> *Krīze. Zona. Varētu teikt, ka cilvēki nolaiduši rokas. Kad tas viss sākās? Sociālā kārtība sairusi, valdziņš nomucis. [..] Varbūt šie cilvēki nolaidās, izjūtot neiespējamību dzīvot šajā pasaulē. Ciemati iztukšojas. Nemanāmi. Katastrofa? Neglābjamas dekadences signāls? Nē, cikla noslēgums. Vai tās ir bažas par to, kas*

> *notiks? Pagaidām ir tikai gaidas, liels balts plankums. Lappuse vēl nav uzrakstīta.*[14]

Ž. P. Kofmana grāmata *Augšup pa Marnu* dokumentē ceļojumu kājām, cik iespējams tuvu 525 km garās upes krastam. Ceļojums sākas Šinagorā, 1992. gadā atklātā un mūsdienās pamestā Parīzes austrumu daļas ķīniešu komerccentrā ar vārdiem: *Upes beigas. Sākums ir slikts.*[15]

Simboliskais aizsākums upes beigās savijas ar jautājumu par Francijas tagadni:

> *Par ko pārvērtušās mūsu dārgās mājas? Sliktākajā gadījumā, – par pussabrukušu būdiņu. Labākajā gadījumā – par lielu celtni, kurā mēs aizņemam vienu stāvu vai kāpņu telpu, kurai, kā daži pārmet, ir pārāk plānas sienas.*[16]

Identitātes meklējumu metodika

Franču rakstnieks veido savu tekstu, sekojot ticamam, bet it kā nejaušam dzinulim. Rakstu par Kurzemi pasūta kāds vēlāk bankrotējis žurnāls (objektīvā nepieciešamība). Jaunības mīlestības, skaistās Māras ģimene nākusi no Kurzemes (subjektīvā ieinteresētība). Žurnāla dotais uzdevums sakrīt ar autora personisko ieinteresētību. Šāda objektīvās informācijas un subjektīvās interpretācijas sastatīšana raksturīga visam darbam.

Darbā par Marnu galvenais motīvs ir iepazīt mūsdienu Franciju ārpus galvaspilsētas un iestaigātajiem tūrisma maršrutiem, vadoties pēc subjektīviem motīviem, apmeklējot draugus un paziņas, kas apmetušies šajā apvidū. Abas grāmatas raksturo personiskā ieinteresētība (emocionālā stīga grāmatā) un žurnālistikas uzstādītais mērķis (faktu atlase un interpretācija). Kādā no privātām sarunām ar raksta autori Ž. P. Kofmans izteicās, ka viņa skatījums uz francūžiem varētu būt līdzīgs, un uzdotie jautājumi par identitāti raisītu analogas pārdomas. Vai tas tā ir? Darba *Augšup pa Marnu* sākumā autors apstiprina, ka mīl šo zemi, tās vēsturi, atzīšanās mīlestībā Latvijai nāk *post factum*, intervijās pēc grāmatas iznākšanas[17].

Tomēr Marnas departaments nav autora dzimtais novads, ar kuru saistītu individuālā vēsture. Marna asociējas galvenokārt ar Marnas kauju Pirmajā pasaules karā, kad upe bija robežlīnija, pēdējais aizsargvalnis pirms Parīzes, līdz ar to nācijai spēlējot vēsturiski nozīmīgu lomu "tēvzemes glābšanā", ko var salīdzināt ar Kurzemes nozīmi dažādos vēstures periodos. Ž. P. Kofmans izceļ vairākus notikumus Kurzemes vēsturē, kuri radīja rezonansi reģiona un visas Eiropas līmenī. Tāpēc Kurzemes

hercogistes pastāvēšanai vajadzēja ietekmēt vēsturisko atmiņu un līdz ar to būt par argumentu nacionālas valsts dibināšanā. Šo ideju franču autors aizņēmies no Rimanta Ziedoņa, uz kuru atsauce rodama grāmatā *Kurzeme*. Otrajā pasaules karā nozīmīga loma ir Kurzemes katla cīņām, kas liecināja par neviennozīmīgu situāciju Latvijā kara beigās, un arī šis ceļš ir iezīmēts grāmatā ar Augšāmcēlēja tēlu. Iepretī varonīgajai pagātnei mūsdienu Marnas un mūsdienu Kurzemes reģiona tēli ir diezgan bāli. Konfrontējas mīts un realitāte, autora izpētīto vēsturisko dokumentu bagātība un šodienas dokumentētā pliekanība.

Abos darbos autors izvēlējies līdzīgu veidu identitātes meklējumos, kur pamatā ir vēsturisko un dokumentālo materiālu izpēte. Protams, runājot par Kurzemi, šādu avotu nav daudz, Ž. P. Kofmans apzinājis visus franciski pieejamos materiālus un konsultējies ar Baltijas speciālistiem.[18] Kurzemes skatījumu romantiskāku padara jaunības mīlestības meklējumi, piešķirot darbam savdabīgu statusu starp daiļliteratūru un žurnālistiku. Marnas aprakstā šādu lirisku atkāpju nav, taču jūtama spēcīga autora personības klātbūtne faktu interpretācijā, attieksmē, secinājumos. Vai varbūt – meklētās Māras vietā tagad ir upe Marna, kuras sievišķīgo tēlu autors vairākkārt salīdzina gan ar jaunavu (upes iztekas posmā), gan nodēvē par Matronu (kuģojamajā un platākajā posmā), tādējādi piekrītot vispārpieņemtajai simbolikai, gan arī apstrīdot to. Abus darbus raksturo pagātnes atspulga meklējumi tagadnē. Kurzemē autoru pārsteidz nesadzīvošana ar pagātni. Ceļojumā pa Marnu Ž. P. Kofmana sarunu biedra pastāvīgā atsauce ir Fernāns Brodels, kas

> *[..] apgalvo, ka tagadnes un pagātnes saskaņošana ir tādas valsts kā Francijas lieliska identitāte, "kuras vispār nav", viņš steidzas piebilst. Šī neiespējamā apvienošana neapzināti vajā mani ceļojuma laikā. Mans liekulīgais veids meklēt izzudušus nospiedumus, neatrodamas pēdas. Reizēm tās atrast, bieži vien izdomāt*.[19]

Arī kurzemnieciskā vai baltu identitāte, kas nav viennozīmīga, Ž. P. Kofmanam pastāv tieši šajā nenotveramībā:

> *Piederēt pie baltiem – varbūt tas ir veids, kā ieslīdēt kaut kur pa vidu. Sava veida sajaukums. Vācu, zviedru, krievu iekarotāji tam piešķīruši plurālu un pretrunīgu identitāti. [..] Tik oriģināls raksturs, ka visi tam paiet garām*.[20]

> *Pasaules ieeja! Pārsteidzošs tēls Kurzemes raksturošanai, pēdējās slūžas starp ģermāņu un slāvu pasaulēm*.[21]

Teritorija kā identitātes elements

Identitātes meklējumi vairāk saistās ar vietas nekā cilvēku apzināšanu. Kurzemes gadījumā tas ir saprotami – ar cilvēkiem nav iespējams sazināties valodas barjeras dēļ. Marnas izpētē rodams pamatojums šādam skatījumam:

> *Tā* [upe – A. S.] *veidojusi ne tikai ainavu un teritoriju, bet arī cilvēkus un viņu raksturu. Piemēram, solidaritātes sajūta dzimusi kopīgā cīņā pret plūdu draudiem, varbūt arī rakstura cietība izskaidrojama ar grūtu darbu, apstrādājot smagu zemi.*[22]

Grāmatu aprakstītā teritorija veidojas atšķirīgi. Brauciena pa Kurzemi maršrutu nosaka nejaušība – Augšāmcēlēja izsekošana un sastaptā vācu Profesora ieteikumi. Līdz ar to veidojas zigzagota bezjēdzīga pārvietošanās kustība, kas it kā simbolizē rakstnieka darba nepabeigtību, jo meklētais nav atrasts, vai arī, ja atrasts (Māra), tas nav gaidītais rezultāts. Toties ceļojumu uz Marnas izteku iezīmē ļoti precīza ģeogrāfija, mērķtiecīgums – ceļš uz upes izteku kā simboliski izcelsmes meklējumi, kuru sasniedzot grāmatai loģiski jābeidzas. Šo mērķtiecību izceļ grāmatas apvākojumā izmantotā ģeogrāfiskā karte.

Cilvēki

Cilvēku raksturojumā bieži vien jūtams radniecīgs skatījums. Svešinieku nepieņem ne Kurzemē, ne Francijas vidienē. Tiesa, spēja sarunāties saprotamā valodā maina attieksmi:

> *Francija ir zeme, kas ir vismazāk viesmīlīga klaidoņiem un bezpajumtniekiem. Cik daudz reižu savos klejojumos man nācies uztvert pie galda sēdošo klientu iesākumā naidīgos skatienus, kas veltīti nepazīstamajam; it kā jaunatnācējs ienāktu viņam aizliegtā teritorijā. Teritorijas aizsargāšana ir svēts princips.*[23]

Marnas departamenta vietējo iedzīvotāju vēlmē norobežoties rakstnieks saskata savdabīgu reģionālo identitāti:

> *Sava veida separātisms, bastošana, kā to teica skolā: veids, kā nesekot vispārējai kustībai, būt citur. Tajā pašā laikā – klātbūtne. Aiz šīs atraisīšanās jūtama teritorija, cits slānis, kas izveidojies.*[24]

Galējo svešinieka nepieņemšanu simbolizē bruņotu personu klātbūtne Irbenes epizodē Kurzemē un Marnas krastā. Teritorijas aizsargāšana notiek ar biedinošu ieroci rokās, kas liek būt piesardzīgam un netuvoties.

Paradoksāli, ka valodas barjera nepastāv tikai Kurzemē. Interesantākā informācija, ko autors vēlētos iegūt par Marnas upi, nav pieejama, jo to varētu atklāt kāds ceļā sastaptais japānis, kas veic pētījumu, taču viņa franču valoda ir tik trūcīga, ka rakstniekam neizdodas to saprast.

Vēl viens paradokss: mūsdienu personāžu klātbūtne abos darbos ir ierobežota, gandrīz vai anonīma, toties vēsturiskie tēli ir konkrēti un lielā skaitā. Runājot par Kurzemi, Ž. P. Kofmans, protams, nevar piesaukt tādu daudzumu vēstures liecinieku, kā runājot par Franciju. Turklāt tos, kas mediatizēti Latvijā, viņš nezina un tāpēc atsaucas uz Francijā labi zināmiem rakstniekiem, kuri par savu romānu darbības vietu izvēlējušies Latviju (Žils Verns, Žoržs Simenons, Margerita Jursenāra, Eduards Keizerlings), vēsturiskiem personāžiem (Luijs XVIII, Saksijas Morics) un citiem, kas veicinājuši Latvijas vārda atpazīstamību – Arvīds Blūmentāls jeb Dundagas dēkainis krokodils Dandijs, miljonārs Hammers, Ibērs Ošickis (iespējams, Bordo vīnu markas radītājs), no mūsdienās pazīstamiem cilvēkiem minēts Ventspils mērs Aivars Lembergs un rokmūziķis Fēlikss Ķiģelis.

Diezgan daudzi Latvijā satiktie cilvēki daiļdarbā ir palikuši bez vārda vai arī ieguvuši kādu fiktīvu vai simbolisku apzīmējumu – Profesors, Augšāmcēlējs, Herkuless, politonālais rokeris Vladimirs.

Ja varētu pieļaut, ka Latvijas personu vārdi autoram sagādājuši grūtības un tāpēc nav pierakstīti, tad šāda pieeja nav saprotama attiecībā uz Francijas iedzīvotājiem, kur pajautāt vārdu un turpmāk to lietot, runājot par ceļā satiktajām personām, nevarētu būt sarežģīti. Toties autors apzīmējis ar sugasvārdu, viņaprāt, tipiskākos provinces ļaudis, tos dēvējot par sazvērniekiem (*conjurateurs*), kuru identitātes pazīme ir izteiciens *mēs turamies*. Šādu uz citu noliegšanu balstītu identitāti apšauba ceļā satiktā žurnāliste:

> *Dzīvot nomaļus no valsts, kas kļuvusi viņiem sveša... iepriekšējās paaudzes finansējušas viņu jaunību, skolu. Šie ļaudis izmantoja sistēmu, piemēram, bezmaksas medicīnu. Tagad viņi aiziet un izdomā sev safantazētu zemi. Ar taviem sazvērniekiem mēs neko nepanāksim!*[25]

Attieksmē pret "savējiem" un "svešajiem" autors ir metodiski vienlīdzīgs – mūsdienu cilvēks, kas nav iegājis vēsturē, ir anonīms. Protams, Marnas reģions ir bagāts ar dažādos laikos tur dzīvojušajiem, pasaules slavu ieguvušiem rakstniekiem un māksliniekiem, pa kuru piemiņas vietām ceļo autors. Tādi ir gan fabulists Lafontēns, gan filozofs Bosiē, gan Andrē Bretons. Ž. P. Kofmans dāsni lieto citātus no mūsdienu filozofa

Gastona Bašlāra izteikumiem par ūdeni un Pjēra Burdjē socioloģijas izvilkumiem. Tādējādi veidojas zināma teksta viendabība – franči runā par frančiem, kamēr citāti par Latviju un Kurzemi disonē ar mūsu priekšstatiem par šo teritoriju:

> *Kurzeme šķiet esam klusa, kopš pasaules sākumiem idilliskam mieram lemta zeme, kur nekad nekas nav noticis. (Renē Pio, Latvijas portrets (1937)).*[26]

Valoda

Valoda ir tā dabiskā vide, kura palīdz veidot priekšstatus un rezultējas rīcībā. Ž. P. Kofmana *Kurzemē* par latviešu valodu nav atrodams tikpat kā nekas, izņemot autora neizpratni par neizskaidrojamo un atkārtojošos vārdu "apvedecels", ko nav iespējams atšifrēt. Valodas nezināšana, protams, izraisa pārpratumus, saziņa notiek ar starpniekvalodas – vācu vai angļu – palīdzību. Arī valodas lietojums ir atšķirīgs. Piemēram, kāds zemnieks, izvilcis ar traktoru rakstnieka *Škodu* no dubļiem, ātri vien pazūd, pateicības vārdus nesagaidījis, ko rakstnieks interpretē kā nepieklājību. Nereti nesaprotamajā valodā izteiktās frāzes franču rakstnieka ausīm liekas kā kaut kas aizvainojošs, nepieklājīgs, draudīgs, skarbs.

Protams, ka rakstnieka atrašanās dzimtās valodas vidē Francijā veicina saskarsmi, pat ja sākumā attieksme pret viņu kā svešinieku ir attura. Līdz ar to iespējams arī raksturot pašu valodu.

Augšup pa Marnu par franču valodu rodams šāds pārspriedums:

> *Riskantums, neērtums ir tas, kas visvairāk piedienas franču valodai. Kaut kas ātri reaģējošs, brīvs savā stājā; atbrīvotības forma, kas nākusi bez piepūles. Man tā ir elegances virsotne. Graciozums. Un tomēr tam nav jābūt redzamam.*[27]

Secinājumi

Attieksmē pret "savējiem" jūtama gandrīz netverama solidaritātes stīga, kamēr ar "svešajiem" šāda saistība neveidojas. Izmantojot vienādu pieeju gan "savējiem", gan "svešajiem" identitāti veidojošo elementu izvēlē un aprakstā, Ž. P. Kofmans nonāk līdz rezultātam, kurā līdzības un atšķirības ir līdzsvarā. Tādējādi kurzemnieciskā atturība kā identitātes zīme daudz neatšķiras no Marnas iedzīvotāju teritorijas aizstāvēšanas. Gan "savējo", gan "svešo" vidi definē ienācēji no citurienes, vietējai kopienai nepiederoši indivīdi: Kurzemē – vācu profesors, krievu rokeris,

bet Francijā – japāņu pētnieks, ķīniešu pilsētiņas arhitektūra, respektīvi, "savējo" vidū ir "svešie". Nereti komunikācija ar "svešajiem" ir informatīvi bagātāka un ļauj paskatīties uz notiekošo no cita skatupunkta, taču tā nemaina autora emocionālās saites ar aprakstīto. Viss iepriekš minētais apstiprina Izabellas Taboadas-Leonetti tēzi par rakstnieku atšķirīgo attieksmi pret nacionālās identitātes problemātiku, kurā galvenā nozīme ir empātijai, piederības izjūtai kādai kopienai.

---

[1] Braudel F. *L'identité de la France*. Paris: Flammarion, 2011.

[2] Taboada-Leonetti I. ANNE-MARIE THIESSE – *La création des identités nationales*. *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], 6 | mars 2000, mis en ligne le 15 septembre 2003, consulté le 16 janvier 2014. http://urmis.revues.org/304 (skatīts 16.01.2014.).

[3] Kofmans Ž. P. *Kurzeme... francūža acīm*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2011, 52. lpp.

[4] Turpat, 47. lpp.

[5] Turpat, 107. lpp.

[6] Turpat, 102. lpp.

[7] Turpat, 51.–52. lpp.

[8] Turpat, 223. lpp.

[9] Turpat, 297. lpp.

[10] Turpat, 289. lpp.

[11] Kauffmann J. P. *Remonter la Marne*. Paris: Fayard, 2013, p. 16. Šeit un turpmāk raksta autores tulkojums no franču valodas.

[12] Wieder T. *Aux racines de l'indentité nationale*. http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html (skatīts 16.01.2014.).

[13] Kofmans Ž. P. *Kurzeme... francūža acīm*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2011, 260. lpp.

[14] Kauffmann J. P. *Remonter la Marne*. Paris: Fayard, 2013, p. 108.

[15] Ibid., p. 13.

[16] Ibid., pp. 14–15.

[17] Jundze A. *Žans Pols Kofmans: Kurzeme ir Eiropas vēstures koncentrāts*. http://news.lv/Neatkariga_Rita_Avize_Latvijai/2012/06/18/Zans-Pols-Kofmans-Kurzeme-ir-Eiropas-vestures-koncentrats (skatīts 16.01.2014.).

[18] Skatīt atsauces grāmatas *Kurzeme... francūža acīm* beigās.

[19] Kauffmann J. P. *Remonter la Marne*. Paris: Fayard, 2013, p. 216.

[20] Ibid., p. 87.

[21] Ibid., p. 289.

[22] Ibid., p. 235.

[23] Ibid., p. 47.

[24] Ibid., p. 200.
[25] Ibid., p. 214.
[26] Kofmans Ž. P. *Kurzeme... francūža acīm*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2011.
[27] Kauffmann J. P. *Remonter la Marne*. Paris: Fayard, 2013, p. 59.

LITERATŪRA

Braudel F. *L'identité de la France*. Paris: Flammarion, 2010.

Jundze A. *Žans Pols Kofmans: Kurzeme ir Eiropas vēstures koncentrāts*. http://news.lv/Neatkariga_Rita_Avize_Latvijai/2012/06/18/Zans-Pols-Kofmans-Kurzeme-ir-Eiropas-vestures-koncentrats (skatīts 16.01.2014.).

