

Latvijas Universitātes filoloģijas,
mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes
un bibliotēkzinātnes
doktorantu rakstu krājums

PLATFORMA

Latvijas Universitātes filoloģijas,
mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes
un bibliotēkzinātnes
doktorantu rakstu krājums

PLATFORMA

Latvijas Universitātes filoloģijas,
mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes
un bibliotēkzinātnes
doktorantu rakstu krājums

PLAIFORMA

UDK 009 (082)
PI 276

Redakcijas kolēģija:

prof. Janīna KURSĪTE-PAKULE (Latvija, Rīga) – redakcijas kolēģijas vadītāja,
prof. Ausma CIMDIŅA (Latvija, Rīga), doc. Marija ZADENCKA (Zviedrija,
Stokholma), prof. Lalita MUIŽNIECE (ASV, Kalamazū), prof. Silvija RADZOBE
(Latvija, Rīga), asoc. prof. Baiba SPORĀNE (Latvija, Rīga), prof. Doms KAUNS
(Lietuva, Viļņa)

Sastādītāja Jolanta UPENIECE

Māksliniece Ināra JĒGERE

Grāmata izdota ar Kultūrkapitāla fonda,
Latvijas Zinātnes padomes
un Latvijas Universitātes
atbalstu



ISBN 9984-698-55-6

© Jolanta Upeniece, sastādījums, 2003
© "Zinātne", 2003

Saturs

<i>Mēs rādāmies. Jolanta Upeniece</i>	7
<i>Humanitāro pamošanās. Janīna Kursīte</i>	8

LITERATŪRZINĀTNE

Māris Ruks

Literārais virziens un strāvojums: jēdzienu ģenealoģija latviešu literatūr- pētniecībā	11
---	----

<i>Die Richtung und die Strömung: Genealogie des Begriffes in der Lettischen Literaturwissenschaft</i>	20
--	----

Ilze Knoka

Romantiskā ironija kā Aspazijas dzejas laiktelpas izteicēja	21
---	----

<i>Romantic Irony as the Characteristic of Space and Time in Aspazija's Poetry</i>	27
--	----

Jana Vērdiņa

Jāņa Steika dzeja un poētiskie eksperimenti modernismā	28
--	----

<i>Die Dichtung von Janis Steiks und poetische Experimente im Modernismus</i>	38
---	----

Jurijs Sadlovskis

Par futūrismu Ukrainā jeb Ukrainu futūrisma sākums	39
--	----

<i>Futurism in Ukraine or Beginnings of Ukrainian Futurism</i>	44
--	----

Līga Mitenberga

Sociālās problēmas Arundhati Roi romānā «Mazo lietu dievs» un Noras Ikstenas romānā «Jaunavas mācība» jeb Kāpēc tās ir nozīmīgas daiļliteratūrā	45
--	----

<i>Social Problems in Arundhati Roy's Novel «The God of Small Things» and Nora Ikstena's Novel «Jaunavas mācība» or Why are These Problems Impor- tant in Fiction</i>	58
---	----

Ingars Gusāns

Daži Atēnas tēla mākslinieciskā veidojuma aspekti Kallimaha himnā «Pallā- das peldei»	59
--	----

<i>Some Aspects of Athena Image's Artistic Formation in Callimachus Hymn «To Pallas's Bath»</i>	65
---	----

FOLKLORISTIKA

Valdis Rūsiņš

Divdaļīgums sakrālā veseluma struktūrā latviešu reliģiskajos priekšstatos ..	67
--	----

<i>Duality in Structure of Sacral Entirety in Latvian Religion</i>	72
--	----

Gatis Ozoliņš

Austrāliešu totēmisma formas, to iespējamās paralēles latviešu folklorā	73
---	----

<i>Forms of Australian Totemism, Its Possible Parallels in Latvian Folklore</i>	86
---	----

<i>Jolanta Upeniece</i>	
Ieskats par putniem un dzīvniekiem sakrālajā pasaulē (pēc latviešu tautasdziesmu materiāla)	87
<i>Einblick in die sakrale Welt der Vögel und Tiere (anhand von lettischen Volksliedern)</i>	101

MĀKSLAS (TEĀTRA UN MŪZIKAS) ZINĀTNE

Ieva Zole

Drāma kā kritērijs jeb Pētera Pētersona teātra teorijas glosārijs	103
<i>Drama as the Criterion or Theatre Theory Glossary by Pēteris Pētersons</i>	109

Baiba Kalna

Totalitārisma mākslas izpausmes teātrī (1940–1945) Latvijā un Rietumeiropā. Daži aspekti	110
<i>The Manifestations of Totalitarian Art in the Theatre (1940–1945) in Latvia and West Europe. Some Aspects</i>	115

Līga Ulberte

Episkā teātra principi un jaunākais latviešu teātris (1991–2001)	116
<i>Episches Theater in Lettland (1991–2001)</i>	122

Andra Rutkēviča

Kultūrvaroņa sakrālās un profānās formas 90. gadu latviešu teātrī	123
<i>Sacral and Profane Forms of a Cultural Hero in the Latvian Theatre of 1990</i>	133

BIBLIOTĒKZINĀTNE

Iveta Kalniņa

Nacionālā bibliogrāfija un kultūras mantojuma saglabāšana	135
<i>Preservation of the Heritage of National Bibliography</i>	143

Baiba Mūze

Mašīnlasāmā katalogizācija: ierakstu struktūra un evolūcija	144
<i>Machine-readable Cataloguing: the Structure of Entries and Evolution</i>	151

Vīneta Gerkena

Mūsdienu bibliotekārās apkalpošanas pamattendences	152
<i>The New Trends in the Users Service Management Nowadays</i>	159

Daina Pakalna

Bērnu pirmmācība un bibliotēka – ārzemju un Latvijas pieredze	160
<i>Pre-school Education and the Library – Practical Experience in Latvia and Abroad</i>	166

Mēs rādāmieš

Sveicināts, godājamais lasītāj!

Tu esi atvēris pirmo Latvijas Universitātes filoloģijas, mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantu rakstu krājumu – “Platforma”.

Mums katram ir sava personiskā – domu, izjūtu platforma. Un tas ir mazsvarīgi, vai to iedomājamies kā līdzenu paaugstinājumu, kas izstaro mieru un pamatīgumu, vai kā vaļēju vagonu, kas, atvērts pasaulei, mūžīgā nemiera dunkāts, traucas pa dzīves sliedēm uz priekšu.

Mums ir arī kopīga platforma, uz kuras visi šobrīd stāvam, kas mūs apvieno, – tās ir doktorantūras studijas, tramplīns tālākajam.

Šodien mēs rādāmieš. Katrs individuāli un visi kopā.

Krājuma sastādītāja doktorante *Jolanta Upeniece*

Humanitāro pamošanās

Humanitārajām zinātņu nozarēm kopš padomju laikiem nācis līdzīgs tāds kā pusironisks, kā nevēlīgs uzskats, ka tās nemaz nav zinātnes, vismaz īstas ne. Humanitārie allaž ir malā pierāvušies, centrā atstājot fiziķus, biologus, ekonomistus u.tml.

Šķiet, ka pēdējos piecos sešos gados šis stereotips ar jaunās paaudzes palīdzību lielā mērā tiek laužts. Jaunie darbībā pierāda, ka termins “zinātne”, ko 19. gs. vidū ieviesa Atis Kronvalds, ar pilnām tiesībām ietver kā humanitāro, tā eksakto, tā sociālo izziņas aspektu. Zinātnes izpētes objekts, metodes, paņēmieni var būt dažnedažādi, bet visi kopā tie padziļina izpratni, zināšanas par pasauli.

Humanitārajām zinātnēm salīdzinājumā ar eksaktajām varbūt vairāk piemīt zints (intuitīvās gudrības, izpratnes), bet tā ir šo nozaru specifika. Visas zinātnes nozares nevar un tām nevajag būt vienādām, jo arī to izpētes objekti ir dažādi, un līdz ar to pašai izpētei jābūt diferencētai. Tā arī šajā krājumā, ko humanitāro nozaru jaunie zinātnieki piedāvā lasītāju vērtējumam, gan pieejas izpētes objektam ir dažādas, gan analītiskie paņēmieni atšķiras.