Kauffmann J. P. *Courlande*. Fayard, 2009.

Kauffmann J. P. *Remonter la Marne*. Fayard, 2013.

Kofmans Ž. P. *Kurzeme... francūža acīm*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2011.

Taboada-Leonetti I. ANNE-MARIE THIESSE – *La création des identités nationales*. *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], 6 | mars 2000, mis en ligne le 15 septembre 2003. http://urmis.revues.org/304 (skatīts 16.01.2014.).

Todorov T. *Nous et les autres*. Seuil, 1989.

Wieder T. *Aux racines de l'indentité nationale*. http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html (skatīts 16.01.2014.).

Antra Roskoša

KULTŪRAS IDENTITĀTE LATVIJAS DAUDZKULTŪRU SABIEDRĪBAS KONTEKSTĀ

Summary

Cultural Identity in the Context of Latvia's Multicultural Society

Modern society could be characterized as a multicultural society. The environment of a higher education institution is also more multicultural than monocultural. Cultures have an influence on one another. That is why the students' identity is also developing as a multicultural one. In such circumstances the issue of the necessity to preserve students' original culture identity and at the same time to develop it as a multicultural identity is topical. The aim of the research was to identify:

1) *if students consider their cultural identity to be strong enough to survive,*
2) *how students evaluate the influence of other cultural identities on their original cultural identity,*
3) *what the definition of the concept 'multicultural identity' could be,*
4) *what the students' attitude towards the development of their identity as a multicultural identity is like.*

Key-words: culture, cultural identity, national identity, multicultural identity, multicultural society

*

Ievads

Multikulturāla sabiedrība ir svarīga mūsdienu iezīme. Nekad agrāk sabiedrības nebija tik savstarpēji saistītas un atkarīgas viena no otras, un šī laikmeta izpausme ir jāpieņem.[1] Pēc R. Malla (*R. Mall*), cilvēcei neeksistē viena kultūra, tāpēc ir jāciena, jābūt tolerantam pret dažādu kultūru vērtībām.[2] M. Gurpreta (*M. Gurpreet*) uzskata, ka kultūra tiek uztverta kā orientieru sistēma. Cilvēki ar divām (vai mazāk) atšķirīgām orientieru sistēmām komunicē viens ar otru. Ja viņu rīcība ir virzīta uz tuvināšanos – centīsies atrast kopīgo un pārvarēt atšķirīgo. Turpretī, ja interakcijas dalībniekiem svarīgāka ir abpusēja norobežošanās un sava pārākuma izjūta, viņi uzsver atšķirības un ignorē kopīgo vai arī to interpretē kā atšķirīgo.[3]

Analizējot situāciju Latvijā, M. Dirba uzsver, ka pēc Latvijas valstiskās neatkarības atgūšanas 1991. gadā daudziem cittautiešiem radās identifikācijas problēmas, vajadzība pārdefinēt savu identitāti, īsti nejūtot piederību Latvijas valstij, bet gan ciešu saikni ar etnisko dzimteni Krieviju, Ukrainu, Baltkrieviju, kur palikuši radinieki. Pēc M. Dirbas domām, Latvijas kultūras pamats ir latviešu kultūra, jo Latvija ir vienīgā vieta, kur latviešu valoda un kultūra var brīvi attīstīties. Cittautiešiem svarīgi izprast un cienīt latviešu kultūras vērtības. Savukārt abpusējības princips nozīmē, ka arī latviešiem jāciena mazākumtautību kultūra.[4]

Pēdējos gados Latvijā ir strauji pieaudzis iebraucēju skaits, un aktuāla kļūst viņu integrācija Latvijas sabiedrībā. Arī mūsdienu augstskolas vidi var raksturot kā daudzkulturālu, tāpēc pētījumā bija svarīgi noskaidrot, kā Latvijas studenti – gan latvieši, gan krievu valodā runājošo tautību studenti, gan arī ārzemnieki – raksturo savu kultūras identitāti, paužot viedokli šādos jautājumos:

1) Vai mana kultūras identitāte ir pietiekami stipra, lai saglabātos?
2) Kā citas kultūras identitātes ietekmē manu kultūras identitāti?
3) Kā es definētu "daudzkultūru identitāti"?
4) Vai es vērtēju pozitīvi, ja mana kultūras identitāte veidojas kā "daudzkultūru identitāte"?

Pētījuma empīrisko materiālu veido Rīgas Tehniskās universitātes (turpmāk RTU) dažādu fakultāšu un studiju gadu 83 studentu esejas (latvieši – 37, krievu valodā runājošie studenti – 29, ārzemju studenti – 17 (6 uzbeki, 4 čehi, 2 francūži, 2 turki, 2 spāņi, 1 vācietis). Eseju *Mana kultūras identitāte* studenti rakstīja 2012./2013. studiju gada 2. semestrī.

Pēc teorētiskās literatūras atziņām[5], kontentanalīze tika veikta šādā secībā:

1) stāstījuma teksts sadalīts fragmentos (satura vienībās), kas satur atsevišķus respondenta apgalvojumus, kuri raksturo un / vai interpretē viņa pieredzi;
2) noskaidrota satura vienību nozīme;
3) vienības, kas pauž līdzīgas idejas, sagrupētas analītiskās kategorijās;
4) kategorijas apvienotas, veidojot plašākus jēdzienus, kuru pamatā ir šo kategoriju saturs.

Pētījuma rezultāti atspoguļoti rakstā.

Kultūras un nacionālās identitātes raksturojums mūsdienu daudzkultūru sabiedrības kontekstā

Termins "kultūra" tiek definēts kā kādai cilvēku grupai piemītošas zināšanas, vērtības, pastāvošās normas, priekšstati par pasauli, kas ļauj tai pilnvērtīgi funkcionēt sabiedrībā.[6] M. Dirba uzskata, ka piederību kultūrai nosaka uzvedība, saskarsme, vērtības, ticējumi un pieņēmumi. Tādējādi kultūra ir sociāli pārradīta informācijas sistēma, kas ietver uztveres, domāšanas un saskarsmes veidus, kas raksturīgi konkrētai sociālai grupai.[7] Līdzīgu viedokli izsaka arī I. Koljēra (*I. Collier*), raksturojot kultūru kā vēsturiski no paaudzes paaudzē pārņemtu simbolu, nozīmju un normu sistēmu.[8]

Teorētiskajā literatūrā pausts viedoklis, ka cilvēku veido kultūra, kurā viņš uzaug, socializācijas gaitā iegūst savai kultūrai atbilstošu pārliecību un izturēšanos. Tāpēc cilvēkam veidojas (lielākoties vienlaikus ar dzimto valodu) arī specifiska, no kultūras atkarīga pasaules uztvere vai kultūras identitāte.[9] M. Dirba uzsver, ka kultūras nācija / etniskā nācija balstās uz kopīgu kultūru, valodu un vēsturi, bet pilsoniskā nācija – uz kopīgu teritoriju, vēsturi, kultūru un visiem sabiedrības locekļiem vienādām tiesībām un pienākumiem.[10]

E. Smits norāda, ka ikkatrā nacionālismā ir ietverti gan pilsoniskie, gan etniskie elementi un etniskās kopienas, nācijas ir divi dažādi jēdzieni un vēsturiski formējumi: etniskās kopienas iegūst pazīmes, kas raksturīgas nācijām īpašos sociālos un vēsturiskos apstākļos. Kā etniskās kopienas pazīmes viņš min: kopienas nosaukumu, kopīgas vēsturiskas atmiņas un mītus, savdabīgus kultūras elementus, saistību ar īpašu "tēvzemi" un sociālās vienotības apziņu. Savukārt nāciju raksturo kā cilvēku kopumu, kam ir sava vēsturiskā teritorija, kopīgi mīti un ar vēsturi saistītas atmiņas, vienota tautas masu kultūra, kopīga ekonomika un visiem sabiedrības locekļiem vienādas likumīgas tiesības un pienākumi.[11]

M. Dirba Latvijas pilsonisko identitāti definē kā piederības apziņu un izjūtu Latvijas valsts sabiedrībai, gatavību ar profesionālo un sabiedrisko darbību sekmēt Latvijas sabiedrības saliedētību, visu tautību un sociālo grupu radošo sadarbību.[12]

Pamatojoties uz iepriekšminēto pētnieku atziņām, raksta autore definē nacionālo identitāti kā indivīdu piederību pie noteiktas vēsturiskās teritorijas, apziņu par kopīgu vēsturi, kultūru un ekonomiku, visiem indivīdiem vienādas likumīgas tiesības un pienākumus, kā arī gatavību ar savu profesionālo un sabiedrisko darbību sekmēt savas valsts attīstību.

Savukārt kultūras identitāti raksturo indivīdu piederība kopīgai kultūrai, valodai un vēsturei, ar kuru viņi sevi identificē, kas viņiem ir svarīga. Tā kā kultūras atrodas pastāvīgā mijiedarbībā un ir mainīgas, ir sarežģīti definēt pat savu kultūras piederību, nemaz nerunājot par citām kultūrām. Tomēr saskaņā ar *Konvenciju par kultūras izpausmju daudzveidības aizsardzību un veicināšanu* (2005) kultūras daudzveidība pasauli dara bagātu un daudzveidīgu, kas paplašina izvēles iespējas un bagātina cilvēku spējas un vērtības, tāpēc tā ir kopienu, tautu un nāciju ilgtspējīgas attīstības virzītājspēks.[13] *Eiropas Padomes Vispārējā konvencijā par nacionālo minoritāšu aizsardzību* (1998) uzsvērts, ka tolerances un dialoga atmosfēras radīšana ir nepieciešama, lai kultūru dažādība būtu nevis šķelšanās faktors, bet gan katras sabiedrības bagātināšanās avots.[14] Saskaņā ar teorētiskās literatūras atziņām indivīda identitāte kļūst plurālistiska, daudzu globālu un lokālu faktoru iespaidā veidojot identitāšu kopumu, ko nosaka nevis tradīcijas, bet indivīda brīva izvēle piederēt ne tikai vienai, bet vairākām identitātēm.[15] Tāpēc tika pētīts studentu viedoklis, lai noskaidrotu viņu attieksmi pret kultūras identitātes veidošanos Latvijas daudzkultūru sabiedrības kontekstā.

Kultūras identitāte mūsdienu Latvijas kontekstā

Studenti kultūras identitāti raksturo kā ļoti nozīmīgu un daudzveidīgu parādību (latvieši – 18, krievu valodā runājošie studenti – 7, ārzemju studenti – 12). Pēc studentu domām, tā ietver cilvēka mentalitāti, attieksmi pret valsti, tās iedzīvotājiem, patriotismu: *kā tu dzīvo savā valstī?*, *ko tu dari savas valsts labā?*, tradīcijas, dzimtenes mīlestību, valodu, uzvedību, raksturu, paradumus, reliģiju, morāli, sociālo stāvokli, izglītību, dzīvesveidu, idejas, mākslu, ģērbšanās stilu, mūziku, zinātni, sasniegumus, tehnoloģijas, ēdienu, klimatu, attieksmi u. c. Studenti definē kultūras identitāti kā piederību grupai vai kultūrai, ar kuru cilvēks sevi identificē, kura viņam ir svarīga: *tā ir lieliska iespēja uzskatīt sevi par kaut ko īpašu un unikālu, to, ka tev piemīt kaut kas tāds, kas tevi atšķir no citiem* (latvieši – 10, krievu valodā runājošie studenti – 8, ārzemju studenti – 6). Tomēr tajā pašā laikā dažādas kultūras atrodas pastāvīgā mijiedarbībā, tāpēc citu kultūru ietekme mūsdienās ir dabisks un nenovēršams process, kas ietekmē cilvēkus un kuru nav iespējams apturēt: *mēs mācāmies no ikdienas situācijām, un mūsu identitāte veidojas nepārtraukti* (latvieši – 7, krievu valodā runājošie studenti – 6, ārzemju studenti – 3). Tātad kultūras identitāte ir mainīga un to ietekmē vide, t. i., *vieta un apstākļi, kur dzīvojam, un ar kādiem cilvēkiem komunicējam* (latvieši – 6, krievu valodā

runājošie studenti – 12, ārzemju studenti – 7). Pētījuma ietvaros bija svarīgi noskaidrot, kāda ir studentu attieksme pret savu dzimto kultūras identitāti, vai viņu kultūras identitāte ir pietiekami stipra, lai saglabātos. Pētījuma rezultāti pierāda, ka daudzi studenti, visvairāk latvieši, vērtē savu dzimtās kultūras identitāti kā pietiekami stabilu: *viena specifiska kultūra var būt tikai vienīgā – tā, ar kuru cilvēks sevi saista visvairāk, ar kuru jūs jūtaties kā mājās, lai kur un ar ko jūs būtu. Tā ir identitāte, kas rāda jums ceļu un atgādina, kas jūs īsti esat; mana kultūra ir mana būtība* (latvieši – 25, krievu valodā runājošie studenti – 5, ārzemju studenti – 11).

Turpretim ļoti liels skaits krievu valodā runājošo studentu uzskata, ka viņu kultūras identitāti varētu vairāk raksturot kā daudzkultūru identitāti, atzīstot galvenokārt latviešu kultūras ietekmi viņu identitātes veidošanās procesā: *es dzīvoju valstī ar stipru kultūru, kuras saknes, vēsture ir saistītas ar manu tautu* (krievu valodā runājošie studenti – 23). Iespējams, tādēļ mazāka ir arī studentu dzimtās – krievu (slāvu) kultūras ietekme uz viņu identitāti: *krievi te un tur ir kaut kādā ziņā atšķirīgi. Ja es būtu dzimusi Krievijā, mana kultūras identitāte būtu stiprāka un noteiktāka*; *radi Krievijā saka, ka esmu eiropietis un pilnīgi atšķirīgs no krieviem Krievijā* (krievu valodā runājošie studenti – 4). Atšķirības starp krieviem Latvijā un Krievijā ievērojis arī RTU students no Krievijas, atzīstot savas komunikācijas problēmas ar vietējiem studentiem: *Es mīlu savu dzimto kultūru, bet tā šeit mani padara par svešinieku* (krievu valodā runājošie studenti – 1). Vērtējot krievu kultūras ietekmi uz latviešu identitāti, krievu valodā runājošie studenti uzskata, ka *latviešu kultūras identitāte ir mazāk ietekmējusies no krievu kultūras, jo latvieši vienmēr ir centušies saglabāt savu kultūru, norobežojoties no citām identitātēm* (krievu valodā runājošie studenti – 1).

Salīdzinot ar krievu valodā runājošajiem studentiem, latviešu studenti un ārzemju studenti nozīmīgāk vērtē vēsturiskās pieredzes lomu viņu kultūras identitātes veidošanā: *esam saglabājuši savu identitāti cauri daudziem gadsimtiem, par spīti citu kultūru ietekmei* (latvieši – 10, ārzemju studenti – 6). Vairāki latvieši un ārzemju studenti arī uzsver, ka sava kultūras identitāte ir jāaizsargā un jāsaglabā: *vienīgais veids, kā saglabāt savu kultūras identitāti, ir būt atšķirīgam no citām kultūrām*; *ir viegli sajaukties, bet grūti atšķirties*; *man nepatīk doma par daudzkultūru identitāti, jo tā padara mūs visus vienādus* (latvieši – 13, ārzemju studenti – 5). Latviešu un ārzemju studenti biežāk izsaka viedokli par nepieciešamību norobežoties no citām kultūras identitātēm: *ir interesanti dzīvot kopā ar citām kultūrām, bet tas nav labi, īpaši, ja tu nāc no tik mazas valsts kā Latvija. Mums jādzīvo pašiem savā vidē. Kultūras var būt ļoti atšķi-*

rīgas, dažas no tām ir ļoti radikālas un nepieņemamas (latvieši – 11, ārzemju studenti – 2). Daži krievu valodā runājošie studenti domā līdzīgi: *nedrīkst kultūras pārāk sajaukt, jo tad mēs zaudējam savu kultūru*; *ir vienmēr vieglāk izvēlēties no 2 opcijām, bet, ja vairāk opciju, tas nav pārāk labi* (krievu valodā runājošie studenti – 4).

Analizējot Latvijas sabiedrības specifiku, socioloģe M. Golubeva uzsver, ka diemžēl liela daļa Latvijas iedzīvotāju kulturāli homogēnu sabiedrību joprojām uzskata par normu un ideālu, uz ko tiekties. Šāds uzskats lielā mērā traucē pieņemt citu tautību cilvēkus – cita etniskā grupa ("viņi") var tikt uztverta kā draudi "mūsu" drošībai un interesēm.[16]

Savukārt M. Gurprets (*M. Gurpreet*) pauž viedokli, ka jo vairāk majoritātes cenšas norobežoties no minoritātēm, jo spilgtāk izpaužas etnocentrisms un rasisms, kad sava dzimtā kultūra tiek uztverta kā kaut kas sen pārbaudīts, pareizs un statisks, kas draud aiziet bojā, ietekmējoties no citām kultūrām.[17]

Ja citu kultūru ietekme tiek minēta kā viens no galvenajiem iemesliem, kāpēc dzimtās kultūras identitāte tiek vājināta, tad, pēc studentu domām, ne mazāk nozīmīgi ir arī citi iemesli, kas apdraud viņu dzimto kultūras identitāti: *nesaprašanās, nespējas vienoties, pieņemt kopēju lēmumu rezultātā mūsu kultūra ir sašķēlusies*; *visiem ir jāciena sava paša un citu kultūras identitāte, tad problēma par ietekmi vai apdraudējumu tiks atrisināta. Galvenais ir vērtēt citas identitātes tikpat augstu kā savējo* (latvieši –5, krievu valodā runājošie studenti – 10, ārzemju studenti – 3).

Līdzīgi arī teorētiskajā literatūrā uzsvērts, ka katra kultūra un tai raksturīgais dzīvesveids ir respektējams. Tā kā civilizācijas vēsturē izveidojusies kultūru daudzveidība, neviena no tām nespēj pretendēt uz vienīgo pareizo skatījumu. Tāpēc nepieciešams mācīties pielāgoties atšķirīgas kultūras cilvēku "citādībai" arī tad, ja viņu izturēšanās var šķietami apdraudēt mūsu pašu "citādību".[18]

Kā iepriekš minēts, pētījuma dati pierādīja krievu valodā runājošo studentu pielāgošanos un ietekmēšanos no citas (latviešu) kultūras, tomēr arī daļa latviešu studentu uzskata, ka definēt viņu dzimto kultūras identitāti ir diezgan sarežģīti: *neidentificēju sevi ar savu dzimto kultūru*; *runāju latviski un mīlu savu zemi, bet nesaistu sevi ar citiem latviešiem, jo mani viedokļi un vērtības atšķiras no "vispārējā latvieša" viedokļa* (latvieši – 5), *mūsdienu jaunatne cenšas pielāgoties jaunajam, bet aizmirst savu kultūru* (latvieši – 7, krievu valodā runājošie studenti – 2), *daudzi latvieši dzīvo ārzemēs, sāk atteikties no savas dzimtās kultūras, arī Latvijā iebrauc un apmetas uz dzīvi arvien vairāk cittautiešu* (latvieši – 5, krievu valodā runājošie studenti – 1). Tādējādi mūsdienu cilvēku var dēvēt arī par

"pasaules pilsoni", kuru raksturo gan dzimtā kultūras identitāte, gan tajā pašā laikā kolektīvā vai "pasaules kultūras identitāte"[19]. Tāpēc pētījumā bija nozīmīgi noskaidrot studentu attieksmi pret viņu identitātes kā daudzkultūru identitātes veidošanos Latvijas kontekstā.

Daudzkultūru identitātes veidošanās Latvijas kontekstā

Vispirms nepieciešams uzzināt, kā studenti definē daudzkultūru identitātes jēdzienu. Pēc studentu domām, cilvēkam ir daudzkultūru identitāte, ja viņš *identificē sevi ar vairākām kultūrām. Šīs kultūras veido viņa domāšanu, pārliecību, attieksmi* (latvieši – 13, krievu valodā runājošie studenti – 12, ārzemju studenti – 3). Parasti, ja *cilvēks uzaug ģimenē, kur vecāki ir atšķirīgu tautību pārstāvji, vai mācās bērnudārzā, skolā, augstskolā, strādā uzņēmumā ar atšķirīgu kultūras vidi, var teikt, ka viņam veidojas daudzkultūru identitāte* (latvieši – 11, krievu valodā runājošie studenti – 8, ārzemju studenti – 1). Savukārt "daudzkultūru cilvēks" tiek skaidrots kā *cilvēks, kas pieņem visu, ko pasaule piedāvā. Viņš ir atvērts visiem cilvēkiem, tradīcijām, attieksmēm. Tādējādi viņam veidojas bagāta personība, inteliģence*; *tas ir cilvēks, kurš viegli pielāgojas citām identitātēm* (latvieši – 7, krievu valodā runājošie studenti – 10, ārzemju studenti – 1). Studenti arī min apstākļus (latvieši – 19, krievu valodā runājošie studenti – 8, ārzemju studenti – 2), kā rezultātā mūsdienās veidojas daudzkultūru identitāte:

1) tehnoloģiju attīstība, informācijas apmaiņa un pieejamība;
2) cilvēki mūsdienās nedzīvo tik nodalīti kā pagātnē;
3) mazinās tradīciju, reliģijas nozīme;
4) bieži vien vēsturiskie apstākļi nosaka, ka sabiedrība veidojas daudzkulturāla, kā, piemēram, Latvijā, kur ir liels skaits mazākumtautību;
5) jaunu iespēju pieejamība – pasaule ir atvērta ikvienam, lai mācītos, strādātu, ceļotu, dibinātu ģimeni ar citas kultūras pārstāvi;
6) lai arī pretojamies citu identitāšu ietekmei, ir tikai dabiski kaut ko aizgūt un pārņemt, kultūras sajaucas kā "kausējamā katlā" (*melting pot*), daudzas iezīmes tiek aizgūtas no citām kultūrām, piemēram, izteicieni, ģērbšanās stils, biznesa idejas, politika u. tml.;
7) katra tauta (arī dzīvojot svešā valstī) cenšas saglabāt un attīstīt savu kultūras identitāti.

Vairums studentu daudzkultūru identitātes veidošanos vērtē pozitīvi: *valstij ir priekšrocība, ja tajā dzīvo dažādu identitāšu pārstāvji. Tad valsts veidojas harmoniskāka. Mēs papildinām viens otru, tāpēc mums jādzīvo kopā*; *tev ir vairāk iespēju – svinēt jaunus svētkus, ievērot jaunas tradī-*

cijas, apgūt valodas, ērtāk ceļot, iegūt plašāku redzesloku; *tu redzi lietas, ko citi neredz un nekad neredzēs – brīnišķīgas, perfektas, pilnīgākas lietas parādās*; *tas, ka man ir daudzkultūru identitāte, ir ne tikai labi, tas ir būtiski* (latvieši – 13, krievu valodā runājošie studenti – 15, ārzemju studenti – 11).

Arī teorētiskajā literatūrā tiek pausts viedoklis, ka *daudzkulturālisms ir avots lielām radošām iespējām. Cilvēki apzinās un pieņem faktu, ka visi nevar būt un nav vienādi, ir atšķirīgi. Līdz ar to paveras jaunas iespējas. Kultūras apmaiņa bagātina katra dzimto kultūru, ļauj spilgtāk saskatīt un novērst tās trūkumus, nepilnības*[20].

Turklāt multikulturālajā sabiedrībā, t. i., sabiedrībā, kur dažādu tautību cilvēki dzīvo līdzās, ir lielākas iespējas iemācīties pielāgoties, iekļauties, saprast citus: *jo vairāk mēs komunicējam ar citu kultūru cilvēkiem, jo daudzveidīgāki kļūstam. Citādi ir grūti komunicēt* (latvieši – 20, krievu valodā runājošie studenti – 13, ārzemju studenti – 6). Savukārt, ja cilvēks tiek sociāli iekļauts, ir lielāka iespēja, ka arī viņa kultūra tiek pieņemta.[21]

Taču pētījuma dati arī pierāda, ka studentiem līdzās daudzkultūru identitātei ir nozīmīgi saglabāt un attīstīt savu dzimto kultūru un palikt unikāliem, t. i., *būt daudzkultūru cilvēkam ir slikti tikai tad, ja nav pietiekami stipra viņa dzimtā kultūra* (latvieši – 22, krievu valodā runājošie studenti – 9, ārzemju studenti – 11). Dzimtās kultūras identitāte ir veids, kā cilvēks reprezentē savu valsti un kultūru un var ietekmēt citas identitātes: *cilvēki ar stipru kultūras identitāti ir viegli pamanāmi pūlī*; *cilvēki mīl komunicēt ar tiem, kas ir atšķirīgi, tas ir vienmēr interesanti* (krievu valodā runājošies studenti – 4). Savukārt valstis, kas saglabā un attīsta savu nacionālo un kultūrvēsturisko identitāti, iegūst vērā ņemamas priekšrocības globālajā pasaulē.[22] Tādējādi tolerantas starpnacionālās attiecības iespējamas tikai tādā sabiedrībā, kur tās pārstāvju vairākumam ir raksturīga pozitīva identitāte, t. i., labvēlīga attieksme un cieņa gan pret savu dzimto, gan citu tautu kultūru. Līdzīgu viedokli pauž M. Fulans (*M. Fullan*): *Tāpat kā mēs esam iemācījušies sevi nodalīt citu no cita un no vides, mums tagad ir jāiemācās atkal pievienoties citām vienībām, nezaudējot savu ar grūtībām iegūto individualitāti.*[23]

Secinājumi

Kultūras identitāti var skaidrot kā indivīdu piederību kopīgai kultūrai, valodai un vēsturei, ar kuru viņi sevi identificē, kura viņiem ir svarīga.

Citu kultūru ietekme mūsdienās ir dabisks un nenovēršams process, tāpēc kultūras identitāte ir mainīga. To ietekmē vide, t. i., vieta un apstākļi, kur dzīvojam, un ar kādiem cilvēkiem komunicējam.

Lielākā daļa latviešu un ārzemju studentu, salīdzinot ar krievu valodā runājošajiem studentiem, savu dzimtās kultūras identitāti vērtē kā pietiekami stipru, lai tā saglabātos. Lielākā daļa krievu valodā runājošo studentu savu kultūras identitāti raksturo kā daudzkultūru identitāti, atzīstot galvenokārt latviešu kultūras ietekmi tās veidošanās procesā.

Pēc krievu valodā runājošo studentu domām, latviešu kultūras identitāte ir mazāk ietekmējusies no krievu kultūras, jo latvieši vienmēr ir centušies saglabāt savu kultūru, norobežojoties no citām identitātēm.

Salīdzinot ar krievu valodā runājošajiem studentiem, latviešu studenti un ārzemju studenti nozīmīgāk vērtē vēsturiskās pieredzes lomu viņu kultūras identitātes veidošanā. Vairāk latviešu un ārzemju studentu uzsver nepieciešamību aizsargāt un saglabāt savu kultūras identitāti, norobežoties no citām identitātēm.

Citu kultūru ietekme, kā arī vienai kultūrai piederīgo savstarpēja sašķeltība, nespēja vienoties, pieņemt kopīgus lēmumus un vērtēt, cienīt citas kultūras identitātes tāpat kā savējo (*tad problēma par ietekmi vai apdraudējumu tiks atrisināta*) tiek minēti kā galvenie apdraudējuma cēloņi studentu dzimtās kultūras identitātes saglabāšanai.

Daļa latviešu studentu uzskata, ka definēt viņu kultūras identitāti ir diezgan sarežģīti – viņus raksturo gan dzimtā kultūras identitāte, gan tajā pašā laikā kolektīvā vai "pasaules kultūras identitāte". Indivīdam ir daudzkultūru identitāte, ja viņš identificē sevi ar vairākām kultūrām, kas veido viņa domāšanu, pārliecību, attieksmi.

Vairums studentu savas identitātes kā daudzkultūru identitātes veidošanos vērtē pozitīvi. Tomēr līdzās daudzkultūru identitātei studentiem ir ļoti nozīmīgi saglabāt un attīstīt savu dzimto kultūru un palikt unikāliem, reprezentējot savu valsti un kultūru un arī ietekmējot citas identitātes.

---

[1] Parekh B. *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

[2] Mall R. Four Dimensions of Intercultural Philosophy. *International Textbook Research Network* Newsletter 6, Vol. 19. Braunschweig, UNESCO, 1997, pp. 156–159.

[3] Gurpreet M. *Can Intra-Group Equality Co-Exist With Cultural Diversity*? Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

[4] Dirba M. *Latvijas identitāte: pedagoģiskais aspekts*. Rīga: RaKa, 2003.

[5] Hamel J. *Case Study Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1993;
Geske A., Grīnfelds A. *Izglītības pētniecība*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2006;
Kroplijs A., Raščevska M. *Kvalitatīvās pētniecības metodes sociālajās zinātnēs*. Rīga: RaKa, 2004.

[6] *Cik mēs viens par otru zinām?* Sabiedrības integrācijas fonds. Rīga – Daugavpils, 2005.

[7] Dirba M. *Latvijas identitāte: pedagoģiskais aspekts*. Rīga: RaKa, 2003.

[8] Collier I. Cultural Identity and Intercultural Communication. *Samovar L., Porter R. (eds.) Intercultural Communication: A Reader*. 1st ed. Belmont, CA: International Thomson Publishing, 1994, pp. 4–26.

[9] Clarke I., Hall S., Jefferson T., Roberts B. Subcultures, Cultures and Class. *Hall S. Jefferson T. (eds.) Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 2002, pp. 9–74.

[10] Dirba M. *Latvijas identitāte: pedagoģiskais aspekts*. Rīga: RaKa, 2003.

[11] Smits E. D. *Nacionālā identitāte*. Rīga: AGB, 2002.

[12] Dirba M. *Latvijas identitāte: pedagoģiskais aspekts*. Rīga: RaKa, 2003.

[13] *Konvencija par kultūras izpausmju daudzveidības aizsardzību un veicināšanu*, 2005.

[14] *Eiropas Padomes Vispārējā konvencija par nacionālo minoritāšu aizsardzību*, 1998.

[15] Banks J. A., Cookson P., Gay G., Hawley W. D., Irvine J. J., Nieto S., Schofield J. W., Stephan W. G. *Diversity Within Unity. Essential Principles for Teaching and Learning in a Multicultural Society*. Seattle: University of Washington, Center for Multicultural Education, 2001.

[16] Golubeva M. *Dažādības integrācija valsts vispārējās izglītības sistēmā*. Rīga: Sabiedriskās politikas centrs *Providus*, 2005.

[17] Gurpreet M. *Can Intra-Group Equality Co-Exist With Cultural Diversity?* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

[18] Benhabib S. *The Claims of Culture*. Princeton University Press, 2002.

[19] Kivisto P. *Multiculturalism in Global Society*. Blackwell Publishing, 2002.

[20] Golubeva M. *Dažādības integrācija valsts vispārējās izglītības sistēmā*. Rīga: Sabiedriskās politikas centrs *Providus*, 2005.

[21] Petursdottir G. *Intercultural Education – Better Education for Everyone?* Borganes: InterCultural Iceland, 2009.

[22] *Nacionālās identitātes, pilsoniskās sabiedrības un sabiedrības integrācijas politikas pamatnostādnes 2010. – 2018. gadam*. Rīga: LR Kultūras ministrija, 2011.

[23] Fullan M. *Leading in a Culture of Change*. San Francisco, CA: Jossey-Bass, 1991.

LITERATŪRA

Banks J. A., Cookson P., Gay G., Hawley W. D., Irvine J. J., Nieto S., Schofield J. W., Stephan W. G. *Diversity Within Unity. Essential Principles for Teaching and Learning in a Multicultural Society*. Seattle: University of Washington, Center for Multicultural Education, 2001.

Benhabib S. *The Claims of Culture*. Princeton University Press, 2002.

Cik mēs viens par otru zinām? Sabiedrības integrācijas fonds. Rīga – Daugavpils, 2005.

Dirba M. *Latvijas identitāte: pedagoģiskais aspekts*. Rīga: RaKa, 2003.

Eiropas Padomes Vispārējā konvencija par nacionālo minoritāšu aizsardzību, 1998.

Fullan M. *Leading in a Culture of Change*. San Francisco, CA: Jossey-Bass, 1991.

Geske A., Grīnfelds A. *Izglītības pētniecība*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2006.

Golubeva M. *Dažādības integrācija valsts vispārējās izglītības sistēmā*. Rīga: Sabiedriskās politikas centrs *Providus*, 2005.

Gurpreet M. *Can Intra-Group Equality Co-Exist With Cultural Diversity?* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Hall S., Jefferson T. (eds.) *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 2002.

Hamel J. *Case Study Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1993.

Kivisto P. *Multiculturalism in Global Society*. Blackwell Publishing, 2002.

Konvencija par kultūras izpausmju daudzveidības aizsardzību un veicināšanu, 2005.

Kroplijs A., Raščevska M. *Kvalitatīvās pētniecības metodes sociālajās zinātnēs*. Rīga: RaKa, 2004.

Mall R. Four Dimensions of Intercultural Philosophy. *International Textbook Research Network* Newsletter 6, Vol. 19. Braunschweig, UNESCO, 1997, pp. 156–159.

Nacionālās identitātes, pilsoniskās sabiedrības un sabiedrības integrācijas politikas pamatnostādnes 2010. – 2018. gadam. Rīga: LR Kultūras ministrija, 2011.

Parekh B. *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Petursdottir G. *Intercultural Education – Better Education for Everyone?* Borganes: InterCultural Iceland, 2009.

Samovar L., Porter R. (eds.) *Intercultural Communication: A Reader*. 1st ed. Belmont, CA: International Thomson Publishing, 1994.

Smits E. D. *Nacionālā identitāte*. Rīga: AGB, 2002.

Inese Brīvere

LATGALIEŠU KULTŪRAS KODI VITEBSKAS GUBERŅAS LATVIEŠU KORESPONDENCĒ

Summary

Codes of Latgalian Culture in the Correspondence of Latvians Living in Vitebsk Province

The author of the present paper characterizes the personal correspondence of Latvians living in Vitebsk province in the context of the historical circumstances of the epoch. The research is based on the text – one letter sent from St. Petersburg in 1911 and written by Dominiks Ceļapīters to his relatives living in Podlizovka village of Rēzekne district. The letter revealed the code, signs and symbols of text that allowed recovering additional information. The text of the letter is studied by using the method of discourse analysis The author has analzyzed the language of writing as a social practice, studied the choice of words, the stylistic features of the text on the level of discourse, analysed the content and form of the letter. The study brings out Latgale cultural codes of Catholicism, Easter, family, work, money, and debt.

Key-words: Latvians of Vitebsk, St. Petersburg, letter, writing, culture, code

*

Ievads

Teksta "kods" skaidro leksikas konotāciju jeb papildu nozīmi, jēgu, nokrāsu. Teksta izpratni nosaka lasītāja gatavība uztvert un interpretēt empīriskos, personības, zināšanu, patiesības un simbolu kodus. Savukārt kultūras kods ar tā plašo dalījumu (zinātniskais, retoriskais, hronoloģiskais, sociāli vēsturiskais) tekstos konstatējams visbiežāk un, kā norādījis Rolāns Barts (*Roland Barthes*), ir noteikumu zināšanu kopums, ko izstrādājusi sabiedrība.[1] Kodi ir noteikti darbības tipi, ko indivīds spēj atpazīt (jau reiz ir redzējis, lasījis, darījis); tā ir konkrēta forma, kas izpaužas jebkurā vēstījumā, sākumpunkts jau lasītajam, intertekstualitātes starts; koda fragmentiskums nav opozīcijā struktūrai (saskaņā ar ko dzīve, iztēle, intuīcija un haoss ir pretēji sistemātiskumam un racionalitātei).[2] R. Barta traktējumā jēdziens "kods" netiek interpretēts kā stabils,

negrozāms termins, te iederas arī tādi apzīmējumi kā, piemēram, "kultūras zīme". Savukārt "kultūras zīme" saistāma ar masu kultūru, ir uztverama kā mīkla, neparastais tekstā, ilustrē kultūras bezapziņu (tradīcijas, paražas, tikumus, normas utt.), margināli atklāj paša rakstītāja pasaules redzējuma īpatnības, netieši uzvedina uz vienu no teksta iespējamajām izpratnes paradigmām.[3] Kuru apzīmējumu lietot, atkarīgs no pētāmās problēmas, pētījuma objekta un paša autora izpratnes. Šajā rakstā tieši "koda" jēdziens, šķiet, pieņemamāks, jo runa ir par identificēšanu, sistēmu, informāciju, kas tiek nolasīta. "Zīme" korespondences sakarā radītu citu kontekstu.

Balstoties uz minētajām atziņām, kodus iespējams fiksēt ne vien daiļdarbā, bet arī komunikatīvajā tekstā, piemēram, 1911. gadā rakstītajā Vitebskas guberņas latvieša vēstulē, kur ar "kodu" jāsaprot tas, uz ko lasītājs reaģē, ko atpazīst. Jebkurš izteikums nav vienkārši organizēts pēc noteiktas atbilstības, bet arī no konkrēta viedokļa: tas var operēt ar vienībām, atkarībā no mērķa organizējot tās pilnīgi atšķirīgā veidā.

Vitebskas guberņas latviešu rakstība 20. gadsimta sākumā

20. gadsimta sākumā valodas vitalitāti Vitebskas guberņas latviešos uzturēja identificēšanās ar savu grupu un pietiekami liels valodas runātāju (1897. gadā – 253 792)[4], kā arī 50% lasītpratēju skaits. Jau pēc 1830. gada poļu nemieriem draudzes skolas Latgalē tika slēgtas, bet palikušajās poļu valodas vietā pilnībā ieviesta krievu mācību valoda.[5] Latgalē pakāpeniski izveidojās heterogēns etniskais sastāvs, tomēr liela daļa iedzīvotāju, kas piederēja dažādām valodu un sociālajām grupām, bija bilingvāli vai multilingvāli.