Šis ir doktorantu – literatūrzinātnieku, folkloristu, mākslas zinātnieku, bibliotēkzinātnieku – rakstu krājums, kas tapis, apkopojot un papildinot doktorantu konferencē “Latviešu literatūra, folklorā, mākslas un pasaules konteksts” 2002. gada februārī LU Filoloģijas fakultātē nolasītos referātus. Konference iezīmēja pavērsienu humanitāro nozaru doktorantu biogrāfijās, jo tik dzīvu un ieinteresētu jaunu zinātnieku sanāksšanu nebija gadījies pieredzēt. Ja agrāk runāts par jaunajām paaudzēm literatūrā, mākslā, par jaunām paaudzēm biologiem vai fiziķiem, tad beidzot ir pilns pamats runāt par jaunas literatūrzinātnieku, folkloristu, mākslas zinātnieku un bibliotēkzinātnieku paaudzes ienākšanu Latvijā. Un tas arī ir pēdējais laiks, kad jaunie vēl var paspēt ienākt, nepārraujot paaudžu ķēdi, jo vidējais Latvijas zinātnieku vecums humanitārajās zinātnēs ir kritiski solīds.

Kas interesē jaunos zinātniekus? Galvenokārt tie ir jautājumi, kas dažādu iemeslu dēļ tikuši tabuizēti vai apietī, vai pārāk maz pētīti padomju laikos. Pirmkārt, tas ir literatūras un mākslas virzienu, strāvojumu, grupējumu jautājums (sk. M. Ruka, J. Vērdiņas, J. Sadlovska, L. Ulbertes rakstus), otrkārt, mākslas un literatūras darbu poētikas, bet arī tematikas jautājumi (I. Zoles, I. Knokas, I. Gusāna, L. Mitenbergas, B. Kalnas raksti), treškārt, tas ir 20. gs. beigās un 21. gs. aktualizējie sakrālā un profānā

nošķiruma jautājums folklorā un mākslā (J. Upeniece, V. Rūsiņš, G. Ozoliņš, A. Rutkeviča), ceturtkārt, bibliotēku un plašāk – informācijas uzkrāšanas, saglabāšanas un funkcionēšanas iespēju analīze (I. Kalniņa, V. Gerkenas, B. Mūzes, D. Pakalnas raksti).

Daži no doktorantiem paspējuši savu pētījumu rezultātus apkopot atsevišķās grāmatās, dažiem ir laba pieredze ar rakstiem dienas presē vai ar rakstiem zinātniskos izdevumos, taču lielai daļai tas ir pirmais nopietnais mēģinājums rakstīt par sava pētniecības darba rezultātiem krājumam, kura redkolēģijā ir kā Latvijā, tā Lietuvā, Zviedrijā un ASV dzīvojoši pieredzējuši zinātnieki. Neslēpsu, ka dažu doktorantu raksti tika pārstrādāti, uzlaboti, papildināti vairākkārt. Šis krājums bija pirmā nopietnā pārbaude arī tā sastādītājai Jolantai Upeniecei, jo doktorantu raksti bija ne vien jāsavāc, jāsakārto, bet arī jāsaved tādā kārtībā, lai varētu nodot izdevniecībai “Zinātne” – pieredzējušākajam zinātniskās literatūras apgādam Latvijā.

Jauna humanitāro zinātnieku paaudze ir ļoti vajadzīga, un par izpratni un uzticēšanos liecina Kultūrkapitāla fonda, Latvijas Zinātnes padomes un Latvijas Universitātes finansiālais kopieguldījums krājuma izdošanā. Ceru, ka šis, būdams pirmais doktorantu zinātnisko rakstu krājums Latvijā, nebūs pēdējais. Ir pilnīgs pamats cerēt, ka šādi krājumi humanitārajā jomā varētu iznākt reizi divos gados un kļūt par regulāriem doktorantu jauno ideju un zinātnisko spēju atspoguļotājiem.

Atmošanās un pirmais darba cēliens jaunajiem humanitārajiem ir noticis. Priekšā viņiem disertācijas un jauni pētījumi. Pa to laiku lai pieieinteresētiem lasītājiem nonāk viņu “Platforma”, kas ir pirmais atsevišķais doktorantu krājums Latvijā un, šķiet, arī Baltijā.

Janīna Kursīte,

Dr. habil. philol., prof.,

Latvijas Universitātes Doktorantūras padomes literatūrzinātnē,
folkloristikā, mākslā un komunikācijas zinātnē
(bibliotēkzinātņu apakšnozare)
priekšsēdētāja

LITERATŪRZINĀTNE

Māris Ruks

Literārais virziens un strāvojums: jēdzienu ģenealoģija latviešu literatūrpētniecībā*

M. Ruks dzimis 1972. gadā. Kopš 1998. gada LU doktorantūrā studē literatūrzinātni. Pašreiz izstrādā disertāciju “20. gs. modernās literatūras strāvojumi un ietekmes latviešu trimdas dzejā”, zinātniskā vadītāja – profesore Janīna Kursīte.

Centieni aplūkot literārā procesa kopainu bijuši raksturīgi visos laikos, kopš literatūra pastāv, tāpat arī vērojami postmodernisma laika diskursā par vēsturi un tekstu. Apcerējumos par literatūru parādās dažādi nojēgumi, jēdzieni, kas pretendē uz vispārīgu un tāpēc jo īpaši grūti ar kādu konkrētizējošu mērauklu aptveramu parādību nosaukšanu, apzīmēšanu, izteikšanu vai raksturošanu. Laika gaitā parādījušies vairāk vai mazāk izplatīti termini, ar kuŗu palīdzību runāts par vispārīgām literārām parādībām, līdzībām, ietekmēm gan no vispārīgi vēsturiskā, gan ideoloģizētā, gan tīri aistētiskā skatu punkta.

Mūsu laiks, piedāvādams demokrātisko un neierobežoto diskursu, pavēris iespēju apšaubīt un sagrīlot gandrīz vai jebkuŗu jēdzienu, kas pretendē uz visaptverību un vienlaikus – pievērsis uzmanību šiem jēdzieniem.

Izvirzot jēdzienus “virziens” vai “strāvojums” un vēloties ņemt šos jēdzienus par pamatu latviešu literatūras kopainas raksturošanai, nākas saskarties ar diezgan lielu domu un jēdziena skaidrojumu jucekli – un tāds “relātīvisms” vērojams arī Rietumu literatūrzinātniskajā domā.

Kad pozitīvissts G. Brandess 1872. gada “Kopenhāģenas priekšlasījumos”¹ pirmo reizi pieminēja vārdu “strāvojums” (*Stromning*), viņš ar to tiecās apzīmēt redzamas, apjomīgas literatūrvēsturiskas parādības, piemēram, vācu romantisko skolu, naturālismu Anglijā, romantisko skolu Francijā, arī Jauno Vāciju, resp., garīgo parādību kopumu, ko vieno idejiskās un mākslinieciskās izpausmes līdzība. Tas bija laiks, kad nule izveidojusies

*Autors ievērojis 1922. gadā oficiāli pieņemto t.s. J. Endzelīna rakstību.

literatūrzinātne centās pamatot un definēt universālākas sakarības. Taču jau 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā t. s. progresīvais pasaules literatūras dalījums “-ismos”, kuŗā orientēties varēja tikai ar lielām pūlēm, pārslogoja literatūras zinātnes jēdzienu aparātu, kā arī radīja lielu jucekli, jo šo iedalījumu papildināja dažādi un bieži pretrunīgi daudzo “-ismu” apraksti.

Nu jau vairs nebūs viegli precīzi izsekot, kāpēc apzīmējums “Hovedstromning” (dāniski), “Hauptströmung” (vāciski) latviski tulkots kā virziens (vācu *die Richtung*), nevis strāvojums. Iespējams tāpēc, ka šis literatūras vispārīgo parādību apcerošais jēdziens lielāko popularitāti Latvijā piedzīvo 19. gs. beigās, kad Rietumeiropā parallēli Brandesa izvirzītajam visaptveŗošajam jēdzienam “strāvojums” tiek lietots nojēgums “virziens”, apzīmējot neskaitāmos, no jauna dzimušos un “Kopenhāgenas priekšlasījumu” laikā nepazītos “-ismus”. Viena no hipotezēm varētu būt tāda, ka t. s. pozitīvisma laikmetā, resp., laikā, kad cilvēku domāšana ievirzīta pragmatiska slīdēs, tiecoties nosaukt, formulēt un sistematizēt dažādas parādības, saprotamāks ir “virziens”. Šis jēdziens semantiskajā līmenī izsaka arī nojēgumu “virzība”, resp., viss, arī māksla virzās uz kādu noteiktu mērķi (20. gs. visspilgtāk A. Kurcija tekstos), bet jēdziens “strāvojums” burzguļo it kā brīvgaitā, bez noteiktām robežām, nekonkrēts un izplūdis. Jēdziens “strāvojums” ir ar krietni vien mazāku konkrētības devu, tātad arī universālāks nekā “virziens”, “skola”, “kustība”.

Populārākajās un arvien no jauna izdotajās Rietumu enciklopēdijās ļoti bieži vispār neparādās šķirkļi ar jēdzienu “virziens” un “strāvojums” skaidrojumu.

Runājot par plaša mēroga literārām parādībām, vācu enciklopēdijās parasti lietots vārds “die Bewegung”² (kustība). Vētras un dziņu laikmets, piemēram, saukts nevis par strāvojumu (“die Strömung”), bet gan par “die Bewegung”. Tāpat ar vārdu “die Bewegung” apzīmēts futūrisms³; imažinisms⁴, sirreālisms⁵ etc.

Taču tajā pašā laikā vācu literatūrzinātniskajos tekstos jo bieži parādās nojēgums “die Strömung” (strāvojums). Par vienu no “gandrīz lielākajiem literārajiem strāvojumiem”⁶ dēvēta dekadence, kuŗas paradigma ietiecas krietni senā kultūr laikmetā. Arī ekspresionisms dēvēts par “kultūrvēsturisku strāvojumu”. Un ekspresionisma paradīgu mēs jūtam cauri visam 20. gs. modernismam.⁷

Šajos gadījumos, piesaucot literāro tradīciju, līdzības, kas vērpjas cauri gadsimtiem un piepeši piesaka sevi kādā nozīmīgā literārā izpausmē, nākas apzīmēt ar kādu pietiekami universālu, visaptveŗošu jēdzienu.

Literatūrzinātnes tekstos angļu valodā visbiežāk tiek runāts par “method” vai “tendency”, bieži lietojot šos jēdzienus kā sinonimus, kas pielīdzināti jēdzienam “trend” (strāvojums) vai “development” (literārā procesa attīstība). Piemēram, “trend” lietots, apcerot plašo modernisma parādību kopainu.⁸ Impresionisms dēvēts par attieksmi (*an attitude*)⁹ (septiņdesmitajos gados) un par “a highly personal manner” (vēlāk).¹⁰ Ekspresionisms – par kustību (*a movement*).¹¹

“Strāvojumam” vistuvākais jēdziens no tulkošanas viedokļa ir “trend”, ar to tiek saprasta gan sabiedrisko, politisko, ekonomisko, gan literāro procesu virzība, ritēšana, esamība un pašreizējā pārveide.¹²

Spilgts piemērs: autors,¹³ rakstot par spāņu amerikāņu dzeju, vienu no vēsturiskiem notikumiem ar sociālu jēgu – sieviešu emancipāciju – skata kā sieviešu dzejas radītāju. Un sieviešu dzeja – viens no spāņu amerikāņu dzejas strāvojumiem, turklāt autors tūlīt piebilst, ka sieviešu dzeju var dēvēt arī par tipu.¹⁴

Citu pētījumu¹⁵ autori par mūsdienu modernajiem “trend” nosauc arī demokrātijas principus un cilvēka vajadzības mūsdienu pasaulē. Šajā gadījumā stipri jūtama Viljama Džeimsa prāgmatisks skolas ietekme. Vajadzības nosaka dzejas attīstības ceļus, dažādas izpausmes un strāvojumus.¹⁶

Varam secināt, ka arī, piemēram, latviešu trimdas Elles ķēķa grupējuma dzeja radās nevis tāpēc, ka pulciņš latviešu nokļuva vienā Ņujorkas rajonā, iepazīnās ar Rietumu moderno literātūru un rakstīja dzeju, bet gan tāpēc, ka jaunajiem latviešu dzejniekiem bija nepieciešamība pulcēties, apmainīties domām, saglabāt latvisko, brīvi rakstīt (radīt) un vienlaikus iekļauties jaunajā pasaulē (ilgs mūžs nav lemts nepārtrauktai sāpju dzejai, kas agrī vai vēlū pāraug depresīvā epigonismā), apgūt cittaustu moderno daiļradi, sabiedriskās tendences. Šīs vajadzības radīja mākslinieciski augstvērtīgu dzeju un, var teikt, iezīmēja atsevišķu strāvojumu mūsu trimdas literātūrā.

Strāvojuma jēdziens ietver literārās kustības, grupas, kas veidojas atkarībā no vēsturiskajiem, sociālajiem, arī reģionālajiem apstākļiem, tādas autoru, mākslinieku grupas, kam pamatos ir kopīga aistētiskā, ideoloģiskā orientācija, balstoties uz specifiskajiem metodiskajiem principiem, to iedarbības stratēģiju, resp., izpausmes veidu.

Nav tik būtisks jautājums, vai literātūras strāvojums kā mākslas un zinātnes jēdziens stāv pāri vai ir pakārtots literārajam virzienam,¹⁷ svarīgāk ir aplūkot šo abu nojēgumu līdzās pastāvēšanas un ģeoloģiskās attīstības ceļu latviešu literātūru aprakstošajos tekstos, kas rāda, ka jēdziens “strāvojums” lietojams plašāk un izvērstāk nekā jēdziens “virziens”.

Virziena un strāvojuma jēdzieni ir gramatiski latviskoti, tātad it kā pašsaprotami netiek iekļauti svešvārdu vārdnīcās, kā arī lielā daļā skaidrojošo uzziņas enciklopēdiju. Taču šo jēdzienu šķietamā pašsaprotamība krietni vien maldina. Tāpat kā illūzija, ka mums, runājot par latviešu literātūru (īpaši pēc Otrā pasaules kara), izdotos kaut cik adekvāti lietot jēdzienu “virziens” – vismaz tādā stingrā kādā parādību apzīmētāja nozīmē, kādā to lietoja 19. gs. un 20. gs. sākuma Rietumu literatūrzinātne, vēstījot par atbilstošā laikmeta parādībām.

Šķiet, gandrīz visi latviešu literatūrpētnieki ir vienprātis, ka mums no 19. gs. palicis tautiskā romantisma literārais virziens – būtībā pirmais un vienīgais literārais virziens, kas radies, noformējies un vēlāk izšķīdis epigonismā, radoši vienojis tolaik spēcīgākos autorus latviešu pašapziņas

modināšanā, saturā pamatojoties uz folkloras sacerējumiem, folkloras personāžu, formā – uz tautasdziesmām raksturīgu stila līdzekļu izvēli. Tas ir vienīgais virziens, ko drīzāk var uzlūkot par latviešu literatūrā radušos nekā pārņemtu no Rietumiem. Allaž ir nācies diskutēt par jautājumu – vai vēlākās parādības latviešu literatūrā ir vēl kāds cits literārais virziens vai vairāk vai mazāk organiski īstenotas (ne mechaniski sastatītas) poētiskās vai politiski sabiedriskās ietekmes, kas nenoliedzami jūtas viscaur mūsu literārajā procesā.

Pārskatot mūsu literatūrapceriņu domu, nākas saskarties ar tik daudzveidīgiem uzskatiem, ka droši var teikt – jēdzienu “virziens” un “strāvojums” izpratnes un skaidrojuma ziņā mēs jau gadsimta sākumā esam sasnieguši lielu demokrātiju.

Veicot ekskursu latviešu literatūras kritikas un apcerēšanas vēsturē, redzam, ka Janis Jansons-Brauns samānījis atsevišķu dekadentisko virzienu.¹⁸ Polemizējot ar Jani Jansonu-Braunu, Teodors Zeiferts dekadentismu sauc par “literārisku strāvu”¹⁹. Jānis Jankavs dekadenci stostē kā “reālās dzīves priekšā kapitulējušu, bieži vien reakcionāru sabiedrisku grupu interešu izteiksmi”²⁰ un norāda, ka tas ir “jaunais virziens”. Taču Jankavs tūlīt arī piebilst, ka “katras literāriskas strāvas vērtība un nozīme var tikt izskaidrota caur viņas sociāli ģenētisko analīzi”, tā gluži vai nevilšus saplūdinādams jēdzienus “virziens” un “literāriska strāva”.²¹ Jēdzieni pārklāj viens otru, un grūti ir nojaust principiālu vai vispār jelkādu atšķirību starp tiem.

Arī pēc 100 gadiem Vitolds Valeinis darbā “Ievads literatūrzinātnē” nešķir šos jēdzienus, vismaz no konteksta nav nojaušama jēdzienu “virziens” un “strāvojums” atšķirība. Nodaļā “Par virzieniem latviešu literatūrā”: “[...] kopumā bija dažādi strāvojumi: bija skarbs reālisms, bija romantisms, naturālisms, simbolisms, arī sentimentālisms u. c.”²²

Īpatnā aspektā virzienu ģenezi rakstā “Virzieni un viņu taisītāji” 20. gs. sākumā skata A. Upīts: dibinās veselās grupas ar nolūku “virzienu taisīt”, taču pats Upīts Andrieva Niedras jaunacionālistiskos uzskatus nodēvējis par “atsevišķu virzienu” latviešu literatūrā.²³

Jānis Asars rakstā “Ko Andrievs Niedra mums sludina” Niedras uzskatos saskatījis “gara virzienu”²⁴.