20. gadsimta sākums ir laiks, kad Vitebskas guberņas latvieši meklēja darbu vai turpināja izglītību Pēterburgā, no kurienes sazinājās ar mājiniekiem. Tā par pētījuma priekšmetu kļuva Dominika Ceļapītera brālim Boļeslavam 1911. gada 7. aprīlī sūtītā vēstule uz divām lappusēm, atrasta Rēzeknes apriņķa Viļānu pagasta Podlizovkā *Zvejnieku* māju bēniņos, ko saglabājusi māju šā brīža īpašniece Irēna Saule, kura vēstuli uzrādīja raksta autorei.

Vēstules atraduma vieta Podlizovka meklējama aiz Viļānu pilsētas, sākoties Sokolku pagastam, kas robežojas ar Rēzeknes rajona Viļānu pagastu, Sakstagala un Silmalas pagastu, kā arī Preiļu rajona Galēnu pagastu.[6]

Vēsturisku apstākļu dēļ latgaliešu rakstības tapšanā sava loma piešķirama poļu valodai. Tā ir lielākā no dzīvajām rietumslāvu valodām, kuras

rakstu pieminekļi saglabājušies no 14. gadsimta. Jezuītu aktivitāšu rezultātā latgaliešu ortogrāfija veidojās uz poļu rakstības pamatiem, un 1903. gadā ortogrāfijas labotāji negrasījās tos izskaust (tikai 1908. gadā oficiāli bija atļauts pāriet uz latīņu burtiem). Svarīgākās izmaiņas bija dubultlīdzskaņu aizstāšana ar vienkāršajiem līdzskaņiem: cz, sz = č, š; cieto Ł rakstīt bez svītrojuma – L; līdzskaņu mīkstināšana. Arī 20. gadsimta sākumā poļu rakstības ietekme nebija izsīkusi, kam par pierādījumu kalpo D. Ceļapītera vēstule. Kaut gan ir zināms, ka Krāslavas, Ludzas, Rēzeknes lauku apvidos poļu valodas ietekme bija vērojama mazāk, notika latviski pasākumi, latviešu (latgaliešu) valoda bija izplatīta.[7]

Par vēstules autoru D. Ceļapīteru zināms maz: jauneklis bija devies uz Pēterburgu. Vēstule tapusi, balstoties uz poļu alfabētu, pauž vairākus latgaliešu kultūras kodus, kurus noteikt ir šī raksta mērķis. Apstāklis, ka rakstā minēts tikai viens sūtījums no personas personai, nebūt neliecina, ka tekstā paustais neskar citus latgaliešus, drīzāk otrādi. 20. gadsimta sākumā katra jauna ziņa sādžā tūdaļ tika nodota visiem radiem, kaimiņiem un pat iebraucējiem, sūtījums tika saudzīgi glabāts drošā vietā, vairākkārt pārlasīts, apspriests un tieši tāpēc ir saglabājies 102 gadus līdz mūsdienām. Savukārt apzīmējums *latgaliešu kultūras kodi* nebūt neizslēdz, ka tas, uz ko lasītājs reaģē, atpazīst vēstulē, ir stingri lokāls un neskar radniecīgas, kaimiņos dzīvojošas sabiedrības.

Dominika Ceļapītera vēstule

D. Ceļapītera vēstule datēta ar 1911. gada 7. aprīli (pēc vecā stila), rakstīta uz īpaša Lieldienu apsveikuma – vēstuļpapīra, kura fonā redzama Sv. Katrīnas baznīca Pēterburgā un teksts:

Римско-католическая Церковь Св. Екатерины: [адрес]
Невский, 32 – 34.

Maizes un peiragu pasuetišonas ceremonija.
Dina.....190

SVEICYNOŚANA
Dómigi spardams par Jiusu sligsni, runoj
LAI BYUS PAGUDYNOTS KUNGS JEZUS
KRISTUS – gaididams uz Jiusu atbildi:
Myuzeigi myuzam Amen.

Kaj kotru godu śajâ jaukajâ laikâ, taj ari śudin ir man gúds sveicynot Jius un reizê lyugt Vysvarigú Raditóju, lai Vins pìškértu Jums sovas zélestibas, par kurom Jius Vinu vysod lyudzat.

Lai gon te ir pilsàta disgon gleita un lustiga, kur daudz ir vysaidu slavenu litu daudz skajstu móju un nasaskaitoms lauzu pyulins – bet tys vyss mani moz poicynoj, sirds muna naapsamirinoj, lai kaut uz mozu śaltinu aizmerst Jius. Voi tys nakti, voi dinu, kad gulu adu voj stródoju, Jiusu izskots stov munôs acis. Uz Jums! Uz Jums! Slopstu skrit, ka apskaut, núbućot Jius par Jiusu labprotibom, kuras leidz sam man piśkirat.

Rokstut śu véstuli, es sajutu lelu precu sovâ sirdī un cereju, ka uz prišku kotru godu Divs dus man spéju izsacit Jums piklojigu cinišonu un sveicynośonu.

1911. gadā Pēterburgā iespiestajā tekstā latgaliešu valodas normas ir diezgan nekonsekventas. Garo patskaņu un divskaņa *uo* apzīmēšanai lietots gan jumtiņš ^ (laikâ), gan akūts ´ (Raditóju), kā tas savulaik norādīts *PILNS ELEMENTIERS DIEL ZIEMNIKU PUISZKINU* (1857. gadā un 1863. gadā Viļņā, 1906. gadā Tilzītē un citos izdevumos nezināmos gados).[8] 1903. gadā Rīgā izdotajā ābecē *Pilns Elementers deļ zemniku puišķinu*[9] patskaņu garumam (ar ‘, `, ^) jumtiņš lietojams tikai lokatīva galotnē – *ikşâ un orâ*, *zemê*, *debesîs*; akūts ´ patskaņu garuma apzīmēšanai konstatējams vairs tikai latviešu valodas tekstā – *júru*, *swétija*. Pētāmās vēstules apsveikuma lapas teksta iespiedējs nav zināms (iespējams, redakcijā Pēterburgā, Ņevas prospektā Nr. 40, dz. 41), tāpēc nevar viennozīmīgi pateikt, uz kura gada latgaliešu valodas normām tas balstījies.

Savukārt rokrakstā rakstītajās nedaudzajās rindās latgaliski latīņu burtiem pēc poļu ortogrāfijas principa atklājas D. Ceļapītera liktenis, valodas normas, kas ir atsevišķi pētāmas. 1911. gadā autors jau bija pilngadīgs – skolā gājis, iespējams, drukas aizlieguma laikā vai tūliņ pēc tā un varējis apgūt rakstītprasmi kirilicā, taču brālim adresēto vēstuli rakstījis latgaliski poļu burtiem. D. Ceļapīters raksta nekonsekventi – vēl aizvien lieto burtu *ł* ar pārsvītrojumu, lieto poļu *w*, savdabīgi apzīmē skaņu *g* – δ (ar mīkstinājumu zem burta, kas neparādās nevienā viņa laikā pieejamā ābecē, ne arī vēlāk), līdzskaņu mīkstināšanai lieto *i*, tekstā nav nevienas garumzīmes. Vēstules saturs ir šāds:

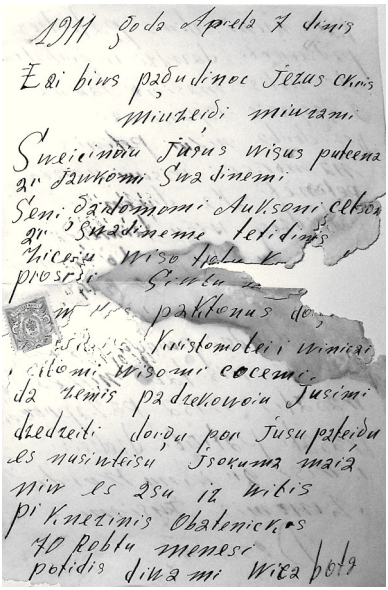
1911 goda Apreła 7 dinis

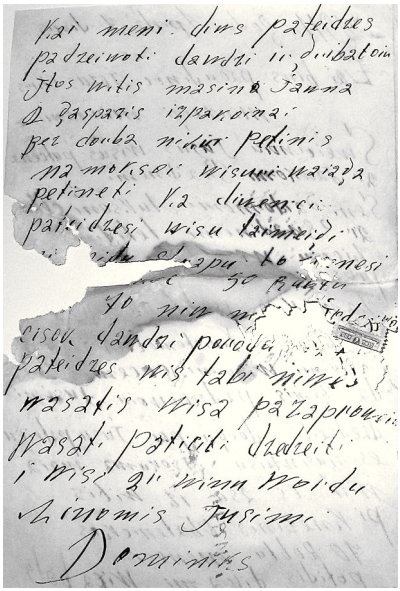
Łai diws paδudinoi Jezus Ckris Miuzeiδi miwzami
Sweicinoiu Jusus wisus pułcena ar jawkomi Swadinemi

Seni δaidomomi Auksoni cełson ar Swadineme łełidinis [nesalasāmi] *wiso* [bojāts teksts] *Siwtu* [bojāts teksts] *pakłonus* [bojāts teksts*] Kristomotei i Winicai i citomi wisomi cocemi da zemis padrekowoiu Jusimi dzedzeiti dorδu par Jusu pałeiδu es nusiwteisu jsokuma maia niw es asu iz witis pi knezinis Obaleniskas 70 Robłu menesi polidis diwami wita* [nesalasāmi: bola]

2. lpp.:

Kai meni diws pałeidzes padzeivot: dawdzi ir ðribatoiu jtos witis masina jauna: A ðaspazis izpakoina. Bez dorba nikur pełinis namoksoi wisuri waiaða pełineti Ka diwenc pałeidzesi wisu łaimeiði [bojāts teksts] *to mienesi* [bojāts teksts] *50 Rubłu* [bojāts teksts] *70 niw* [bojāts teksts] *cisok daudzi paroudu* [bojāts teksts] *pałeidzes wis łabi niwes wasalis wisa pazaprou wasaļi pałicit dzedreiti i wisi ar winu wordu zinomis Jusimi Dominiks.*





1. attēls 2. attēls

[1911 gada aprīlī 7 dienā
Lai dievs pagodina Jēzus Krist Mūžīgi mūžam
Sveicinu Jūs visus pulciņā ar jaukām Svētdienām
Sen gaidīdami Augšāmcelšanos ar Svētdienu Lieldienu [nesalasāmi] visu [bojāts teksts] Sūtu [bojāts teksts] paklanīšanos [bojāts teksts] Krustmātei un Vincai un visām tantēm līdz zemei pateicība Jums tēvoci dārgais par Jūsu palīdzību es nosūtīšu maija sākumā tagad es esmu uz vietas pie kņazes Oboļenskas 70 rubļu mēnesī paldies dievam vieta laba

2. lpp.:

Kā man dievs palīdzēs padzīvot: daudzi ir gribētāju šīs vietas mašīna jauna: Bet kundze mierīga, Bez darba nekur algu nemaksā

> visur jāpelna Kā dieviņš palīdzēs visu laimīgi [bojāts teksts] tad mēnesī [bojāts teksts] 50 Rubļu [bojāts teksts] 70 tagad [bojāts teksts] citādi daudz parādu [bojāts teksts] palīdzēs viss labi tagad veseli visa izveseļojos vesels palieciet dzirdēti un visi ar vienu vārdu Zināmais Jūsu Dominiks]

Aplūkojot rakstu valodu Dominika vēstījumā, konstatējams tās stihiskums, autoram izveidojusies individuāla rakstības tradīcija, kurā īpatsvars likts uz dzimtās valodas skaņu atspoguļojumu. Zināms, ka latgalieši palika uzticīgi latīņu rakstības tradīcijai, pēc drukas aizlieguma atcelšanas zemnieki kā prazdami nodrošināja latgaliešu rakstu valodas saglabāšanos.

Latgaliešu kultūras kodi

Ar latgaliešu kultūru saistītie kodi nodrošina kultūratmiņas saglabāšanu viengabalainā, etnosam organiskā veidā, jo dzīve ārpus Vitebskas guberņas spēja iespaidot rakstu tradīciju un indivīda vēsturisko atmiņu.

Vārdu izvēle pētāmajā vēstulē raksturo D. Ceļapīteru kā latgalieti, uz ko norāda viņa izmantotie lingvistiskie līdzekļi, kaut gan vārdu secība un teikumu konstrukcija liecina par fragmentāru rakstu pieredzi. Neformālās valodas vārdu lietojums, emocionālu vārdu izvēle, konkrētu vārdu izmantošana u. tml. atklāj D. Ceļapītera attieksmi pret brāli un pārējiem mājiniekiem. Analizējot vēstules saturu, pirmais kods ir katoļu tradīcija – rakstītāja dievbijīgā uzrunas forma, vēršoties pie mājiniekiem (*Łai diws paδudinoi* [Lai dievs pagodina]), Dieva klātbūtnes un palīdzības pieminēšana visā tekstā (*Łai diws paδudinoi*, *polidis diwami*, *Kai meni diws pałeidzes*, *Ka diwenc pałeidzesi* [Lai dievs pagodina, paldies dievam, Kā man dievs palīdzēs, kā dieviņš palīdzēs]). Tā ir ticīga cilvēka vēstule, kurā ne reizi vien tiek pieminēts lūgšanas spēks. Var droši apgalvot, ka ticība ir spilgta latgaliešu etniskās mentalitātes iezīme; etnolingvistiskā vitalitāte un katolicisms ir nesaraujami saistīti visās latgaliešu dzīves jomās.

D. Ceļapītera biežo vēršanos pie Dieva var skaidrot ar īpašu latgaliešu tikumu, kam zināmā mērā ir reliģisks pamats – pacietība un nekurnēšana grūtībās, jo tās ir Dieva sūtītas un jānes kā gandarījums par savām vainām un grēkiem. Padošanās augstākajai gribai atvieglo reālās dzīves smagumu un iezīmē raksturu un attieksmi pret pasauli. Ja latgalietis zaudējis savu dārgāko – bērnus vai citus sev mīļus cilvēkus, kādu mantisku vērtību –, viņš neizplūst asarās, bet dziļā nopietnībā saka: Dievs devis, Dievs ņēmis, lai notiek Dieva vaļa! No mirušā atvadās ar lūgšanām un reliģiskām

dziesmām, noslāpējot raudas[10], tā Otrā pasaules kara gados rakstīja Valerija Seile.

Reliģiskās atziņās latgalieti pavada dziļš personīgs pārdzīvojums. Tikai retos gadījumos svētdienā un ticības svētkos latgalietis iet tīrumā strādāt, vispārīgi viņš nav darba vergs.[11] Latgalieti raksturo pieticība, samierināšanās ar mazumiņu, sevī iegremdēšanās un sevis savaldīšana gavēņa laikā. Tas piedod dzīvei īpatnēju nokrāsu. Latgalietis cenšas līdzi just un līdzi ciest Kristus mokām; individuālā grēku sūdzēšana liek pastiprināti pavērties sevī, būt sirsnīgākam pret līdzcilvēkiem, zināmā mērā arī atzīt materiālo labumu maznozīmību. Tieši šī pieticība un līdzjušana Kristum caurstrāvo visu D. Ceļapītera vēstuli. Viņš nepretendē uz vieglu un ātru peļņu, bet ir apņēmības pilns un apzinās darba vērtību: *Bez dorba nikur pełinis namoksoi* [Bez darba nekur algu nemaksā].

Katolicisma kontekstā vēstulē tiek skarta Lieldienu tematika, kas uzskatāma par vēl vienu kodu. Vitebskas guberņā Lieldienu ieražas atšķīrās tieši ar rūpīgu baznīcas tradīciju ievērošanu. Katra saime Lieldienu rītā steidzās uz baznīcu, mājās paliekot tikai bērniem, veciem un slimiem cilvēkiem. Brokastis neviens nedrīkstēja ēst, kamēr no baznīcas tika pārvesta "svētība" (olas, gaļa, sāls, sviests un maize) – Lieldienu brokastis jeb atgavēšanās. Ticīgam katolim, kāds neapšaubāmi ir bijis arī D. Ceļapīters, tie ir visnozīmīgākie svētki, kas arī izskaidro vēstules zemtekstā nojaušamās ilgas būt līdzās mājiniekiem Kristus augšāmcelšanās dienā: *Seni ðaidomomi Auksoni cełson ar Swadineme łełidinis* [Sen gaidīdami Augšāmcelšanos ar Svētdienu lieldienu].

Latgaliešu etnomentalitātes noturīgā īpašība bija ciešā saikne ar dzimtu, māju, ģimenes pavardu, racionāls konservatīvisms, turēšanās pie senču tradīcijām, ieražām, valodas, ticība, rakstura sīkstums un pat spītīgums – tas viss kopumā neļāva iznīkt, palīdzēja saglabāt savu rakstību, literāro tradīciju, reliģijā rodamās ētiskās vērtības.

Runājot par vēstules tekstā paustajām vērtībām, jāmin saimes, ģimenes loma, kas ir latgaliešu kultūras trešais kods, kas konstatējams arī citiem, taču pastāv dažas atšķirības. Vēstules autors raksta *Jusus wisus pułcena* [Jūs visus pulciņā], piemin daudzās tantes, dārgo onkuli un krustmāti Vincu. 19. gadsimta 60. – 80. gadu Vitebskas guberņas latviešu īpatnība bija lielo ģimeņu daļēja sadalīšanās, veidojoties ģimenēm ar mazāku un daudz šaurāku radu loku, tomēr strukturāli paliekot diezgan sarežģītām. Vidēji to lielums bija 10 cilvēku. 19. gadsimta etnogrāfs Aleksandrs Sementovskis savulaik norādīja, ka 70. gados Vitebskas guberņas zemnieka ģimene sastāvēja no 7 pieaugušajiem ģimenes locekļiem

un 5 bērniem. Katras šādas ģimenes lielums bija atkarīgs no tās turības: turīgā ģimenē dzīvojuši vidēji 11,5 cilvēki, vidējā – 6,5, nabadzīgā – 5,1 ģimenes loceklis.[12] Īpaši lielas ģimenes mitušas Ludzas un Rēzeknes apriņķos, turklāt labklājība tajās bija atkarīga no paša zemnieka ieguldītā darba – jo vairāk ģimenes locekļu, jo vairāk darbaspēka.

Struktūras ziņā Vitebskas guberņā izplatītas bija latviešu ģimenes, kurās dzīvoja vecāki un bērni, kā arī neprecējušies brāļi vai māsas no tēva puses. Tādu ģimeņu bija ap 21,8%. Otru grupu – 17,4% – veidoja ģimenes, kurās dzīvoja trīs tiešo radinieku paaudzes: vecāki, bērni un kāds no vecvecākiem atraitņiem. Trešajā grupā ietilpa ģimenes, kurās dzīvoja tēvoči un brāļu bērni, kas proporcionāli bija nelielas, tikai 1,8%. Mazo ģimeņu skaits Vitebskas guberņas latviešu sādžās 19. gadsimta otrajā pusē turpināja pieaugt, daudz bija laulāto pāru bez bērniem – 4,3%. Visu šo ģimeņu struktūra dzimtbūšanas atcelšanas dēļ un privātīpašuma rezultātā kļuva aizvien vienkāršāka. Šādā situācijā ģimenes locekļiem, īpaši jaunākajiem, aizvien biežāk radās iespēja iekrāt sev līdzekļus un kļūt neatkarīgiem.[13] Iespējams, tieši tāpēc D. Ceļapīters varēja doties peļņā uz Pēterburgu.