Tā vien šķiet, ka katra jaunākā tendence tiek apzīmēta par virzienu, nešķirojot, vai šīs tendences sakne meklējama poētiskā pasaules redzējuma vai tīri sabiedrisko attiecību laukā.

Atšķirīgus jēdzienus vienā maisā bāzis arī “modernais prozists” Haralds Eldgasts rakstā ““Zalktis” un klasicisms”: “Romantisms, reālisms, simbolisms, dekadentisms... un citi ar dažnedažādiem nosaukumiem apzīmēti literatūras virzieni.”²⁵

Taču vēl pirms dažiem gadiem Viktors Ivbulis, apcerot Rietumu literatūrzinātni darbā “Uz kurieni, literatūras teorija”, atzīst, ka “joprojām nav vienprātības par to, ko mēs saucam par romantiķiem, reālistiem, simbolistiem, modernistiem”²⁶.

Jānis Poruks 1898. gadā publicētajā tekstā “Par mūsu jaunāko rakstniecību” secina, ka “apskatīt un pārrunāt katru jaunākā laikā ražotu latviešu dzejas darbu nav vērts. Lietu vajag ņemt nopietnāki. Ir jāsaņem, jātasakās no fabricēšanas, jātasakās no partijām un strāvām, no modernu vai vecu rakstnieku pakalķēmošanām.”²⁷ No konteksta kļūst skaidrs, ka Poruks lieto nojēgumu “strāva”, runājot par politiski sabiedriskās dzīves parādībām un ietekmēm. Jaunā strāva – jēdziens, ko parasti saprot ar inteligences idejisku kustību, un tā bieži skatīta tikai socioloģiskā izpratnē. Taču 1909. gadā publicētā teksta paskaidrojumā par dzejojumu “Nebijušais un divi vientuļi”, runādams par “strāvu”, Poruks nojēgumu lieto daudz plašākā izpratnē, viņš pietuvojies domai par pasaules redzējumu: “Lorda Bairaona mistērija iz pirmcilvēka dzīves: Kains tēlo divas ģeniju strāvas [...]”²⁸ – t. i., divus atšķirīgus pasaules redzējumus.

Ar plašu literāru parādību iesprostošanu šaurākā nojēgumā “virziens” nav apmierinājušies paši rakstnieki, piemēram, Fricis Bārda skata romantismu kā visaptveošu sintezi un pasaules uzskatu,²⁹ Kārlis Krūza rakstā “Reālisms un reālisti” paudis uzskatu, ka reālisms ir vispārīga, plaša daiļrades parādība un nav ietilpināms nojēgumā “virziens” – “ja mēs [...] uzmeklējam rakstniekus, ko [...] varētu nosaukt par reālistiem, tad atrodam tos [...] dažādos laikmetos un strāvās”³⁰.

Jaņa Jansona-Brauna “Domās par jaunlaiku literātūru” sastopam strāvu kā literārā procesa apzīmējumu. “Arī mūsu nicīgā, mazā literātūra nav pavisam atšķirta no citu tautu plašām, bagātām literātūrām; šinī klusā, atstātā meža stūrītī atšalc viegla vēsma no tās varenās strāvas, kas viņo citu tautu kuplās druvās. Šī strāva iebango, ieritina vilnīti pa vilnītim mūsu nomaļā, aizaugušā licī [...]”³¹

Taču pilnīgi iespējams, ka ar “strāvu” Jansons-Brauns apzīmē ne tikai kādas citas tautas literāro procesu, bet arī literārā procesa dinamiku, kustību, radošos meklējumus un atradumus.

Visuzskatāmāk tas redzams padomju gadu enciklopēdijas tipa izdevumā “Ārzemju literatūras vēsture”: “Smagos apstākļos, nepārtrauktā cīņā veidojās vācu kritizētājs reālisms. Tā pretmets bija dažādie naturālisma un dekadences strāvojumi, kas XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā stipri izplatījās gan Vācijā, gan visā Eiropā.”³²

Šinī izdevumā “dekadences strāvojumi” gan nav konkrēti minēti, un ļoti grūti ir konkrēti nosaukt kaut ko diezgan abstraktu, runa ir par aistētismu, “izsmalcinātību”, “nīčisko kaŗa un varmācības sludināšanu”³³, kas gan vairāk ir abstrakti kāda stila vai autora pasaules redzējuma elementi.

Izvirzās jautājums, cik lielā mērā mēs vispār varam runāt par kāda jēdziena konkrētību un vēl par tāda jēdziena konkrētību, kas tiecas nosaukt, apskatīt, aptvert konkrētās robežās neiespundējamas parādības.

Viens no autoriem, kas savās apcerēs par mākslas jautājumiem visaktīvāk lietojis nojēgumu “virziens” un pievērsies tā skaidrošanai, ir Andrejs Kurcijs. Taču arī viņa tekstos jaušama diezgan liela jēdzieniska neskaidrība.

1921. gadā, rakstot “Par nākotnes mākslas virzienu”, A. Kurcijs jautā: “Kādaī tad jābūt nākotnes mākslai? Kādām jābūt šīs mākslas raksturīgākajam iezīmēm, īpatnībām un atšķirībām, šīs mākslas stilam?” Un atbild: “Nākotnes mākslas virzienam jābūt kolektīvisma idejas apdvestam.”³⁴ A. Kurcijs virzienu sapratis kā procesa virzību. Runājot par kādā laikmetā “vadošo ideju”, Kurcijs runā par tendencēm.³⁵ Pēc vairākiem gadiem Kurcijs jau runā par literāru virzienu – tā socioloģizēti tradicionālajā izpratnē, norādot literārā (mākslas) virziena kopsakaru ar sabiedriskajām tendencēm.³⁶ Un tikai trīsdesmito gadu sākumā, tā arī netikdams īsti skaidrībā par literāro virzienu, Kurcijs par reālismu runā kā par rakstniecības stilu,³⁷ parādās nojēgums “reālistisks stils”³⁸.

Prof. Luža Bērziņa rediģētajā “Latviešu literātūras vēsturē” K. Kārklīņš pauž cēloņsakarību meklējumus: “Mēs aplūkojam jaunromantismu latviešu literātūrā kā noteiktu pasaules uzskatu, īpatnēju izteiksmes veidu un spilgtu literāru virzienu,”³⁹ – ko pats teksta autors, “skatoties uz jaunromantisma objektu”⁴⁰, stingri iedalījis vairākos novirzienos: sociālā, nacionālā, filozofiskā un individuālā, minot katra novirziena pārstāvjus.

Arī Kurcija teorētiskajā būvē parādās “novirziena” jēdziens (jaunreālisms, vecreālisms), kas it kā izriet no pamatvirziena – reālisma.⁴¹

“Novirziena” jēdziens it kā niansē pamatjēdzienu “virziens”, lietojot to vairāk autora sabiedrisko uzskatu, pasaules redzējuma raksturojumam. “Novirziena” jēdziena izvirzīšana liek domāt par “viena virziena autoru” daiļrades atšķirībām un šī virziena daudzveidību un tajā pašā laikā pieļauj domu par jēdziena “virziens” nekonkrētumu un nespēju universāli aptvert literārā procesa parādības.

Centieni stingri iezīmēt jēdzienu “virziens” bija raksturīgi vulgār-socioloģiskajai pieejai padomju okupācijas gados. Par šo centieni neveiksmi un jucekļīgumu uzskatāmi liecina jēdzieniskām pretrunām pārpildītā “Mazā literatūrzinātnes terminu vārdnīca”. Dekadentisms tajā skaidrots kā “viena no modernisma [...] izpausmēm, buržuāziskās literatūras virziens [...]”⁴². Un turpat imažinisms – “[...] tautai tikpat naidīga parādība literātūrā kā visi citi dekadentiskie virzieni XIX–XX gs. buržuāziskajā literātūrā”⁴³. Symbolisms saukts par vienu no literātūras virzieniem un dekadentiskajām parādībām, taču vairākas lappuses tālāk vienādots ar dekadentismu.⁴⁴ To var nosaukt par neveiksmīgu mēģinājumu būvēt teorētisko jēdzienu celtni no šabloniskiem būvmateriāliem, stiprinot tos kopā ar politiskā kontrasta javu.