Sādžas ļaužu turēšanās kopā veidoja latvisku vidi, kurā katra indivīda rīcību un domāšanas veidu noteica tradīcijas. Tās radās un pārgāja no paaudzes paaudzē. Sādžas sabiedriskā kopiena uzturēja aktīvu sociālo dzīvi, garīgo atmosfēru, bieži vien saistībā ar vakarēšanām, kam bija liela loma vērtību kopšanā. Viss saslēdzās kopējā saiknē, kur radinieks bija atbildīgs par radinieku, kaimiņš par kaimiņu, viens sādžas iedzīvotājs par otru. Sādža eksistēja kā saimnieciska, etniska un kultūras kopa, kas rūpējās un sargāja pati sevi.[14]

D. Ceļapītera vēstule pauž arī dažus sociālekonomiska rakstura apstākļus, piemēram, darba meklējumu lielpilsētā, kas raksturīgs latgaliešiem un uzskatāms par vēl vienu kodu. 19. gadsimta cara valdība sāka ierobežot vācu tirgotāju privilēģijas, latvieši cēla namus un sūtīja savus bērnus skolās; veidojās latviešu inteliģences slānis. Pilsētu ekonomikā dominēja vācu, krievu un ebreju uzņēmēji, fabrikās vajadzēja strādniekus, kā rezultātā 20. gadsimta sākumā Baltijas guberņas kļuva par vienu no attīstītākajiem rajoniem. Savukārt Vitebskas guberņa ekonomiskās attīstības ziņā atpalika. Tas izskaidro, kāpēc D. Ceļapīters, tāpat kā daudzi citi jaunieši, bija devies darba meklējumos uz tobrīd vienu no modernākajām pilsētām – Pēterburgu.

D. Ceļapīters brālim raksta: *[..] es asu iz witis pi knezinis Obaleniskas* [es esmu uz vietas pie kņazes Oboļenskas]. Pēterburgas adrešu grāmatā

1911. gadam[15] var atrast toreiz pilsētā dzīvojošo Oboļensku (no kurām vairākas personas ir kņazes) dzīvesvietas adreses. Kura tieši ir izīrējusi dzīvokļus, nav zināms.

Oboļenski ir sens Čerņigoviešu kņazu dzimtas atzars. Svētā kņaza čerņigovieša Mihaila Vsevolodoviča mazdēls kņazs Konstanstīns Jurjevičs saņēma savā pārvaldē Oboļenskas pilsētu, tā kļūstot par kņazu, Oboļensku dzimtas aizsācēju, nododot Oboļensku apzīmējumu par uzvārdu nākamajām paaudzēm. 6. gadsimtā kņazu Oboļensku dzimtas bajāri pārvaldījuši Pleskavu, Krievijas pilsētas, kņazs Ņikita Vasiļjevičs pat devies uzbrukumā Viļņai; bijis mazgadīgā Ivana IV domes loceklis, piedalījies arī galma sazvērestībās. 18. gadsimtā no Oboļenskiem nāk senatori, gubernatori, Valsts padomes locekļi. Oboļensku dzimta minēta ģenealoģiskajās grāmatās Kalugas, Maskavas, Ņižegorodskas, Simbirskas, Tulas guberņu provincēs.[16]

No vēstules noprotams, ka D. Ceļapīters pie kņazes Oboļenskas strādā par šoferi un ir apmierināts ar savu darba vietu: *[..] dawdzi ir gribatoiu jtos witis masina jauna: A gaspazis izpakoina* [daudz ir šīs vietas gribētāju mašīna jauna: Bet kundze mierīga]. Taču netiek precizēts, par kuru kņazi ir runa. D. Ceļapīters ir automobiļa šoferis, un zināms, ka slavena braucēja tobrīd Pēterburgā bija kņaze Sofja Aļeksejevna Dolgorukaja (1887 – 1949). Kņaze Dolgorukaja kļuva par automobiļa vadītāju un lidmašīnas piloti, ir bijusi arī Krievijas imperatora Automobiļu biedrības locekle un 1910. gada 29. jūnijā kā vienīgā sieviete no 48 dalībniekiem piedalījusies Kijevas autorallijā cīņā par balvu *Приз Его Императорского Величества Николая II* maršrutā Sanktpēterburga – Pleskava – Vitebska – Mogiļova – Kijeva – Gomeļa – Roslavļa – Maskava – Tvera – Novgoroda – Sanktpēterburga 3200 km garumā, pašai vadot automobili *Delaunay – Belleville 18 CV*. Tikai satiksmes negadījuma dēļ (viņas mašīnā ietriecās cits dalībnieks) kņaze neturpināja sacensības.[17] Abu kņazieņu (Oboļenskas, Sofjas Dolgorukojas) aktīvais dzīvesveids lielā mērā sasaucas ar 20. gadsimta sākuma zinātniski tehniskajām novitātēm Pēterburgā un visā Eiropā.

Vēstules rakstītājs min nesamērīgos maksājumus, kas viņam nav pa kabatai, un vairākas reizes akcentē savus izdevumus rubļos (*70 Robłu menesi* [70 rubļu mēnesī]).

Priekšstatu par finansiālo situāciju ap 1911. gadu var rast, pētot avotus par Krievijas impērijas pirmsrevolūcijas sabiedrības pirktspēju. No tiem izriet, ka tolaik gada ienākumi jeb tā saucamā alga, piemēram, Maskavas ierēdņiem bija no 3000 līdz 4000 rubļu, elektromontieri varēja rēķināties ar 700 rubļu, strādnieks – 285 rubļiem, strādniece – 200 rubļu

lielu algu gadā.[18] Maskavā vai Pēterburgā tērēt 1 rubli dienā atļauties varēja tikai turīgie. D. Ceļapīters savukārt vēstulē runā par 50 un 70 rubļiem (bojātā teksta dēļ rakstītāja doma nav skaidra), kas tātad nevar būt viņa alga.

Dažādas preces un pakalpojumi 1911. gadā Maskavā maksāja šādi: melni sieviešu ādas zābaki – no 3,50 rubļiem, krāsainas ādas – par 1 rubli dārgāk. Lētākās cigaretes no 10 līdz 20 gabaliem pārdeva par 6 kapeikām; elektrība – 25 kapeikas 1 kW; ūdensvada pie mājas lietošana maksāja 12 kapeikas par spaini, pie ūdensvedēja – 13 kapeikas, bet ar roku darbināmais ūdens pumpis bija bez maksas. Parastākās pirts apmeklējums maksāja no 5 līdz 30 kapeikām, bet labāk iekārtotās ar atsevišķām kabīnēm – 1 rubli un vairāk. Par mājas telefonu bija jāmaksā 79 rubļu mēnesī. Bagātnieku zvērādas kažoks 1911. – 1912. gada ziemā varēja maksāt pat 2000 rubļu, bet lietots apģērbs tirgū – zābaki, kalošas, veļa, mētelis – viss kopā 3 rubļus. Pārtikas cenas: divi griķu plāceņi vai saldējums – 1 kapeiku. Strādnieki gāja pusdienot tā saucamajās "pirkās" – lētās ēdnīcās, kur par 3 kapeikām varēja nopirkt skābu kāpostu zupas šķīvi, par 5 kapeikām – nūdeles ar kaņepju eļļu vai ceptus kartupeļus; tēja ar diviem gabaliņiem cukura maksāja 5 kapeikas, bet degvīna glāzīte – 10 līdz 20 kapeiku.[19] Skaidrs, ka minētie pakalpojumi skāra arī D. Ceļapīteru.

Vairāk informācijas no vēstules izriet par dzīvokļa īri, kas jau toreiz bija kļuvusi par problēmu. Par gultu strādnieku kopmītnē bija jāmaksā 2 rubļus mēnesī, par mazu istabiņu – 5 – 6 rubļus; īrēt trīs mazas istabas ar virtuvi bez labierīcībām izmaksāja 40 – 50 rubļu; 4 – 5 istabu dzīvoklis ar vannu un elektrību – 100 rubļu mēnesī; numurs lētā viesnīcā – no 20 rubļiem mēnesī, dārgākie – no 75 kapeikām dienā; numurs *Imperial* klases viesnīcā Maskavā ar dzīvojamo istabu, vannas istabu un guļamistabu – 10 rubļu dienā.[20] Tātad naudas summa (vēstulē norādītie 50 rubļu), ko min autors, visdrīzāk ir īres maksa par dažām mazām istabām ar virtuvi bez labierīcībām.

Vēstulē minēti arī rakstītāja parādi, turklāt par tiem tiek runāts tik vispārīgi, it kā tā būtu ierasta prakse. Parādu iemesli ir dažādi. Taču 20. gadsimta sākumā galvenais iemesls parādu apmēra pieaugumam bija cilvēku maksātnespēja. D. Ceļapīters norāda, ka *cisok daudzi paroudu* [citādi daudz parādu], ar to atzīmējot ne vien savu materiālo stāvokli, bet arī latgalietim raksturīgo sīkstumu un gatavību iztikt ar pašu nepieciešamāko, nekārojot lieku greznību.

D. Ceļapītera vēstule noslēdzas ar frāzi *Jusimi Dominiks* [Jūsu Dominiks]. Ierasts, ka atvadīšanās nav viegla, savukārt, esot prom no mājām,

šiem vārdiem piešķirama īpaša nozīme. Pēc vēstules nevar spriest, cik ilgi tās autors plānoja palikt Pēterburgā, taču viens gan ir skaidrs – drīzu atgriešanos dzimtenē viņš neparedzēja. Neskatoties uz to, rakstītājs akcentēja, ka paliek *Jusimi Dominiks* [Jūsu Dominiks], tātad piederīgs, identisks savai kopienai, par spīti prombūtnei un spiedīgajiem apstākļiem Pēterburgā – pilsētā, par kuru vēstulē autors būtībā neko nepavēstī.

Secinājumi

Kā liecina D. Ceļapītera vēstule, izņemot latgaliešu rakstībā vispārpieņemtos burtus, latgalieši lietojuši arī tādus, kas nav iekļauti nevienā no zināmajām ābecēm. Tā kā D. Ceļapītera vēstule nav adresēta vienai personai, bet gan rakstītājs vērsies pie saviem mājiniekiem, to var vērtēt kā latgaliešu kopienas komunikatīvās izpausmes spilgtu liecību.

Par latgaliešu kultūras kodiem minētajā korespondencē ir pamats uzskatīt katolicismu, Lieldienas, ģimeni un darba meklējumus lielpilsētā. Tie ir cieši saistīti savā starpā un spēj papildināt viens otru, spēcīgi raksturojot konkrēto kultūru. Katoļu baznīca apvienoja ikdienas dzīvi ar baznīcas rituālu, Dieva vārdu ar sociālo aktivitāti. Katoļu sociālās politikas modeļa princips pauda izpalīdzības ideju, un atsevišķs indivīds ir tuvākā instance, kas pašsaprotami sniedza nepieciešamo palīdzību, tai sekoja ģimene un tuvākie radi, tad kopiena (arī baznīca un biedrības), kaimiņi. Katoliskajā sabiedrības modelī tieši ģimenei ir galvenā loma.

Vēstule apliecina arī Pēterburgas pilsētas lomu Vitebskas guberņas latviešu dzīvē, kas lielā mērā saistāms ar 19. gadsimta uzbūvēto Sanktpēterburgas-Varšavas šoseju un dzelzceļa līniju, tā padarot braucienu uz lielpilsētu pieejamu visiem. Tomēr jāatzīmē, ka par pašu pilsētu rakstītājs gandrīz neko nevēsta, nepiemin pat tās vārdu, necildina, būtībā raksta par rūpēm, kas tur radušās, un savas domas saista ar mājām, palicējiem daudzkārt vēlēdams Dieva palīdzību.

20. gadsimta sākumā latgaliešu ortogrāfija bija normēta, taču Dominika Ceļapītera vēstule mājiniekiem liecina, ka latgaliešu sabiedrisko aktīvistu (kuru skaits tomēr nebija ļoti liels) centienu (preses, gramatiku un daiļliteratūras izdošana) nepietika, lai drīzā laika posmā pēc drukas aizlieguma atcelšanas celtu zemnieku lasīt un rakstītprasmi latīņu burtiem, arī izglītības līmeņa plaisa starp šiem sabiedrības slāņiem palika pārāk liela.

[1] Bart R. *Selected Works. Semiotics. Poetics*. Moscow, 1994, p. 387.

[2] Ibid.

[3] Šuplinska I. Kultūras zīmes funkcijas postmodernā tekstā. *Humanities in New Europe*. Red. R. Endzelyte. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2006, 39.–53. lpp.

[4] Dunsdorfs E. *Latgales vēsturiskās kartes*. Melnburna, 1991, 57. lpp.

[5] Rudko N., Tretjuks P. *Ieskats Latgales skolu vēsturē*. LR Tautas Izglītības ministrijas izdevums. Viļāni, 1990, 31. lpp.

[6] *Sokolku pagasts*. http://www.vilani.id.lv/vilanu-novads/sokolku-pagasts (skatīts 11.09.2013.).

[7] Barkovska G. Sabiedriskā dzīve Dvinskā XX gs. sākumā laikraksta *Drywa* slejās (1908–1914). *Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes XII Zinātnisko lasījumu materiāli. Vēsture*. VI sējums. I daļa. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 2003, 14.–20. lpp.

[8] Cibuļs J. Ieskats latgaliešu ābecēs lietotajā rakstībā. Latgalistikys kongresu materiāli. I VIA LATGALICA. *Humanitāro Zinātņu Žurnāls*. Rēzekne: SIA *Drukātava*, 2009, 20. lpp.

[9] Cibuļs J. *Latgaliešu ābeces*. Rīga: Zinātne, 2009, 27.–59. lpp.

[10] Seile V. Latgales latviešu tikums un ierašu īpatnības. *Rēzeknes Ziņas* 1942. gada 30. maijs.

[11] Zeile P. *Latgales kultūras vēsture*. Rēzekne: LKC, 2006, 311. lpp.

[12] Ефремова Л. *Латышская крестьянская семья в Латгале 1860–1939.* Рига: Зинатне, 1982, с. 64.

[13] Там же, с. 75.

[14] Zeile P. *Latgales kultūras vēsture*. Rēzekne: LKC, 2006, 324. lpp.

[15] *Весь Петербургъ на 1911 годъ. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга.* Изданиіе А. С. Суворина, восемнадцатый годъ изданиія, с. 664–665.

[16] *Оболенский.* http://rusdrev.narod.ru/O/obolnsky.htm (skatīts 11.09.2013.).

[17] Кирилец С. *Княгиня Софья Алексеевна Долгорукая 25.12.1887–08.12.1949*. http://www.samoupravlenie.ru/28-10.php (skatīts 05.11.2013.).

[18] *История рубля и его защита.* http://mirsovetov.ru/a/business-and-finance/finances/history-ruble-protection.html (skatīts 05.11.2013.).

[19] *Покупательная способность дореволюционного рубля (по московским газетам 1911 года. Российский рубль / Энциклопедия «Вокруг света». www.vokrugsveta.ru*). www.vokrugsveta.ru/.../index.php?...рубль (skatīts 11.09.2013.).

[20] Там же.

LITERATŪRA

Barkovska G. Sabiedriskā dzīve Dvinskā XX gs. sākumā laikraksta *Drywa* slejās (1908 – 1914). *Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes XII Zinātnisko lasījumu materiāli. Vēsture.* VI sējums. I daļa. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 2003, 14.–20. lpp.

Bart R. *Selected Works. Semiotics. Poetics*. Moscow, 1994.

Ceļapīters D. *Vēstule radiem*. Rēzeknes logopēdiskās internātskolas muzejs. 17. lieta, 2. lpp.

Cibuļs J. Ieskats latgaliešu ābecēs lietotajā rakstībā. Latgalistikys kongresu materiāli. I VIA LATGALICA. *Humanitāro Zinātņu Žurnāls*. Rēzekne: SIA *Drukātava*, 2009, 17.–30. lpp.

Dunsdorfs E. *Latgales vēsturiskās kartes*. Melnburna, 1991.

Rudko N., Tretjuks P. *Ieskats Latgales skolu vēsturē*. LR Tautas Izglītības ministrijas izdevums. Viļāni, 1990.

Seile V. Latgales latviešu tikums un ierašu īpatnības. *Rēzeknes Ziņas* 1942. gada 30. maijs.

Sokolku pagasts. http://www.vilani.id.lv/vilanu-novads/sokolku-pagasts (skatīts 11.09.2013.).

Šuplinska I. Kultūras zīmes funkcijas postmodernā tekstā. *Humanities in New Europe*. Red. R. Endzelyte. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2006, 39.–53. lpp.

Zeile P. *Latgales kultūras vēsture*. Rēzekne: LKC, 2006.

Весь Петербургъ на 1911 годъ. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. Изданиіе А. С. Суворина, восемнадцатый годъ изданиія, с. 664–665.

Ефремова Л. *Латышская крестьянская семья в Латгале 1860–1939.* Рига: Зинатне, 1982.

История рубля и его защита. http://mirsovetov.ru/a/business-and-finance/finances/history-ruble-protection.html (skatīts 05.11.2013.).

Кирилец С. *Княгиня Софья Алексеевна Долгорукая 25.12.1887–08.12.1949*. http://www.samoupravlenie.ru/28-10.php (skatīts 05.11.2013.).

Оболенский. http://rusdrev.narod.ru/O/obolnsky.htm (skatīts 11.09.2013.).

Покупательная способность дореволюционного рубля (по московским газетам 1911 года) Российский рубль / Энциклопедия «Вокруг света». www.vokrugsveta.ru/.../index.php?...рубль (skatīts 11.09.2013.).

Sandra Murinska-Gaile

LATGALES LAIKRAKSTU TEMATISKO PIELIKUMU DAUDZVEIDĪBA

Summary

Diversity of Thematic Supplements in Local Newspapers

Local newspapers are one of the leading mass media in counties and small towns, since they provide detailed information about local current events and local people. Also diverse thematic supplements, which reveal the value system of residents in the particular region, have become very popular along with the news.

Performing the content analysis of local newspapers in Latgale, i.e. 'Vietējā Latgales Avīze', 'Rēzeknes Vēstis', 'Latgales Laiks', 'Миллион', 'СейЧас' (2004 – 2013), different attachment types, as well as their functions can be differentiated. Pages, which are issued two times a month with a concrete thematic, are being referred to as supplements. All in all, one newspaper on average publishes four different thematic supplements per month; the attachments are intended for different audiences, which are specified by age, gender, interests, occupation, etc. of the readership.

Summarizing the types of supplements in local newspapers, the most common and favorite supplements can be differentiated. Firstly, economic supplements, which advise cooking, house cleaning, gardening, agriculture, health. Secondly, religious supplements that reflect current issues in church and form the Christian consciousness. Thirdly, themes that are dedicated to hobbies – travel stories, sports, creative activities are seen as significant part of supplements. Fourthly, ethnic supplements, dealing with issues of different communities living in Latgale. Thematic supplements are necessary for readers because they not only teach how to live, but also how to integrate into the local environment.

Key-words: local newspapers, community journalism, community media, thematic supplements, local journalists

*

Ievads

Preses izdevumi atšķiras gan pēc to informatīvā mērķa, gan ziņu veidošanas tendencēm, gan arī ģeogrāfiskajām kategorijām – lokāls, reģionāls, nacionāls, starptautisks laikraksts. Rakstā tiek aplūkota lokālā prese, kas darbojas vietējo kopienu labā. Teorētiskajā literatūrā šāda mediju kategorija tiek dēvēta par kopienas medijiem un to darbības prakse – par kopienas žurnālistiku. Lokālā prese ir izdevumu veids, kas tomēr, neskatoties uz daudzveidīgo masu komunikācijas līdzekļu klāstu un tehnoloģijām, joprojām ir aktīvs un iecienīts līdzdalībnieks vietējās informatīvās telpas veidošanā. Arī mediju lietojuma dati demonstrē, ka vietējie preses izdevumi ir vieni no patērētākajiem medijiem:

> *Vismaz vienu iknedēļas izdevumu nedēļā ir lasījuši vai caurskatījuši vidēji 57% iedzīvotāju aptaujātajā vecumā. Vidēji 39% iedzīvotāju ir lasījuši vai caurskatījuši vismaz vienu mēneša žurnālu mēnesī, bet vidēji 36% iedzīvotāju – vismaz vienu reģionālo preses izdevumu nedēļā.*[1]

Reģionālā prese veido trīs lasītāko izdevumu grupu, tikai pēc tam seko dienas laikraksti. Tas parāda, ka vietējiem laikrakstiem ir nozīmīga loma iedzīvotāju vidū, tie ir arī vieni no vadošajiem plašsaziņas līdzekļiem novados un mazpilsētās, jo sniedz detalizētu informāciju par vietējām aktualitātēm un vietējiem cilvēkiem kā neviens cits drukātais masu medija veids.

Lokālo laikrakstu saturu veido informācija par dažādām dzīves sfērām, kas ir ierasta prakse vietējā žurnālistikā – tās ir gan ziņas par vietējo pašvaldību, skolu, medicīnas u. c. iestāžu darbu un aktualitātēm, gan praktiska informācija par dažādu pasākumu, dievkalpojumu laiku, tikšanos u. c. norisēm, gan reportāžas par kultūru, sportu, politiku, lauksaimniecību, zemkopību u. c. Vietējo laikrakstu specifika ir to tuvā saikne (gan fiziskā attāluma, gan sadarbības ziņā) ar vietējiem iedzīvotājiem jeb kopienu, kurā tie darbojas, tādēļ viena no vietējo preses izdevumu sastāvdaļām ir lasītāju vēstules un komentāri. Līdztekus vietējām ziņām lasītāju popularitāti ir iemantojuši arī daudzveidīgie tematiskie pielikumi, kas atklāj vietējās kopienas vērtības un tādējādi reprezentē reģiona telpu.

Raksta mērķis ir noteikt, kādi tematiskie pielikumi tiek veidoti Latgales reģiona vietējos laikrakstos, kādas ir to funkcijas un nozīme vietējās kopienas komunikācijas veicināšanā.

Vietējo laikrakstu nozīme un funkcijas

Vietējie laikraksti, reģionālie laikraksti, kopienas laikraksti, "mazās avīzītes" u. c. – tik daudzveidīgi tiek definēts viens no vietējo mediju veidiem – preses izdevumi. To apzīmējums atkarīgs galvenokārt no darbības vietas jeb ģeogrāfiskās telpas, izplatības un kopienas veida. Kā skaidro lokālo mediju pētnieks Nikolass Jankovskis (*Nicholas Jankowski*), kopiena tiek identificēta ar samērā ierobežotu ģeogrāfisko reģionu – ciemu, mazpilsētām, atsevišķos gadījumos arī lielpilsētām.[2] Tomēr ģeogrāfiskais faktors nav vienīgais, kas definē kopienas būtību. Kopienu veidošanos nosaka kopīgu pamatvērtību esamība – tās var būt profesionālas, intelektuālas, reliģiskas, etniskas u. c. Viens no šādiem kopību veidojošiem faktoriem ir arī kopīga piederība vietai.[3] Rakstā analizēti laikraksti, kuru determinējošais faktors ir ģeogrāfiskā teritorija, piemēram, noteikti novadi vai pilsētas. Vietējie preses izdevumi funkcionē kā sociāla, ekonomiska, politiska un kultūras institūcija, kas informē un veido sabiedrības uzskatus. Kā norāda masu komunikācijas pētnieks Deniss Makveils (*Denis McQuail*), *lokālie mediji kopumā tiek uzskatīti par nozīmīgiem sociālā viedokļa veidotājiem, kas demonstrē konkrētās vides vērtības*[4]. Noteiktas vērtību sistēmas iekšienē, vietējās informācijas un resursu plūsmā tie attīsta idejas un vēstījumus par reģiona pagātnes un nākotnes identifikācijas modeli, kā arī atbalsta kopienas intereses, gan reflektējot par tai nozīmīgām tēmām, gan aicinot iesaistīties mediju satura veidošanā.

Teorētiskajā literatūrā galvenokārt tiek izceltas trīs vietējo laikrakstu funkcijas:

1) reflektēšanas funkcija, kas ir nozīmīga, lai apjaustu kopienas savdabību; visprecīzāk to veic publikācijas par vietējo vēsturi;
2) atbalstīšanas funkcija, kas izpaužas kopienas pārstāvju veiksmes reprezentācijā, ievērojamu panākumu atainojums; šādas funkcijas mērķis ir kāda lokālā varoņa izvirzīšana;
3) "sargsuņa" funkcija, šo lomu uzņemas publikācijas, kuras uzrauga īpašnieku intereses.[5]

Minētās funkcijas savā būtībā ataino divus vietējo laikrakstu aspektus – vietējās identitātes pozicionēšanu un uzraudzības lomu. Identitātes veidošana, reprezentējot kopienas tradīcijas un paradumus, kā arī lokālo vērtību atspoguļojums ir viena no spilgtākajām vietējo laikrakstu pazīmēm. Tā atklājas gan laikrakstu saturā, gan organizatoriskā līmenī. Piemēram, valodas lietojuma aspektā. Nozīmīga Latgales reģiona lingvistiskā atšķirība ir latgaliešu valoda, kas ir latviešu valodas otra rakstu forma un viena no valodām, kas tiek lietota ikdienas komunikācijā (latviešu, krievu,

poļu u. c.) šajā teritorijā, tādējādi arī viena no identitātes veidotājām un uzturētājām. Izmantojot latgaliešu valodu vietējos laikrakstos, kopienai nepārtraukti tiek atgādināts par to statusu un nozīmi reģiona etniskās identitātes apzināšanā.

Būtiska vietējo laikrakstu pazīme ir detalizētas vietējās informācijas atspoguļošana. Vietējais lasītājs ir ieinteresēts reģiona informācijas noskaidrošanā, tikai pēc tam seko pārējās informācijas telpas apgūšana. Tādēļ viena no nozīmīgākajām funkcijām ir informācijas nodrošināšana. Informācija ir gan praktiska, gan tāda, kas paplašina kopienas iedzīvotāju redzesloku, jo līdztekus ziņām daudzos laikrakstos tiek publicēti populārzinātniski raksti. To avots un autors nereti nav zināms, jo raksti pārpublicēti no globālā tīmekļa vai citām avīzēm un žurnāliem. Arī paši žurnālisti atzīst, ka *[..] tieši tuvums, personīgā iesaiste un iespēja salīdzināt paša individuālo pieredzi ar avīzes piedāvāto saturu, vilina cilvēkus interesēties, kas jauns viņu pusē. Turklāt, ja cilvēkam interesē vietējās kopienas aktualitātes, viņam nav cita avota kā vien rajona avīze, jo neviens cits šo informāciju nevāks, neapstrādās un nenodos tālāk*[6].

Citātā tiek atklāta viena no tendencēm, kas atšķir vietējos laikrakstus no nacionālajiem, proti, tā ir vietējās informācijas pieejamība. Tādēļ vietējās avīzes ir tās, kas rada reģiona kopienas izpratni un novērtējumu par vietējiem un nacionālajiem sociālajiem, politiskajiem, ekonomiskajiem, kultūras u. c. notikumiem. Laikrakstu funkciju daudzveidība norāda uz to nepieciešamību vietējās kopienas ikdienas dzīvē, jo preses patērēšana ļauj socializēties un iegūt informāciju, tādēļ vietējie mediji tiek uzskatīti par *fundamentāliem demokrātijas un identitātes resursiem*[7]. Tādējādi masu mediji, kas ir pieejami un funkcionē kopienas labā un pilda savu sociālo atbildību, ir uzlūkojami kā demokrātijas sastāvdaļa.

Viens no ievērojamākajiem kopienas žurnālistikas pētniekiem Džoks Lauterers (*Jock Lauterer*) apgalvo, ka kopienas žurnālistiku iespējams atpazīt, ja to var redzēt[8], t. i., tā darbojas ciešā kontaktā ar kopienu. Šis izteikums visnotaļ precīzi raksturo žurnālistikas prakses izpausmes, kas saistītas ar kopienas žurnālistu darbību un izskan arī kā viena no lokālās vides informatīvās telpas problēmām. Auditorijas klātesamība nosaka to, ka attiecības ar kopienas locekļiem bieži izveidojas familiāras, nevis profesionālas, jo žurnālisti pazīst cilvēkus un vietas, kuras tie reprezentē masu medijos.

Latvijā vietējo izdevumu klāstu veido, pirmkārt, laikraksti, kas aptver kādas pilsētas teritoriju, tā sauktie pilsētu laikraksti, otrkārt, laikraksti, kas aptver vairākus novadus, un, treškārt, laikraksti, kas par primāro darbības areālu izvēlējušies vienu no Latvijas reģioniem – Latgali, Vid-

zemi, Kurzemi vai Zemgali. Visbiežāk sastopamā preses izdevumu kategorija ir laikraksti, kas aptver vairākus novadus vai kādu pilsētu. Šāds modelis ir visierastākais, jo ir izdevīgs gan finanšu, gan cilvēkresursu ziņā. Laikraksti, kas aptver visu reģionu, ne vienmēr spējīgi nodrošināt reportāžas un citu aktualitāšu atspoguļojumu. To saturu galvenokārt veido ziņu aģentūru materiāli un pārpublicēti raksti, kas liecina par "atražošanas" tendenci un nekvalitatīvu kopienas žurnālistikas paraugu un pieredzi. Šāda prakse publiskajā telpā rada nepareizu priekšstatu par to, kas ir žurnālistika un kādi ir tās principi, kā arī atbildība lasītāju priekšā.

Lasītājs uzticas lokālajiem laikrakstiem, un, tā kā konkurence starp kopienas preses izdevumiem Latvijā nav liela, kopienā laikraksta izdevējs kļūst par uzticamības personu, līdz ar to redaktoram vai žurnālistam var piedēvēt vietējās autoritātes lomu. Tas nozīmē, ka reģiona vidusmēra lasītājs pamatā pakļaujas vienveidīgajam piedāvājumam – par samērā zemu cenu lasītājs tiek informēts par sava novada aktualitātēm un paļaujas uz medijos pausto informāciju. Šādā veidā laikraksti veic uzraudzības funkciju, proti, kontrolējot informācijas apjomu, veidu un saturu.

Pētījuma metodoloģija

Analīzei tika izvēlēti trīs laikraksti latviešu valodā (*Vietējā Latgales Avīze*, *Rēzeknes Vēstis*, *Latgales Laiks*) un divi laikraksti krievu valodā (*Миллион*, *СейЧас*). Minētie laikraksti ir vieni no lasītākajiem un lielākajiem pēc tirāžu apjoma. Analīze tika veikta, izvērtējot laikrakstu 2004., 2008. un 2013. gada izdevumu numurus. Pēdējās desmitgades laika posms tika izvēlēts ar vairāku gadu starpību, lai redzētu, vai notikušas izmaiņas pielikumu veidos, kā tie mainījušies un attīstījušies. Kopumā tika aplūkoti 254 laikrakstu numuri un 30 pielikumu veidi. Pielikumi tika klasificēti un aprakstīti, izmantojot kvantitatīvo un kvalitatīvo satura analīzi. Kvantitatīvās analīzes veikšanai tika izmantotas šādas kategorijas: temats, laiks, auditorija, autors, nozīme un aktualitāte sabiedrībā. Iegūtie dati interpretēti, nosakot būtiskākās tendences, kas raksturo vietējo laikrakstu pielikumu veidošanas principus.

Pielikumu attīstība un daudzveidība

Par pielikumiem laikrakstos tiek dēvētas lappuses, kas tiek izdotas vidēji divas reizes mēnesī ar kādu konkrētu tematiku. Kopumā vienam laikrakstam mēnesī tiek izdoti četri dažādi tematiskie pielikumi, kas

adresēti dažādām mērķauditorijām un ko nosaka lasītāju vecums, dzimums, intereses, nodarbošanās u. c. Šajā rakstā par galvenajiem pielikumu noteikšanas kritērijiem izvirzīti to satura un iznākšanas stabilitāte, šajā gadījumā netika ņemtas vērā regulārās sadaļas, jo to tematika nav vienota.

Aplūkot laikrakstu funkcijas un pielikumu attīstību ir iespējams, konstatējot vairākas to izdošanas laika tendences. Pirmkārt, pielikumi, kas tiek izdoti kopš 90. gadiem un laikrakstos ir lasāmi joprojām: laikrakstā *Rēzeknes Vēstis – Mōras Zeme, Kurkulēns*, *Pakavs*, *Patvērums*, *Spogulis;* laikrakstā *Latgales Laiks – Vīru laiks;* laikrakstā *СейЧас – Lauku Dzīve;* laikrakstā *Миллион – Перекрёсток, Миллиончик, Дайджест, Земниекс.*

Otrkārt, pielikumi, kas sāk iznākt 2000. gados un tiek izdoti arī šobrīd. Šis laiks kopumā masu mediju sistēmā reprezentē stabilitāti saturā un darbības virziena izvēlē, taču arī konkurences apstākļus – tiek dibināti jauni izdevumi (*Vietējā Latgales Avīze*, žurnāls *Latgale*). Arī laikrakstos tiek papildināts pielikumu klāsts: laikrakstā *Latgales Laiks – Pūra lāde, Latgaliešu Kulturys Gazeta;* laikrakstā *Rēzeknes Vēstis – Dabas draugi, Pa Rāznas parku, Stūre*, *Zemkopim*, *Regīnas kundzes rubrika;* laikrakstā *Vietējā Latgales Avīze – Vietējā baznīcā*, *Receptes*, *Ceļo*, *Par Latgali un latgalisko*, *Lietišķā*, *Radošuma pasaulē;* laikrakstā *Миллион – Автомиллион*, *Бригантина*, *Деловой Миллион*, *Как быть здоровым.* Tomēr pārmaiņas šajā periodā ir vērojamas laikā, kad tiek pārtraukta atsevišķu izdevumu izdošana. Tie galvenokārt ir pielikumi Latgales reģiona etniskajām grupām laikrakstā *Latgales Laiks – Słowo Polskie*, *Беларус Латгалii.*

Redzams, ka interesi lasītāju vidū saglabā 90. gados izdotie pielikumi, jo tie ir visilglaicīgākie, taču tie liecina arī par zināmu stabilitāti un nemainību. Tomēr pielikumu daudzveidība laika gaitā norāda, ka lokālajā kopienā ir nozīmīgas ne tikai vietējās ziņas un praktiski padomi, bet arī garīgas un izglītojošas rubrikas.

Visplašākais pielikumu klāsts atrodams laikrakstā *Rēzeknes Vēstis* un *Миллион.* Laikraksts *Rēzeknes Vēstis* tiek izdots Rēzeknē jau kopš 1944. gada, pielikumi ir ilglaicīgi un sistemātiski. Par to daudzveidību liecina nosaukumi: *Kurkulēns*, *Pakavs*, *Patvērums*, *Regīnas kundzes rubrika*, *Spogulis*, *Stūre*, *Zemkopim* u. c. Lielākā daļa no tiem iznāk vienu vai divas reizes mēnesī, bet daži arī katru nedēļu.

Jāpiebilst, ka laikrakstam ir arī paralēlā versija krievu valodā, valodas lietojuma aspekti atklājas arī pielikumu saturā. Atšķirības starp laikraksta latviešu valodas un krievu valodas izdevumiem vērojamas reliģisko un kultūras pielikumu klāstā. Piemēram, latviešu valodas izdevumā galvenokārt tiek atspoguļotas katoļticīgo aktualitātes, savukārt krievu valodas

izdevumā akcentētas pareizticīgo un vecticībnieku konfesiju aktualitātes. Arī Latgales multikulturālā savdabība tiek nošķirta – latgaliešiem tiek izdots pielikums *Mōras Zeme*, bet krievu valodā runājošajiem ir iespējams lasīt par krievu kultūru pielikumā *Перекрёсток*. Abu minēto pielikumu autori galvenokārt ir lasītāji.

Kopš 1992. gada Daugavpilī tiek izdots laikraksts *Миллион*. Šajā laikrakstā visplašākais pielikumu klāsts ir aplūkotā perioda sākumā (2004 – 2008), 2013. gadā to skaits ir samazinājies. Kā regulāri un ilglaicīgi jāmin pielikumi – bērniem *Миллиончик* un lauksaimniekiem un zemes kopējiem *Земниекс*.

Bērniem veltītā pielikuma saturu veido galvenokārt praktiski uzdevumi (mīklas, rēbusi), arī zemnieku pielikumu raksturo sadzīviska ievirze, kas izpaužas kā padomu sniegšana lauku un vasarnīcu iedzīvotājiem. Līdztekus minētajiem popularitāti ieguvuši arī pielikumi *Автомиллион*, *Бригантина* (mākslas un literatūras pielikums), *Деловой Миллион*, *Как быть здоровым?* u. c.

Arī laikrakstā *Latgales Laiks* (tiek izdots kopš 1992. gada) sākotnēji vērojams plašāks pielikumu klāsts – *Vīru laiks*, *Słowo Polskie*, *Беларус Латгалii*. Līdzīgi kā laikraksts *Rēzeknes Vēstis*, arī *Latgales Laiks* tiek izdots gan latviešu, gan krievu valodā, tādēļ laikrakstā vērojams etnisko grupu dalījums, piemēram, laikraksta versijā krievu valodā tiek izdots pielikums *Беларус Латгалii* (1994 – 2005). Pielikums poļiem *Słowo Polskie* atrodams gan laikraksta latviešu, gan krievu valodas versijā. Neregulāri, bet kopš 2008. gada avīzē tiek veidots pielikums *Latgalīšu Gazeta*, kas ir biedrības *Latgolys Studentu centrs* iniciatīvas rezultāts, sākotnēji to veidoja centra pārstāvji, kas galvenokārt ir aktīvi jaunieši, tomēr kopš 2010. gada par pielikuma saturu atbildīga ir laikraksta *Latgales Laiks* redakcija, un šobrīd tas tiek izdots neregulāri. Kā ilglaicīgs pielikums jāmin *Pūra lāde*, kurā šobrīd vērojamas pārmaiņas satura tendencēs. Ja sākotnēji tika publicētas galvenokārt ēdienu receptes, dažādi apraksti par augļu un dārzeņu labajām īpašībām, tad šobrīd arvien vairāk tiek publicēti oriģinālraksti, piemēram, intervijas ar saimniecēm utt.