Vēl šobrīd, lietojot vispārīgus jēdzienus, rodas dažādi pārpratumi, piemēram, apcerot pozitīvismu latviešu 20. gs. 30. gadu literātūrā, Biruta Gudriķe raksta: “Pozitīvisms nebija literārs virziens šī vārda tradicionālajā izpratnē. Tā bija literātu grupa, kuru vienoja uzskati, ne organizatoriskas formas.”⁴⁵ Tūlīt rodas jautājumi: vai pozitīvisms, kaut tīri no gramatiskā sastatījuma viedokļa, var būt literātu grupa? Varbūt pozitīvistu? Vai literāro virzienu veido organizatoriskas formas un nevieno rakstnieku uzskati? Vai literātu grupu neveido organizatoriskas formas? Kas vispār ir organizatoriska forma etc.

Gluži likumsakarīgi, ka lietoto jēdzienu atšķirīgā interpretācija sastopama arī pašā jaunākajā autoru grupas radītajā “Latviešu literatūras vēsturē”.

B. Gudriķe reālismu sauc par virzienu⁴⁶ un ar apbrīnojamu vispārīgumu izvērta virzienu jēdzienu, runājot par romantismu: “Romantisms kā literārs virziens atnāca no Rietumeiropas, kur 19. gadsimtā tas bija pārņēmis visas kultūras jomas.”⁴⁷ Taču tajā pašā sējumā Viesturs Vecgrāvis, aplūkojot literārā procesa kopainu, daudz pārliecinošāk runā par klasiskā romantisma, klasiskā reālisma kultūrtipiem, vēlāk pievēršoties reālisma metodei⁴⁸ un modernistiskajai pasaules izjūtai.⁴⁹ “Reālistiskais virziens”⁵⁰ minēts Veras Vāveres tekstos, autore runā arī par modernisma strāvojumiem, gan detalizētāk tos neaplūkojot. Autore apgalvo, ka “latviešu literatūrā gadsimta pirmajos gadu desmitos ir atrodams gandrīz viss virzienu un literāro strāvojumu spektrs, kas šīnī laikā ir pasaules rakstniecībā. Trūkst varbūt tikai futūrisma.”⁵¹ Šķiet, ka autore domājusi literāro ietekmju spektru, jo 20. gs. pirmo gadu desmitu latviešu literatūra neuzrāda “gandrīz visu virzienu un literāro strāvojumu spektru”, taču atsevišķu autoru darbos samānāmas dažādas līdzības ar cittautu literārā procesa parādībām. Izdevumā pavīd daži ļoti apšaubāmi apgalvojumi, piemēram: “1905. gads aizrāva dažādu virzienu rakstniekus”⁵² vai “[..] dekadenti neapvienojās pēc virzienu principa”⁵³.

20. gs. latviešu literatūrā nav virzienu rakstnieku, resp., autoru kopa, kas spilgti pārstāv kādu vienu, noteiktu virzienu, nav arī apvienošanās pēc virzienu principa. Šādu parādību, autoriem apvienojoties pēc kādas daiļrades metodes, Rietumeiropā dēvē par skolām.

Literatūrzinātniece Benita Smilktiņa plaši izmanto jēdzienu “strāvojums”.

“Iekļaut talantīgu mākslinieku daiļradi noteikta literārā virzienu ietvaros nav iespējams. Var runāt tikai par dažādu (klasisko, moderno, individuāli atšķirīgo) tendenču radošo sintēzi. Kopā sadzīvo cits citu it kā apkarojoši, polāri strāvojumi: visbiežāk tas ir romantisms ar reālismu, ar ekspresionisma vai impresionisma elementiem, reālisms un naturalisms.”⁵⁴

Tas viss summējot rāda, ka līdz pat šai dienai mūsu literatūras procesu apcerošajā domā var runāt nevis par vienotu “strāvojuma” (arī “virzienu”) jēdzienu, lietojumu un izpratni, bet gan par katra literatūru apcerošā autora vairāk vai mazāk atšķirīgu piedāvājumu. Šāda jēdzienu lietojuma daudznozīmība atklāj kādu latviešu literārā procesa īpatnību – spilgtas literārās personības ar nemitīgiem radošiem meklējumiem un mainīgu poētisko izpaušmi.

Pārskatot latviešu literatūrteorētisko domu, jāsecina, ka vārds “virziens” lietots kā apzīmētājs plašai humānitāro parādību amplitūdai, taču tajā pašā laikā parādījies arī “literāriskas strāvas”, resp., “strāvojuma” jēdziens, kas joprojām ir nozīmīgs ar savu novatorismu, šķietamo daudznozīmību, plūstamību un ir brīvs no dogmatisma. “Strāvojuma”

jēdziena lietojums latviešu literātūrzinātnē ieviestu plašāku skatījumu uz literārajiem procesiem. Jo īpaši jēdziens “strāvojums” ir nozīmīgs salīdzinošajā literātūrzinātnē, aplūkojot dažādu tautu literārās ietekmes un koeksistenci ar latviešu literātūru.

Kopumā jāatzīst, ka centieni pēc stingra literāro parādību definējuma, galvenokārt izmantojot jēdzienu “virziens”, nav vainagojušies panākumiem, jo daiļrades process nav dzelžaina konstrukcija, kas pārvietojas no punkta A uz punktu B, tas vairāk līdzinās straumei ar virmojošiem zemūdens strāvojumiem, kur visas robežas ir kā mainīgas ēnas.

Pašlaik ir skaidrs, ka “strāvojums” ir viens no pašiem demokrātiskākajiem nojēgumiem, kas prasa nevis stingri formulētu, bet vairāk mūsdienu demokrātiskajam un neierobežotajam diskursam atbilstošu aprakstoši improvizējošu pieeju.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Herausgegeben von C. Traeger. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1989. – S. 494.
- ² Literaturwissenschaftliches Lexikon – Brunner H., Reiner M. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997. – S. 322.
- ³ Turpat. – 163. lpp.
- ⁴ Turpat. – 197. lpp.
- ⁵ Turpat. – 406. lpp.
- ⁶ Moderne Literatur in Grundbegriffen, 2, neu bearbeitete Auflage / Herausgegeben von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.
- ⁷ Metzler Lexikon. Literatur-und Kulturtheorie / Herausgegeben von Ansgar Nunning. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998.
- ⁸ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 4th edition / Edited by J. A. Cuddon. – Blackwell Publishers, 1998. – P. 522.
- ⁹ Dictionary of World Literary Terms / Edited by Joseph T. Shiply. – Boston: The Writer, 1970. – P. 159.
- ¹⁰ Holmes H., Harmann W. Handbook to Literature, fifth edition. – New York: Macmillan Publishing Company, 1986. – P. 253.
- ¹¹ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 4th edition / Edited by J. A. Cuddon. – Blackwell Publishers, 1998. – P. 296, 297.
- ¹² Esquenazi-Mayo R. Latin American Scholarship since World War II. – Lincoln University, 1984.
- ¹³ Gikovate Bernards, turpat.
- ¹⁴ Turpat. – 253. lpp.
- ¹⁵ The Challenge of Our Times Based on the Course Contemporary Trends in Modern Civilization at the University of Wisconsin / Edited by D. Farrington, Thomas M. Smith. – Taylor Publishing Company, 1971.
- ¹⁶ Turpat. – 336. lpp.

- ¹⁷ Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Herausgegeben von Claus Traeger. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1989. – S. 496.
- ¹⁸ *Jansons J.* Fauni vai klauni? Piezīmes par mūsu jaunāko rakstniecību // Latviešu literatūras kritika, II sējums. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1957. – 22. lpp.
- ¹⁹ *Zeiferts T.* “Fauni vai klauni?”... // Latviešu literatūras kritika, II sējums. – 329. lpp.
- ²⁰ *Jankavs J.* Vecā un jaunā metode literatūras kritikā // Latviešu literatūras kritika, II sējums. – 101. lpp.
- ²¹ Turpat.
- ²² *Valeinis V.* Ievads literatūrzinātnē. – Rīga: Latvijas Universitāte, 1994. – 348. lpp.
- ²³ *Upīts A.* Virzieni un viņu taisītāji // Latviešu literatūras kritika, II sējums. – 449. lpp.
- ²⁴ *Asars J.* Ko Andrievs Niedra mums sludina? // Latviešu literatūras kritika, II sējums. – 113. lpp.
- ²⁵ *Eldgasts H.* “Zalktis” un klasicisms // Latviešu literatūras kritika, II sējums. – 499. lpp.
- ²⁶ *Ivbulis V.* Uz kurieni, literatūras teorija. – Rīga, 1998.
- ²⁷ *Poruks J.* Kopoti raksti, 16. sējums. – Rīga: J. Roze, 1929. – 145. lpp.
- ²⁸ *Poruks J.* Kopoti raksti, 18. sējums. – Rīga: J. Roze, 1930. – 199. lpp.
- ²⁹ *Bārda F.* Raksti, 1. sējums. – Rīga: Liesma, 1990.
- ³⁰ *Krūza K.* Reālisms un reālisti // Latviešu literatūras kritika, II sējums. – 438. lpp.
- ³¹ *Jansons J.* Domas par jaunlaiku literatūru // Latviešu literatūras kritika, I sējums. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956. – 309. lpp.
- ³² XX gadsimta ārzemju literatūras vēsture / Z. Graždanskas redakcijā. – Rīga: Liesma, 1965. – 188. lpp.
- ³³ Turpat. – 190. lpp.
- ³⁴ *Kurcijs A.* Kopoti raksti, 5. sējums. – Rīga: Liesma, 1982. – 449. lpp.
- ³⁵ Turpat. – 515. lpp.
- ³⁶ Turpat.
- ³⁷ Turpat. – 542. lpp.
- ³⁸ Turpat. – 544. lpp.
- ³⁹ *Kārklīšs K.* Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. sākumā // Latviešu literatūras vēsture, 4. sējums / L. Bērziņa virsredakcijā. – Rīga: Literatūra, 1936 – 144. lpp.
- ⁴⁰ Turpat. – 142. lpp.
- ⁴¹ *Kurcijs A.* Kopoti raksti, 5. sējums. – 515. lpp.
- ⁴² *Timofejevs L., Vengrovs N.* Mazā literatūrzinātnes terminu vārdnīca, otrais, izlabotais un papildinātais izdevums. – Rīga: Liesma, 1965. – 70. lpp.
- ⁴³ Turpat. – 119. lpp.
- ⁴⁴ Turpat. – 150. lpp.
- ⁴⁵ *Gudriķe B.* Pozitīvisms latviešu 20.–30. gadu literatūrā // Materiāli par latviešu literārajiem grupējumiem. – Rīga: Zinātne, 1993. – 43. lpp.
- ⁴⁶ Latviešu literatūras vēsture, I sējums. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1998. – 141. lpp.
- ⁴⁷ Turpat. – 167. lpp.
- ⁴⁸ Turpat. – 183. lpp.

⁴⁹ Latviešu literatūras vēsture, I sējums. – 195. lpp.

⁵⁰ Turpat. – 258. lpp.

⁵¹ Turpat. – 158., 159. lpp.

⁵² Turpat. – 261. lpp.

⁵³ Turpat. – 264. lpp.

⁵⁴ Latviešu literatūras vēsture, II sējums. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. – 43. lpp.

Māris Ruks

Die Richtung und die Strömung:

Genealogie des Begriffes in der Lettischen Literaturwissenschaft

In der lettischen Literaturwissenschaft (und Weltliteraturwissenschaft) immerzu diskutiert man über die universalen Begriffe – die Richtung und die Strömung.

Meistens es ist keine Einmütigkeit über die Benutzung die Begriffe, bzw., die Verwendung dieser Wörter als literaturwissenschaftliche Begriffe international keine völlige Einigkeit hat. Beitrag betrachtet die Begriffe – “die Richtung” und “die Strömung” Benutzung in der lettischen Literaturwissenschaft.

In der lettische Literaturwissenschaft die Begriffe “die Richtung” un “die Strömung” bürgert sich am Ende des 19. Jh ein. Am Anfang des 20. Jh. war die Begriffsbenutzung in lettischen Literaturwissenschaft sehr demokratisch.

Begriff “die Richtung” ist viel mehr verbreiten, jedoch die Interpretationen dieses Begriffes sind auch sehr unkonsekvent.

Um diese Begriffe schreibt bekannte lettische Literaturwissenschaftlern und auch selbe Schriftstellern.

Der Begriff “die Strömung” ist universaler und demokratischer als “die Richtung”, so pretendiert der auf oftmalige Benutzung, weil die Literatur kein statistisch Bildung ist, sondern ähnlich mehr flüssigem Strom ähnelt.

Ilze Knoka

Romantiskā ironija kā Aspazijas dzejas laiktelpas izteicēja

I. Knoka dzimusi 1973. gadā. Kopš 1997. gada studē literatūrzinātni LU doktorantūrā. Pašreiz izstrādā disertāciju “Aspazijas dzejas poētika”, zinātniskā vadītāja – profesore Janina Kursīte.

Aspazijas dzejas laiktelpas strukturējums laika gaitā piedzīvo būtiskas pārmaiņas. Viens no rādītājiem, kas spilgti demonstrē pārbīdes dzejas varones dzīves izjūtā un to izteicošajā pasaules iekārtojumā, ir ironiskā patosa iezīmes Aspazijas dzejā.

Runāt par ironiju Aspazijas dzejā nozīmē runāt par viņas Šveices trimdas perioda (1906–1920) darbiem. Krājumi “Saulains stūrītis” (1909), “Ziedu klēpis” (1911), kas publicēti trimdas gados, vērtējami kā jauns pacēlums Aspazijas dzejas kontekstā. Mazāk tas attiecas uz krājumu “Izplesti spārni” (1921), kas ietver lielākoties trimdā sarakstīto, bet sakārtots un izdots tūliņ pēc atgriešanās Latvijā.

Tas, protams, nenozīmē, ka viss pārējais Aspazijas dzejas mantojums stāv tālu no jēlkādām komiskā patosa izpausmēm. Jau viņas pirmajā krājumā “Sarkanās puķes” (1897) atrodama satīra par ikdienas ļaudīm. Tāpat vēlāk krājumā “Kaisītās rozes” (1936) publicētas epigrammas par dažādām, Aspazijasprāt, nosodāmām publiskās un privātās dzīves nebūšanām. Tomēr ironija kā īpašs mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis par būtisku dzejas varones pasaulizjūtas veidotāju kļūst tieši Šveices trimdas periodā. Ironijas klātbūtnes izvērtējums var līdzēt arī izzināt romantisma un modernisma attieksmes Aspazijas dzejas ietvaros.¹

Ironijas jēdziens šai gadījumā skatāms divās tā nozīmēs. Gan šaurākajā nozīmē – kā viens no tropu veidiem, kur ironiskā izteikuma jēga vienmēr slēpjas tajā, ka kaut kam vai kādam tiek piedēvēta īpašība, kuras nav, un piedēvējot tās trūkums tiek īpaši uzsvērts.² Gan plašākajā – kur visa mākslas darba veiksmīga uztvere atkarīga no iespējamības samanīt kādu loģisku pretrunu vai neatbilstību starp vēstīto un patiesi esošo, turklāt šī pretruna slēpjas nevis vienā figūrā, vienas īpašības izcēlumā, bet gan visā literārā sacerējuma pamatā iebūvētajā vēstījumā, tai dzīves izjūtā,

galu galā šī ironija pati ir cēlonis un arī sekas. Par visaptverošu daiļrades un pasaules uzskata kategoriju to pārvērta vācu romantiķi, radīdami pamatojumu jēdzienam “romantiskā ironija”, ko rakstos bieži liek pēdīnās kā kaut ko nedefinējamu un skaidro tikpat vispārīgos lielumos kā savulaik F. Šlēgelis un viņa domubiedri. Lai iezīmētu definīciju aptuvenību, minēšu dažas no tām.

– Romantiskā “ironija ir skaidra mūžīgās agilitātes mūžīgi pilnā haosa apziņa”³;

– “Darbības patieso jēgu atklāj spēle, joks un izlikšanās”⁴;

– “Romantiskā ironija ir nenoteiktības ironija, balstīta vispirmām kārtām meklēšanas izraisītā apjukumā. Apziņa par visu nozīmju un stāvokļu nenoteiktību liek romantiskajam ironizētājam iedziļināties bezgalīgajā pretrunā virknē, kas saplūst ar nejausību haosu tā vietā, lai remdētos izpratnes un secinājumu miera stāvoklī. Tā ir prasība pēc transcendentālas noteiktības, lai arī tas ļauj apšaubīt pašam savu eksistenci”⁵;

– “Romantiskā ironija rada to māksliniecisko atmosfēru, kurā “lasītājs baidās pieņemt mākslinieka vārdus par patiesu jūtu izpaudumiem, baidās aizrauties ar šīm jūtām, tāpēc ka mākslinieks tūlīt sāks smieties par to, kas varēja šķist patiesu jūtu uzplūds, un tad lasītājs, aizkustinājumā apraudājies, nokļūst sentimentālo muļķu skaitā, kas nespēj saprast smalku ironiju. Mākslinieks savukārt baidās izrādīties sentimentālāks par lasītāju. Tāpēc katra doma ar nolūku tiek izteikta tā, lai nav nekādu iespēju nedz noticēt tās patiesumam, nedz ar pārliecību teikt, ka tur slēpjas ironija”⁶.