Arī Daugavpils pilsētas laikraksts *СейЧас*, kas dibināts 1998. gadā, sākotnēji pievēršas etnisko un reliģisko aktualitāšu atspoguļojumam. To demonstrē pielikumi poļiem un pareizticīgajiem. Pielikumā *Lauku Dzīve* tiek uzrunāti Daugavpils novada un Latgales iedzīvotāji. *Lauku Dzīve* raksta galvenokārt par aktualitātēm, kas skar lauksaimniecību, zemkopību, mājsaimniecību utt., tomēr nereti atrodama arī praktiska informācija ne tikai lauku iedzīvotājiem. Šobrīd aktuālākie pielikumi ir tema-

tiskā lappuse bērniem, kā arī skaistumkopšanas un veselības jautājumiem veltīti pielikumi.

Savukārt Latgales reģionālā avīze *Vietējā Latgales Avīze* (dibināta 1999. gadā) tikai pēdējos gados ir nostiprinājusi savu pielikumu klāstu, un šobrīd tie tiek veidoti regulāri, piemēram, *Vietējā baznīcā*, *Receptes*, *Ceļo*, *Jauniešu lapa*, *Par Latgali un latgalisko*, *Lietišķā*, *Padomi remontam*, *Radošuma pasaulē* u. c. Kā viens no spilgtākajiem jāmin pielikums *Par Latgali un latgalisko*, jo tā saturu veido daudzveidīgi raksti par Latgales kultūrvēsturi, piemēram, ievērojamiem latgaliešu zinātniekiem, inženieriem, literātiem utt.

Būtiska tendence, kas pamanāma vietējos preses izdevumos krievu valodā, ir pielikumu nosaukumu veidošana. Piemēram, laikrakstos *Сейчас* un *Миллион* tiek izdoti pielikumi krievu valodā, taču to nosaukumi ir veidoti latviešu valodā, piemēram, *Lauku Vēstis*, vai arī tiek izmantots apzīmējums latviešu valodā, taču tā rakstība ir kirilicā – *Земниекс*. Vēl kāda atšķirība, kas vērojama laikrakstos krievu valodā, ir pielikumi vai tematiskās lappuses ar nosaukumu *Дайджест* – ziņu apkopojums jeb krājums, kas saīsinātā formā ietver interesantākos rakstus no žurnāliem un avīzēm. Visbiežāk to saturu veido materiāli par slavenībām kino, mūzikā, kā arī neparasti atgadījumi pasaulē u. tml.

Laikrakstu pielikumu daudzveidību nosaka to darbības vieta un aptveramā teritorija, piemēram, pilsētas laikraksti vairāk vietas atvēl ziņām, aktualitātēm par pilsētas dzīvi. Trīs no aplūkotajiem laikrakstiem tiek izdoti Daugavpilī, tādēļ to darbība vairāk vērsta uz pilsētas aktualitāšu atspoguļojumu, tomēr, kā rāda pielikumu klāsts, to saturs atspoguļo tēmas, kas interesē arī novadu jeb lauku iedzīvotājus. Stabilitāti pielikumu veidošanā ievēro laikraksti, kas dibināti padomju laikā (*Rēzeknes Vēstis*), kā arī 90. gadu sākumā (*Latgales Laiks*, *Миллион*).

Pielikumu tematiskās tendences

Teorētiskajā literatūrā tiek uzsvērts, ka vietējie laikraksti ir būtisks socializācijas līdzeklis. Izvērtējot laikrakstu pielikumus, ir redzams, ka procesā, kura gaitā indivīds apgūst savas sabiedrības sociālās normas un kultūru, būtiska loma ir pieredzes un padomu sniegšanai. Vietējās kopienās tos prezentē praktiska satura informācija. Tādēļ, apkopojot kvantitatīvos pielikumu datus, var secināt, ka iecienītākie ir pielikumi, kas veltīti saimniecībai.

Pielikumi, ka saistīti ar ēdienu gatavošanu, mājas uzkopšanu, dārzkopību, lauksaimniecību, veselības uzlabošanu, visbiežāk ietekmē gada cikla

norises, proti, lauksaimniecības darbi, svētki, rituāli u. c. Piemēram, svētku tuvošanās laikā tiek publicētas tiem aktuālās ēdienu receptes. Arī gadalaiku maiņa ievieš izmaiņas ēdienkartē. Maijā ir publicēts apraksts par pavasara sēnēm:

> *Vienas no iecienītākajām pavasara sēnēm ir lāčpurni, kurus čaklie sēņotāji piedāvā iegādāties tirgū. Jebkuras pavasara sēnes pirms tālākas apstrādes obligāti ir jānovāra un pēc vārīšanas kārtīgi jānoskalo. Novārījuma ūdens pārtikā nav lietojams.*[9]

Minēto publikāciju papildina vairākas sēņu pagatavošanas receptes. Arī veselības uzlabošanas un skaistumkopšanas procedūru aktualitāti nosaka gadalaiku maiņa. Piemēram, *Regīnas kundzes rubrika* laikrakstā *Rēzeknes Vēstis*. Tajā regulāri tiek atspoguļotas konkrētā gadalaika augu un dārzeņu vērtīgākās īpašības, kā arī sniegti padomi to sagatavošanā un pielietošanā. Pielikumu saturs rāda, ka veselības pielikumu adresāts ir sievietes. Būtiskākie problēmjautājumi saistās ar lieko svaru, apģērbu izvēli, izskata uzlabošanu utt. Šīs kategorijas pielikumos galvenokārt dominē tādi dabas objekti, ko lasītājs pats var atrast, izaudzēt utt., tādējādi veicinot praktiskās iemaņas un aktivitātes, kā arī savas valsts pieejamo objektu vērtību un unikalitāti. Viena no plaši pārstāvētām saimnieciskās jomas kategorijām ir lauksaimniecība. Īpaši lauku iedzīvotājiem tā ir aktuāla informācija, kas saistīta ar praktiskas informācijas sniegšanu, piemēram, labākais laiks sējas darbiem, kvalitatīvākās kartupeļu šķirnes.

Lai gan saimnieciskajos pielikumos dominē ar lauku vidi saistītās vērtības, tomēr saturu papildina jaunumi likumdošanas jomā, kā arī nozarei veltītu semināru un konferenču atspoguļojums. Tas nozīmē, ka viena pielikuma ietvaros laikraksti apkopo dažādus publikāciju žanrus. Pielikumos vietējā kopiena tiek izcelta paveiktā kontekstā, piemēram, stāsts par Natāliju Fadejevu, kura ir dažādu dārzeņu un augļu audzētāja un, prezentējot savu ražu, piedalās izstādēs.[10]

Šī pielikumu kategorija ataino praktiskās informācijas un utilitāro mērķu realizācijas nozīmi. Kopiena jeb vietējie iedzīvotāji nosaka to, kas ir svarīgs un par ko būtu jāraksta. Tas nozīmē, ka šī informācija atšķiras no nacionālo laikrakstu un internetā lasāmās informācijas, jo nereti paši lasītāji ir informācijas iesūtītāji.

Otrais izplatītākais pielikumu veids ir kultūrai un reliģijai veltītie izdevumi. Tie spilgti ataino vietējās kopienas intereses, aktualizējot vietējās identitātes izpausmes. Šī pielikumu kategorija reprezentē šādas satura grupas: vēsture, ceļojumi, ticība, mūzika, svētki u. c. Kultūras un reliģisko pielikumu saturu veido apraksti par dzimtu likteņiem, ēku, pie-

minekļu vēsturi, dažādu konfesiju aktualitātēm (katoļu, pareizticīgo, vecticībnieku), nozīmīgs ir kultūras notikumu atspoguļojums, piemēram, koncerti, teātri. Līdztekus tiek skartas mūzikas, dzejas, dejas, folkloras u. c. tēmas. Kultūras un reliģijas pielikumi reprezentē ne tikai vietējo kopienu, bet arī visu reģiona telpu. To spilgti demonstrē pielikumi, kas veltīti kultūrvēsturei (*Vietējā Latgales Avīze*, *Rēzeknes Vēstis*, *Сеўчас*). Minētajos laikrakstos vērojama dažādu konfesiju reprezentācija. Laikrakstā *Vietējā Latgales Avīze* kultūrai un reliģijai veltītais pielikums ir lappuse *Par Latgali un latgaliski*. Pielikums tiek veidots samērā nesen (2009), aktualizējot jautājumu par latgaliešu valodas lietojumu presē, tādēļ arī lappuses saturs veltīts vietējās kultūrvēstures apzināšanai, piemēram, informējot par pirmajiem Latgales Dziesmu svētkiem, kas notika 1940. gada 15. un 16. jūnijā Daugavpilī.[11] Līdztekus tiek sniegtas reportāžas par latgaliešu aktivitātēm mūzikā, mākslā, literatūrā, jubilejām, kristīgā gada norisēm utt.

Būtiska Latgales vietējo laikrakstu tendence ir etnisko pielikumu veidošana, kas aplūko Latgalē dzīvojošu kopienu aktualitātes un skar galvenokārt kultūras tematiku. Latgales kultūrsociālā telpa reprezentē dažādu etnisko grupu eksistenci, tādēļ laikraksti vismaz reizi mēnesī tiecas uzrunāt kādu etnisko grupu tās lietotajā valodā. Tematisko pielikumu saturs tiek veidots, izmantojot regulāru informēšanas veidu, t. i., atainojot konkrētās kopienas aktualitātes un informāciju par kultūras dzīves jaunumiem. Daudzveidīgākais etnisko pielikumu klāstu reprezentētājs ir laikraksts *Latgales Laiks*, kurā vēl 2004. gadā tika veidots pielikums baltkrieviem *Беларус Латгалii* (pielikuma poļiem *Slowo Polskie* publicēšana tika pārtraukta 90. gadu beigās).

Kā redzams, reģiona vēsture un kopienas vērtību (materiālo, garīgo) atainojums ir vietējo laikrakstu specifika. Tā spilgti demonstrē vienu no lokālo laikrakstu funkcijām – aktualizēt vietas identitāti. Šie pielikumi demonstrē kopienas unikalitāti, tādējādi tiecas akcentēt ģeogrāfiskajā kopienā atrodamo specifiku. Tas nozīmē, ka publikācijās dominē kopienas atmiņas jeb reflektēšana par pagātnes notikumiem, līdz ar to laikraksts ir salīdzināms ar krātuvi, kas apkopo un glabā vēsturi.

Kultūras izpausmes tiek akcentētas arī nākamajā pielikumu kategorijā. Tā ir izklaidei un vaļaspriekiem veltīta pielikumu grupa: ietver gan izklaidējošu informāciju, piemēram, krustvārdu mīklas, anekdotes, gan arī par interesantiem atgadījumiem vietējās kopienas ikdienā. Līdztekus izklaides informācijai laikrakstos iespējams lasīt par iedzīvotāju vaļaspriekiem. Tie tiek atainoti pielikumos makšķerniekiem, jauniešiem,

auto cienītājiem u. c. Pielikums *Dabas draugi* veicina putnu un augu iepazīšanu, arī apkārtējās vides sakopšanu un uzturēšanu. Komunikācijas procesos tiek iesaistīts plašs vietējo iedzīvotāju loks, jo lielākajā daļā aplūkoto laikrakstu (*Rēzeknes Vēstis*, *Миллион*, *СейЧас*) tiek veidotas tematiskas lappuses bērniem un jauniešiem. Bērnu tematisko lappušu saturu galvenokārt veido krustvārdu mīklas rēbusi, pašu sacerēta dzeja, stāsti u. c. Arī izklaides un hobiju pielikumi reprezentē kopienas pārstāvju radošās aktivitātes – pielikumos tiek publicētas intervijas ar jauniešiem, kas sporto, dzied, dejo, raksta dzeju utt. Nozīmīga šāda pielikuma (piemēram, pielikumā *Pakavs*) sastāvdaļa ir arī pašu jauniešu rakstītās esejas, pārdomas un komentāri. Var secināt, ka vietējās kopienas savu uzskatu un emociju izpausmi rod dzejā, tādēļ nozīmīga vietējo laikrakstu sastāvdaļa ir literatūrai veltītas lappuses laikrakstos *Rēzeknes Vēstis* un *Миллион*. Minētā prakse atšķir vietējos laikrakstus no nacionālajiem, jo tajos joprojām tiek publicēta vietējo iedzīvotāju daiļrade – tie ir gan bērnu un jauniešu, gan vidējās un vecākās paaudzes iesūtītie prozas darbi, dzeja, esejas (pielikumos *Pakavs*, *Бригантина*). Kā redzams, viena no nozīmīgākajām šo pielikumu funkcijām ir sadarbība ar lasītājiem, proti, vietējiem iedzīvotājiem tā ir iespēja izteikt un prezentēt sevi, tādējādi arī socializēties. Pielikumi spilgti demonstrē vietējo iedzīvotāju viedokli, protams, tajā gadījumā, ja tie dominē kā satura veidotāji.

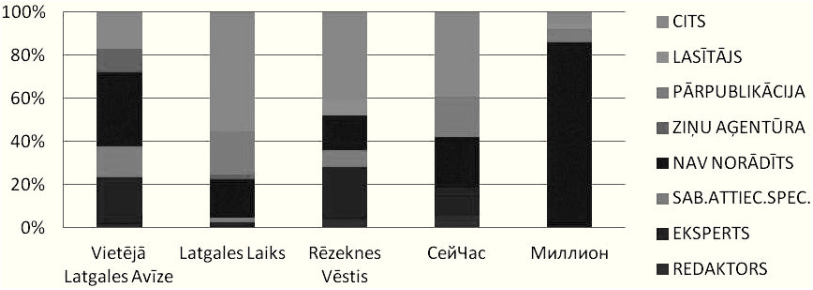
Sastopamas arī tematiskās lappuses, kas veltītas kādam nozīmīgam pasākumam vietējo iedzīvotāju dzīvē vai kādam konkrētam notikumam, piemēram, Ziemassvētkiem vai Valentīndienai. Tajās tiek atspoguļots iedzīvotāju viedoklis, kā tiek svinēti svētki, kādas ir tradīcijas u. tml. Pamanāma satura tendence ir apkopojoša informācija par kādu parādību vai reāliju. Īpaši gada beigās vai jaunā gada sākumā tiek rezumēts par paveikto – *lasītāko*, *pirktāko*, *abonētāko* u. tml., kas galvenokārt attiecas uz masu patēriņa precēm, taču šādas publikācijas neveicina identifikāciju ar kopienu, bet galvenokārt uztveramas kā informējošs un izklaidējošs materiāls. Piemēram, aktualizēti tiek arī valsts un starptautiskā līmenī nozīmīgi atzinumi un vērtējumi, kas piešķirti dzīvniekam, putnam (*gada putns*), automašīnas markai (*gada auto*) u. c. Tas nozīmē, ka lokālā informācija konkurē ar nacionālo un globālo informāciju, jo laikraksta veidotājiem šādi materiāli ir samērā brīvi pieejami, galvenokārt tie ir pārpublicēti no globālā tīmekļa ziņu vietnēm.

Tematiskā daudzveidība liecina, ka vietējie laikraksti pievēršas ļoti plašam tēmu lokam – sākot no praktiskas informācijas līdz pat publikācijām, kas veicina garīgās dzīves izaugsmi. Tas nozīmē, ka laikraksta

veidotāji uzklausa un ievēro dažādas lasītāju intereses. Tomēr katra laikraksta izvēlētie pielikumi demonstrē arī tā lomu, uzdevumu un darbības principus. Piemēram, laikraksti *Rēzeknes Vēstis*, *Миллион* un *Latgales Laiks* aktualizē praktisko darbu, savukārt laikraksts *Vietējā Latgales Avīze* raksta par notikumiem, kas saistīti ar kopienas garīgo un intelektuālo attīstību. Tādējādi pielikumi veicina ne tikai izziņas funkciju, bet arī identitātes un sociālo lomu noteikšanu un attīstību. Jo daudzveidīgāki pielikumi, kuru saturs reprezentē kopienu, jo plašākas iespējas apzināties savu identitāti. To galvenokārt palīdz apjaust vietējo iedzīvotāju pozitīvās pieredzes atainojums. Pielikumu daudzveidība atklāj arī vietējās žurnālistikas prakses principus, ko spilgti raksturo publikāciju adresanta un adresāta attiecības, proti, autora jeb žurnālista loma pielikumu veidošanā un potenciālā lasītāja iekļaušana žurnālistikas procesā.

Autors un auditorija

Vietējie laikraksti atšķiras pēc to satura veidošanas un avotu izvēles tendencēm, tādēļ, aplūkojot pielikumu autoru loku, var redzēt, ka tas ir ļoti plašs (1. att.) – to veido ne tikai laikraksta žurnālisti, bet arī tiek iesaistīti lasītāji.



1. attēls. Vietējo laikrakstu pielikumu autori, 2013 (%)

Lasītāju līdzdalība ir būtiska vietējo laikrakstu pazīme, kas tos atšķir no nacionālajiem laikrakstiem. Lokālajos preses izdevumos lasītāju klātbūtne nodrošina to, ka tie tiks uzklausīti un pastāv iespēja piedalīties tā tapšanā, piemēram, iesūtot vēstules, aprakstus u. tml. Jāteic, arī žurnālistu kā autoru loma nav viennozīmīga. Analizējot autoru ainu, jāņem vērā, ka laikraksti ne vienmēr uzrāda publikāciju žurnālistu vārdus un uzvārdus (piemēram, laikrakstā *Миллион* 2013. gadā autors nav norādīts aptuveni

80% publikācijām), tādēļ nereti ir sarežģīti noteikt, vai autors ir laikraksta darbinieks vai lasītājs, kāds eksperts utt. Visspilgtākā pazīme, kas ļāva noteikt, ka autors ir avīzes žurnālists, ir tā loma kā lappuses sagatavotājam vai informācijas apkopotājam. Pielikuma sagatavotāja loma liecina par to, ka tajā dominē vairākas publikācijas – tā var būt, piemēram, intervija un apraksti vai ziņa, kas ir paša autora uzrakstīta vai arī pārpublicēta no globālā tīmekļa vai cita preses izdevuma, piemēram, specifiskām interesēm vai hobijam veltīta žurnāla. Pamanāma tendence vietējos laikrakstos ir arī savstarpējā rakstu "apmaiņa". Nereti kāda informācija tiek pārpublicēta no kaimiņu novada laikraksta, piemēram, laikraksta *Rēzeknes Vēstis* pielikumā *Zemkopim* (24.01.2008.) lasāma diskusija par pienu, kas ir pārpublicēta no laikraksta *Novadnieks* (tiek izdots Preiļos). Šāds pielikumu satura veidošanas paņēmiens vērojams galvenokārt saistībā ar publikācijām, kas skar politiski ekonomiskas tēmas arī nacionālajā līmenī, un sabiedrība tiek uzrunāta ar vienādu ziņojumu. Dominējošie raksti, kas tiek pārpublicēti no tīmekļa, ir veselības uzlabošana, likumdošanas jautājumi, kā arī sabiedriskās aktualitātes. Ļoti reti tie ir raksti, kas saistīti ar kultūrvēsturisku informāciju. Savukārt, rakstot par tēmām, kas aktuālas, piemēram, mājas uzkopšanā, saimniecībā u. tml., tiek pārpublicēti raksti no citiem preses izdevumiem – *Māja*, *Praktiskais Latvietis* u. c. Minētajos gadījumos retāk pamanāmas pārpublikācijas no nacionālajām avīzēm. Šāda žurnālistikas prakse samazina vietējo laikrakstu kvalitāti un uzticamību, jo informācijas sagatavotāji un apkopotāji izvairās no atbildības lasītāju priekšā.