Visiem šiem izteikumiem kopīgais nojēgums ir nemitas nenoteiktība, kuras valdonīgā klātieņe pavēl ļauties izlikšanās spēlei, kuras dalībnieks un skatītājs ir pats autors. Paklausot vācu romantiķiem, kas savām idejām par pamatu ņem Gētes “Faustā” atklāto atziņu “*Im Anfang war die Tat*” [Iesākumā bija darbs, griba, darbība, rīcība – tapšana, nevis gatava eksistence, kur *tapt* ir svarīgāk par *būt*]⁷, patiesa pasaules un cilvēka dzīves būtības izpratne ir meklējama skaidrībā par to, ka dzīves pretrunas nav atrisināmas.

Šo pašu Gētes tēzi “Iesākumā bija darbs” viegli pazīt Aspazijas dzejoli no 1894. gada “Nākotnes mūza”: “Mans aicinājums skan ausim skarbs. / Es, nākotnes mūza, esmu – darbs. (1. 53)”⁸ Tomēr krājuma “Sarkanās puķes” noskaņās un Aspazijas agrīnās varoņēs tulkojumā šī tēze iegūst romantiskās ironijas idejai pretēju nozīmi. “Sarkano puķu” laiktelpa, tās ietvaros notiekošā darbība ir vērsta uz skaidru, pabeigtu un viennozīmīgu vērtību sludināšanu. Orientācija uz tūliņ, tūliņ sagaidāmo un apsveicamo nākotni, neizbēgamās laimības ciešā tuvuma iespaidā krasi noliegtā tagadne nepieļauj ironijai nepieciešamo šaubu un dubultā skatījuma klātbūtni. Aspazijas agrīnā dzeja sludina citu – var jau būt, ka labāku, bet – citu pabeigtību esošās vietā, vienu maksimu nomaina ar citu. Pretrunas nav vis dzinējspēks, bet gan trūkums, kas varonei jānovērš.

Šaubu kategorija pamazītēm rodas Aspazijas nākamajā krājumā “Dvēseles krēsli” (1904). Tomēr šaubas tiek noliegtas par labu ticībai un ideālam: pazudušais dēls pārvar savu pazemības un vilšanās šaubu mirkli

ar kaislīgu saucienu – “Es sevi noliegt nevaru! (1, 74)”. Ticība ideāliem joprojām ir nākotnes pamats, par spīti tam, ka nākotnes kategorijas kā tādas šai krājumā vairs nav – palikuši vien nepiepildāmie sapņi un pagātnes atmiņas. Pilnības neiespējamība ir tikpat absolūta kā iepriekš pilnības garantijas. Varones pasaule joprojām pakļauta ieskatam par visu vērtību dalījumu savstarpēji izslēdzošos pretstatos *pieņemams – nepieņemams*. Tam pakļauts laika dalījums zaudētajā pagātnē un nepieņemamajā tagadnē. Telpa, kuras pamatopozīcija *te – tur; apakša – augša*, šajā krājumā papildināta ar *svešums – dzimtene*.

Tieši galīgo pretstatu pārvarēšana ir tā, kas atšķir Šveices perioda dzeju no iepriekšējiem darbiem. Galējo opozīciju vietā stājas izvērstākas un elastīgākas struktūras, kur galveno lomu nospēlē ideja par mūžīgo riņķīgriešanos un atdzimšanu. Ja nekas nepazūd bez pēdu, bet gan aiziet, lai atkal atgrieztos, kad nāks laiks, nav iemesla galējam izmisumam, kāds raksturoja Aspazijas varoni iepriekš. Opozīcija *pavasaris – ziema* vairs nav tikai divcīņa ar vienu galīgo uzvarētāju, jo cikliskā riņķīgriešanās ļauj valdīt te vienam, te otram. Varones jaunā programma tāpēc sāk balstīties idejā par to, ka ir tikai jāiztur līdz jaunam ziedonim, ka katra ziema patiesībā ir tikai palīgs jauna pavasara atnākšanā.

Telpas dimensijā joprojām saglabājas divdaļīgais iekārtojums. Pretstatu pāris *te – tur; svešums – dzimtene* pievelk sev arī laika aspektu *diena – nakts* ar mēnesi un īpaši mēnessnakti pestījošajām funkcijām. Vienlaikus darbojas divi laiktelpas loki. Ir liels dabas riņķojums, kas vienmēr turpinās un ir pamatā zināmam optimismam. Un ir mazais – cilvēka darbības loks, kur vienīgā kompensācija no dzimtenes atrautajai varonei ir nakts un sapņu pasaule, un paļaušanās uz lielo loku.

Aspazijas dzejas varonei sevī jāsamierina un jāsavalda visai atšķirīgas izjūtas. No vienas puses, saglabājas viņai jau sākotnēji piemītošais aktīvais gars, mesianiskais aicinājums, kas nes sev līdzī viennozīmīgi krāsotu vērtību sistēmu. No otras puses, nostabilizējas apziņa par vērtību plūstamību un neizbēgamo nosacītību, jo patiesības izpratne mainās no cilvēka neatkarīgu lielumu maiņas iespaidā. Tas liels riņķīgriešanās ciklojums no viņa gribas un viedokļa nekādi nav atkarīgs. Cilvēkam paliek viņas mazā dzīves telpa, kurā arī viņam maz iespēju brīvi īstenot savas vēlmes. Tikai atrast savu stūrīti jeb iedomātu glābiņu, un arī tas pieejams, tikai par spīti pāri cilvēkam stāvošajam varām.

Trimda, vientulība, slimības, dzīves apnikums un izejas neredzēšana – tādi ir Aspazijas situācijas sadzīvīskie skaidrojumi. Dzejā tas iegūst formas, ko pamana un novērtē kritiķi. Vai vienā balsī – ar retiem izņēmumiem – viņi norāda, ka tā ir jauna vīrsotne Aspazijas dzejā un nozīmīgs ieguvums latviešu dzejas mantojumam kopumā. “Saulains stūrītis” un “Ziedu klēpis” saņem apsveikumus par savu izteiksmes rotaļīgumu, veiksmīgu satura un formas sakausējumu niansētā plastikā un muzikalitātē, detaļu izzīmējumu, kas piedevām tiecas sasniegt filozofiskas apceres augstumus. Bet arī galvenie pārmetumi, ko Aspazija saņem, saistīti ar pārlicēģu šo pašu detaļu

apjūsmošanu un aizraušanos ar deminutīviem. Tie padarot dzejas saturu frāžainu, radot nejēdzīgu aizraušanos ar retoriku un novedot pie nelōģiskiem tēlainības risinājumiem: “Piemēram, tā taču ir nejēdzība, ja sāpēs par dzīves sākšanos jautā: vaj aiz naga nav aizskrējis dzelksnītis, vai spalītis acīs iebiris. Starp gara sāpēm un tādām miesas sāpēm nav nekā kopēja.”⁹ Deminutīvi novedot pie salkani sīkumīgas nokrāsas, novēršot domas no galvenā. Deminutīvi palīdzot izteikt nianses dažādās jūtās un pārdzīvojumos, bet palaikam novedot pie tukšas liekvārdības. Apzināti bērnišķīgais stils šajos krājumos tiek aizbildināts par Aspazijai neraksturīgu un īslaicīgu aizraušanos ar ārišķīgiem formas meklējumiem.¹⁰

Tomēr tieši deminutīvu blīvējumi, šķietami nepamatotā un apnicīgā rotāšanās ar sīkdetaļām un uzkrītoši saldinātām noskaņām dod iespēju runāt par ironiju kā šo dzejas krājumu atslēgu.

Deminutīvi Aspazijas dzejas valodā nav nekāds jaunums. Tiem ir savas noteiktas funkcijas arī iepriekšējos krājumos. Pirmkārt, tie ir metrikas balsti gadījumos, kad Aspazija spēlē ar polimetriskām un pārejošām metriskajām formām. Lai mainītu pēdu skaitu, uzsvāru izvietojumu vai pēc vajadzības radītu iespaidu par monotonu tempu, sagatavojot klausītāja / lasītāja uztveri pēkšņam pavērsienam, pamazināmās formas ir pateicīgs materiāls. Otra deminutīvu funkcija ir semantiskas dabas. Pretstatos būvētajā pasaulē opozīciju labā, tīkamā puse ir apdraudēta, novārdzināta un savā fiziskajā un garīgajā smalkumā nesamērojama ar vareno un draudīgo realitāti. Spilgts piemērs deminutīvu semantiskajai funkcijai ir sižetiskais dzejolis “Skaistākā princese” (1, 101), kur viss princeses pasaules interjers un viņa pati ir tikai deminutīvos izteikts, turpretī svešā pasaule, pirmais akmens, kas skaitliski ir mazākumā, pārstāv lielo un spēcīgu ļaunumu.