Tomēr spilgti redzama ir izvairīšanās minēt autora vārdu – publikācijām netiek norādīts avots. Analīzē tika konstatēts, ka visbiežāk autors netiek norādīts publikācijām, kas saistītas ar ēdienu gatavošanu, veselību, skaistumkopšanu, arī par lauksaimniecību, zemkopību (labākajām kartupeļu, tomātu šķirnēm u. tml.), proti, tā ir vispārīga informācija, kurai, iespējams, būtu nepieciešams plašāks vietējā konteksta apraksts, taču tas netiek sniegts. Tomēr nereti tiek piedāvāti varianti, kā tiek korelēts ar interneta materiāliem un žurnālista sagatavotu rakstu. Piemēram, laikrakstā *Latgales Laiks* receptes, kurām nav norādīts autors, papildina intervija ar vietējo saimnieci vai kāds speciālista padoms.

Savukārt lasītāju loma izpaužas gan kā sabiedrisko attiecību speciālistu, gan jomas profesionāļu vērtējums. Sabiedrisko attiecību speciālisti visbiežāk pārstāv kādu konkrētu pārvaldi, ministriju u. tml., tādēļ raksta primārā funkcija ir informēt. Jomu speciālistiem, profesionāļiem un ekspertiem pielikumos ir atvēlēta izglītošanas, informēšanas un arī izklai-

des funkcija. Šīs kategorijas autorus raksturo dažādas profesijas un nodarbošanās: agronomi, skolotāji, vēsturnieki, mežkopji u. c. Jomas profesionāļi dalās pieredzē saimnieciskajos pielikumos, kā būvēt, remontēt, atjaunot, izveidot utt. Kādas nozares speciālisti veic arī lasītāja funkciju. Lasītāji piedāvā savus tematiskos pielikumus. Laikrakstā *Rēzeknes Vēstis* tiek izdots pielikums *Pa Rāznas parku*, ko veido minētā parka darbinieki. Nereti dažādu kultūras pasākumu atspoguļotāji ir paši lasītāji. Tomēr dominējošā informācija, ko veido lasītāji, ir izklaidējoša satura. Tie ir ticējumi, dzeja, proza, konkursa stāsti u. c.

Pielikumu adresāts, kā rāda to daudzveidība, pirmkārt, ir lasītājs, kuru raksturo interese par dažādām praktiskām nodarbēm, otrkārt, lasītāji, kas pārstāv dažādas paaudzes. Proti, pielikumi tiek adresēti aktīviem un radošiem lasītājiem, kas sniegtos padomus un informāciju steidzas izmantot praksē, kā arī ieteikt un prezentēt savu pieredzi. Vietējos laikrakstos tiek uzrunāti visu vecumu lasītāji, tomēr akcentētas tiek bērnu un vidējās paaudzes intereses. Savukārt ģeogrāfiskajai teritorijai kā piederības apziņu veicinošam faktoram pielikumu saturā nav primārā loma. Dzīvesvieta un konkrētā kopiena aktuāla ir etniskajos pielikumos.

Secinājumi

Laikraksti piedāvā regulārus, daudzveidīgus, dažādām kopienas sociālajām kategorijām paredzētus pielikumus. Sistemātiski tos veido laikraksti, kas darbojas jau ilgāku laiku – *Rēzeknes Vēstis* un *Миллион*. Arī pielikumu daudzveidība šajos izdevumos ir visplašākā, jo tie paredzēti gan bērniem, gan jauniešiem, sievietēm, vīriešiem, gan tādiem, kurus apvieno kopīgi hobiji vai darbs: makšķerniekiem, zemniekiem utt.

Aplūkotās avīzes iespējams iedalīt divās grupās: pilsētas avīzes un reģiona avīzes. Kā rāda analīze, šis iedalījums neierobežo laikrakstus tematisko pielikumu ziņā. Arī tā sauktās pilsētas avīzes veido pielikumus, kas aktuāli gan pilsētas, gan lauku iedzīvotājiem. Tādēļ vietējā kopienā pielikumi pamatā veic divas funkcijas: izglītojošo un izklaides funkciju. Izglītojošo funkciju veicina pielikumi dažādās praktiskās nozarēs, piemēram, par specifisko un aktualitātēm lauksaimniecībā, auto nozarē, izglītībā, arī etnisko grupu prezentācijā. Savukārt izklaides funkciju veic pielikumi bērniem, kulinārijas jomas interesentiem, sievietēm un vīriešiem. Rodamas arī reflektēšanas un atbalstīšanas pazīmes, tomēr tās nav dominējošās. Šīs funkcijas visspilgtāk pamanāmas etniskajos pielikumos, kopienas pārstāvju veiksmes reprezentācijā – kultūras dzīves aktualitātes,

vērtības, ievērojamu panākumu atainojums utt. Taču nozīmīga ir arī sociālās lomas funkcija, ko, piemēram, veic reliģiskie pielikumi, kas veicina kristīgās apziņas veidošanu un kuri ir nozīmīga Latgales reģiona preses pazīme. Vietējie laikraksti aptver daudzveidīgas cilvēku intereses un paradumus, cenšas iekļaut visdažādākos cilvēku hobijus, intereses, sociālās grupas un slāņus. Tādējādi pielikumu daudzveidība sniedz informāciju par tās lasītājiem – vecumu, sociālo klasi, slāni, ienākumiem u. c. Var secināt, ka pielikumos dominējošā ir praktiska satura informācija, tādējādi to ikdienišķums un ierastā tematika veicina pielikumu popularitāti un kontinuitāti. Regulārie un ilglaicīgākie pielikumi kļūst par nepieciešamību kopienā, jo māca, kā dzīvot, un integrē vietējā vidē. Tādēļ nozīmīgākais aspekts, ko sniedz pielikumi, ir to praktiskais devums un kultūrtelpas reprezentācija.

---

[1] *Latvijas iedzīvotāji visvairāk lasa nedēļas preses izdevumus* (2013). http://www.tns.lv/?lang=lv&fullarticle=true&category=showuid&id=4398 (skatīts 20.11.2013.).

[2] Jankowski N. *Community Media in the Information Age*: *Perspectives and Prospects*. Cresskill. NJ: Hampton Press, 2002, pp. 5–7.

[3] Morse S. W. *Smart Communities: How Citizens and Local Leaders Can Use Strategic Thinking to Build a Brighter Future*. San Francisco, Calif.: Jossey-Bass, 2004, pp. 2–4.

[4] McQuail D. *McQuail's Mass Communication Theory*. London: Sage, 2010, p. 31.

[5] Niblock S. Features. *Pulling Newspapers Apart: Analysing Print Journalism. London, New York:* Routledge, 2008, p. 52.

[6] *Vietējā laikraksta vieta kopienā* (2005). http://www.edruva.lv/viedokli/234 (skatīts 10.10.2013.).

[7] Morley D., Robins K. *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge, 1995, p. 179.

[8] Lauterer J. *Community Journalism: Relentlessly Local*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006, pp. 2–3.

[9] Galdā pavasara sēnes. *Latgales Laiks* Nr. 34, 2008. gada 3. maijs, 20. lpp.

[10] Её помидоры – вкусные и урожайные. *Миллион.* Приложение *Земниекс*, 5 февраля 2008 года.

[11] Svikša S. Pirmie Latgales Dziesmu svētki. *Vietējā Latgales Avīze* Nr. 28, 2013. gada 12. jūlijs, 18. lpp.

LITERATŪRA

Howley K. *Community Media: People, Places, and Communication Technologies*. New York: Cambridge University Press, 2005.

Jankowski N. *Community Media in the Information Age: Perspectives and Prospects*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2002.

Jankowski N. Community Media Research: A Quest for Theoretically-grounded Models. *The Public* No 10 (1), 2003, pp. 5–13.

Laikrakstu *Latgales Laiks*, *Rēzeknes Vēstis*, *Vietējā Latgales Avīze*, *Миллион*, *СейЧас* 2004., 2008., 2013. gada numuri.

Lauterer J. *Community Journalism: Relentlessly Local*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.

Lowrey W. Community Journalism. Hatcher J. A., Reader B. *Foundations of Community Journalism*. Los Angeles: SAGE Publications, 2012, pp. 87–105.

McNair B. *News and Journalism in the UK*. London: Routledge, 2003.

McNair B. News From a Small Country: the Media in Scotland. Franklin B. *Local Journalism and Local Media: Making the Local News*. London: Routledge, 2006, pp. 37–49.

McQuail D. *McQuail's Mass Communication Theory*. London: Sage, 2010.

McQuail D. *Media Performance*. London: Sage, 1992.

Morley D., Robins K. *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge, 1995.

Morse S. W. *Smart Communities: How Citizens and Local Leaders Can Use Strategic Thinking to Build a Brighter Future*. San Francisco, Calif.: Jossey-Bass, 2004.

Niblock S. Features. Franklin B. *Pulling Newspapers Apart: Analysing Print Journalism. London, New York:* Routledge, 2008, pp. 46–56.

Stamm K. R. Community Ties and Media Use. *Critical Studies in Mass Communication* No 5, 1988, pp. 357–361.

Stamm K. R. *Newspaper Use and Community Ties: Toward a Dynamic Theory*. Norwood, NJ: Ablex Publishing, 1985.

AUTORI

Inese Brīvere (1973) – Mg. paed., Mg. hist., Rēzeknes Augstskolas Humanitāro un juridisko zinātņu fakultātes Humanitāro zinātņu katedras lektore
e-pasts: brive@mail.lv

Maija Burima (1971) – Dr. philol., profesore, LZP eksperte salīdzināmās literatūrzinātnes apakšnozarē, 2012–2013 – Daugavpils Universitātes Komparatīvistikas institūta direktore, no 2013 – DU Humanitārās fakultātes dekāne
e-pasts: maija.burima@du.lv

Jūlija Dibovska (1987) – Mg. philol., Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes doktorante, izdevniecības "Jumava" redaktore, Latvijas Universitātes Literāro tekstu vietnes www.ubisunt.lu.lv projekta vadītāja
e-pasts: j.dibovska@gmail.com

Dace Dolace (1960) – Mg. theol., Latvijas Kristīgās akadēmijas docente, Tartu Universitātes (Igaunija) doktorante
e-pasts: kursi@kra.lv

Gundega Gailīte (1965) – Mg. art., Latvijas Mākslas akadēmijas doktorante
e-pasts: rdmvgundega@inbox.lv

Zane Grigoroviča (1975) – Mg. art., Latvijas Kultūras akadēmijas Kultūras teorijas un vēstures katedras lektore
e-pasts: zane.lamstera@inbox.lv

Elīna Kokareviča (1986) – Mg. philol., Latvijas Universitātes Literāro tekstu vietnes www.ubisunt.lu.lv redaktore
e-pasts: elina.kokarevica@gmail.com

Oksana Kovzele (1983) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitāro un sociālo zinātņu institūta Kultūras pētījumu centra pētniece
e-pasts: oksana.komarova@du.lv

Karīne Laganovska (1971) – Dr. philol., Rēzeknes Augstskolas Izglītības un dizaina fakultātes Izglītības un metodiku katedras asociētā profesore
e-pasts: Karine.Laganovska@ru.lv

Ilona Ļaha (1974) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitāro un sociālo zinātņu institūta Kultūras pētījumu centra pētniece, LZP eksperte salīdzināmās literatūrzinātnes apakšnozarē
e-pasts: ilona.laha@du.lv

Sandra Murinska-Gaile (1984) – Mg. philol., Rēzeknes Augstskolas Humanitāro un juridisko zinātņu fakultātes Humanitāro zinātņu katedras zinātniskā asistente
e-pasts: sandra.murinska@inbox.lv

Marija Semjonova (1986) – Mg. philol., Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes Sastatāmās valodniecības un tulkošanas nodaļas Somugristikas centra pasniedzēja, Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes doktora zinātniskā grāda pretendente filoloģijā
e-pasts: marjsem@gmail.com

Bārbala Simsone (1978) – Dr. philol., izdevniecības "Zvaigzne ABC" Latviešu valodas, literatūras un mākslas redakcijas vadītāja
e-pasts: Barbala.Stroda@gmail.com

Inese Sirica (dzim. **Kundziņa**) (1987) – Mg. art., Latvijas Mākslas akadēmijas doktorante, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas zinātnes katedras izglītības metodiķe
e-pasts: inese.sirica@gmail.com

Astra Skrābane (1953) – Dr. philol., Ventspils Augstskolas Tulkošanas studiju fakultātes asociētā profesore
e-pasts: astras@venta.lv

Zane Šiliņa (1974) – Dr. art., Latvijas Kultūras akadēmijas Kultūras teorijas un vēstures katedras asociētā profesore
e-pasts: zane.silina@gmail.com

Antra Roskoša (1967) – Dr. sc. admin., Rīgas Tehniskās universitātes E-studiju tehnoloģiju un humanitāro zinātņu fakultātes Lietišķās valodniecības institūta docente
e-pasts: antra.roskosa@rtu.lv

Katrīne Tuča (1985) – Mg. philol., Latvijas Universitātes Humanitārās fakultātes Ibēristikas studiju katedras lektora p.i.
e-pasts: katrine_tuca@inbox.lv

Jana Veinberga (1964) – Mg. soc., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes doktorante
e-pasts: janaveinberga@gmail.com

Inese Vičaka (1980) – Mg. philol., Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes doktorante
e-pasts: advos@inbox.lv

CONTRIBUTORS

Inese Brīvere (1973) – Mg. paed., Mg. hist., lecturer of Rēzekne University College Faculty of Humanities and Law Philology Department
e-mail: brive@mail.lv

Maija Burima (1971) – Dr. philol, professor, expert of Latvian Council of Science in comparative literature studies, 2012–2013 – director of the Institute of Comparative Studies of DU, since 2013 – dean of the Faculty of Humanities
e-mail: maija.burima@du.lv

Jūlija Dibovska (1987) – Mg. philol., Doctoral student of University of Latvia Faculty of Humanities, editor at publishing house "Jumava", project manager of University of Latvia website of literary texts www.ubisunt.lu.lv
e-mail: j.dibovska@gmail.com

Dace Dolace (1960) – Mg. theol., assistant professor of Latvian Christian Academy, Doctoral student at University of Tartu (Estonia)
e-mail: kursi@kra.lv

Gundega Gailīte (1965) – Mg. art., Doctoral student of Latvian Academy of Arts
e-mail: rdmvgundega@inbox.lv

Zane Grigoroviča (1975) – Mg. art., lecturer at Latvian Academy of Culture Department of Cultural theory and history
e-mail: zane.lamstera@inbox.lv

Elīna Kokareviča (1986) – Mg. philol., editor of University of Latvia website of literary texts www.ubisunt.lu.lv
e-mail: elina.kokarevica@gmail.com

Oksana Kovzele (1983) – Dr. philol., researcher of Daugavpils University Institute of Humanities and Social Sciences Centre of Cultural Research
e-mail: oksana.komarova@du.lv

Karīne Laganovska (1971) – Dr. philol., associate professor of Rēzekne University College Faculty of Education and Design Department of Education and Methodology
e-mail: Karine.Laganovska@ru.lv

Ilona Ļaha (1974) – Dr. philol., researcher of Daugavpils University Institute of Humanities and Social Sciences Centre of Cultural Research, expert of Latvian Council of Science in comparative literature studies
e-mail: ilona.laha@du.lv

Sandra Murinska-Gaile (1984) – Mg. philol., assistant researcher of Rēzekne University College Faculty of Humanities and Law Philology Department
e-mail: sandra.murinska@inbox.lv

Marija Semjonova (1986) – Mg. philol., teacher at the Centre of Finno Ugric studies of University of Latvia Faculty of Humanities Department of Contrastive Linguistics, Translation and Interpreting, PhD Candidate in Philology of University of Latvia Faculty of Humanities
e-mail: marjsem@gmail.com

Bārbala Simsone (1978) – Dr. philol., Head of the Department of Latvian Language, Literature and Arts, "Zvaigzne ABC" Publishers
e-mail: Barbala.Stroda@gmail.com

Inese Sirica (ex. Kundziņa) (1987) – Mg. art., Doctoral student of Art Academy of Latvia, assistant of the Department of History and Theory of Visual Art and Culture, The Art Academy of Latvia
e-mail: inese.sirica@gmail.com

Astra Skrābane (1953) – Dr. philol., associate professor of Ventspils University College Faculty of Translation Studies
e-mail: astras@venta.lv

Zane Šiliņa (1974) – Dr. art., associate professor of Latvian Academy of Culture Department of Theory and History of Culture
e-mail: zane.silina@gmail.com

Antra Roskoša (1967) – Dr. sc. admin., assistant professor of Riga Technical University Faculty of E-Learning Technologies and Humanities, Institute of Applied Linguistics
e-mail: antra.roskosa@rtu.lv

Katrīne Tuča (1985) – Mg. philol., acting lecturer of University of Latvia Faculty of Humanities Department of Iberistica studies
e-mail: katrine_tuca@inbox.lv

Jana Veinberga (1964) – Mg. soc., Doctoral student of Daugavpils University Faculty of Humanities
e-mail: janaveinberga@gmail.com

Inese Vičaka (1980) – Mg. philol., Doctoral student of University of Latvia Faculty of Humanities
e-mail: advos@inbox.lv

Līdz 2012. gadam zinātnisko rakstu krājums *Komparatīvistikas institūta almanahs* publicēts ar ISSN numuru 1691-6107. No 2013. gada žurnāls *Komparatīvistikas almanahs* tiek izdots ar ISSN numuru 2255-9388.

Till 2012 the issue was published with the title *The Almanac of the Institute of Comparative Studies* and ISSN number 1691-6107. Since 2013 the journal is published with the title *Journal of Comparative Studies*, ISSN number 2255-9388.

• • • • •

Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 24.08.2015. Pasūtījuma Nr. 39.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā "Saule" —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV–5401, Latvija.