Trimdas krājumos saglabājas abas šīs funkcijas. Īpaši spēcīgi attīstās deminutīvu semantiskā funkcija, iegūstot lielāku jaudu. Arvien pamazināmā jeb milināmā forma apzīmē vājāko un neaizsargāto gara pasaules pārstāvi. Deminutīvu virknējumiem palīgā nāk arī kompozicionāli līdzekļi. Līdz tam naidīgās varas – tās, kas bez deminutīviem, – pakļāvās agrīnās dzejas telpas vienkāršībai. Opozīcijas ļaunais spēks varēja arī nebūt nosaukts vārdā, jo no konteksta saprotams, ka varones dzīves telpa dalās krasās opozīcijās. Jaunajos krājumos apmiļotā parādība ļoti reti sastopama bez sava pretstata, kas ļauj īpaši uzsvērt to starpā esošo neatrisināmo pretrunu.

Otrkārt, par izplatītu paņēmieni kļūst opozīcijas izspēlēšana tieši dzejoļa kompozīcijā. Šiem krājumiem raksturīgi visai gari strofiski organizēti dzejoļi, kur vairumā gadījumu pirmā puse vai pat divas trešdaļas dzejoļa pieder deminutīvos izteiktajai pozitīvajai parādībai, kam pretī nostājas dzejoļa beigu daļa ar rupjās apkārtnes un aukstās pasaules nepielūdzamās klātbūtnes aprakstu. Līdz ar to pretspēku sadure kļūst mazāk statiska un Aspazijas dzeja kopumā iegūst vairāk dramatiskā materiāla.

Jau ar pašiem pirmajiem “Saulaina stūrīša” dzejoļiem pamazināmo formu uzdevums darboties kā parādību kvalitātes raksturotājiem sarežģās.

Deminutīviem jāklūst par rādītājiem jaunajai varones attieksmei pret īstenību. Līdz tam mazais un līdz ar to vārgais viennozīmīgi bija varonei draudzīgās un labvēlīgās pasaules daļa, personifikāciju gadījumos viņas pašas variācijas. Dzejolī “Saulains stūrītis” pirmoreiz ar deminutīvu apveltīts arī opozīcijas otras puses dalībnieks “tas melnais dzīves mūrītis” (1, 129). Deminutīvs zaudē savu agrāk tik skaidro semantisko funkciju. Ar deminutīviem apveltīt var jebkuru parādību – arī varonei nelabvēlīgu un draudīgu. Vienlaikus šāds deminutīvu lietojums noved lasītāju neizpratnē un rada aizdomas par pilnīgu loģikas trūkumu un – kā jau norādīja sava laika kritikas atsauksmes – pašmērķīgu un tukšvārdīgu rotaļāšanos.

Tālāk krājumā sekojošie dzejoli rāda tādus deminutīvu blīvījumus, ka dzejoli bez tiem jau šķiet izņēmums ar mērķi pievērst uzmanību tieši šim izteiksmes līdzeklim. Iespaidu, ka pilnīgi viss ir pamazināts, pastiprina arī šais krājumos īpaši ekspluatētais paņēmieni dzejoli teju vai noslicināt sīku detaļu uzskaitījumā. Tajā piedalās dažnedažādas figūras, panākot, ka apdzejotā parādība ir raksturota tās vissīkākajā īpatnībā. Deminutīvi saplūst vienmuļi klabošos un uzmanību nogurdinošos virknējumos ar konkrētu mērķi: sagatavot uztveri kontrastējošajam elementam, kas tos pārtrauks. Ja uz to skatās no laiktelpas viedokļa, Aspazijas teksts šķietami aizved dziļi ideālās telpas apceļošanā (bērnībā, dzimtenē, sapnī un tamlīdzīgi) un tad pēkšņi visai varmācīgā kārtā atgādina īstenību. Tē kompozicionālais paņēmieni novests līdz pilnībai. Tikai pati pēdējā dzejoļa rinda vai divas ienes dzejolī opozīcijas naidīgo pusi, veidojot apvērsumu vēstījumā, atstājot nomaļus iepriekš rūpīgi sakrauto deminutīvu un detaļu grēdu, negaidīti atklājot dzejoļa patieso uzdevumu. Piemēram, dzejolī “Vismāte saule” pēdējā rinda “Ak – lakstīgala nomirusi” (1, 255) ir negaidīti skarba savā tiešumā un vienkāršībā pēc tam, kad mierīgā mīlībā izvērsts stāsts par sauli, kas vēlīgi apstaigā zemes virsu, greznodama tos, ko sastop ceļā. Vai tituldzejolis “Saulains stūrītis”, kur noslēdzošā rinda “tad ņem kaut – vijolītes” (1, 129) piedāvāta kā atbilde vēlmei nepalikt pavisam tukšā. Kā izsmiekls un kompensācija. Tāds kā minimums varones iztikšanai. Šie krasie noslēgumi, kuru iedarbības pamats ir to negaidītība, atgādina iepriekš citēto H. Heines domu par lasītāja un autora kopīgajām bailēm kļūt atklātam, patiesam, kā glābiņu un maskēšanos izmantojot tādu izteiksmes formu, kur neviens nevar būt drošs par joku un nopietnības robežām. Negaidītība kā viens no galvenajiem komisma radišanas paņēmieniem, dzejoļu nobriedināšana līdz negaidītajam atrisinājumam ir viens no galvenajiem deminutīvu uzdevumiem šajos dzejoļu krājumos.

Deminutīvu pārziņā ir arī otrs izplatīts komiskā radišanas paņēmieni – mērogu neatbilstība vai satura un formas neatbilstība.¹¹ Dzejolis “Rotaļa” apspēlē mūžības jēdzienu, iztēlojoties puķes galviņu par saules sistēmu ar planētām, kas cita pēc citas nobirst kā ziedlapiņas, cilvēka rokas norautas: “Jau pēdējā man caur pirkstiem slid, / Tik viegli beigsies ir tu kādu brīd’, / Mūsu puķu lapiņa – pasaulīt! (1, 159)” Dzejolī satuvināta cilvēka dzīve ar saules sistēmu un tās abas kopā pamazinātas līdz ziedlapai,

kas piedevām Aspazijas varones rokās kļūst par vieglprātīgu rotaļu. Šāda daudzpakāpju darbošanās ap parādību un jēdzienu mērogiem izmantota vairākkārt. Priekšautā sagrābtas skudras izbirst, un tā ir pastarā diena ("Mikrokosms"); ganiņš, ko agrā rītā pamodina niknā saimnieka balss, ar sava sapņa kosmisko atvēzienu izskan kā ironiska parafrāze par pašas Aspazijas mēnessnakts sapņos mītošo varoni ("Modinājums"). Odiņš, kas sasitas, kritot pret zemi, ir piedāvāts kā cienīga alternatīva varones pārdzīvojumiem ("Rīta zvaniņš"). Mīts par Prometeju, kas lielā mērā izteica Aspazijas "Sarkano puķu" pasaules pārradišanas idejas, trimdas dzejā piedzīvo vairākus pārfrāzējumus. Uguns zagšana un lasītprasme kā radniecība prometejiskajam titāngaram iesaistīta sīkā, izmeklētāja cienīgā precīzā aprakstā par to, kā meitene naktī slepus lavās lasīt grāmatiņu ("No Prometeja cilts", "Pusnakts"). Un papīra kuģītis piedāvāts kā pietiekams transporta līdzeklis ceļam uz Nemirstības malu garām Nāves salai ("Papīra kuģītis"). Nemitīgā mērogu pārbīdīšana un šķietami nesalīdzināmu parādību satuvinājums, savietošana vienotā darbības telpā rada to īpašo noskaņu šajos krājumos, kad ar aizdomām jāraugās uz katru it kā nopietni sacīto vārdu. Lidz pat pagalam sarkastiskiem pārspilējumiem, kad dzejolī "Vēja braucēji" tam, kas sēdīsies viesuļa kamanās, izbirs zobīni un pušu būs ribas, "tik ķērcot vārnu bari vien / Vēl uz to pusi pakaļ skrien, / Kur aizbrauca kamaniņas. (1, 164)". Tē savienojas abas ironijas izpratnes: gan ironija kā verbāla figūra dzejas tekstā, gan ironija kā dzīves izjūtas dominante.

Saskaņā ar romantiķu priekšstatiem par īstenu dzeju personības spēja pacelties pāri apziņai par pasaules pilnības neiespējamību pārbauda personības garīgās bagātības un tikumiskās īpašības.¹² Savā ziņā tas nozīmē ar īpašu interesi un pat prieku aplūkot šo pasauli tieši tāpēc, ka tā nevismazākajā mērā neatbilst personības izvirzītajām prasībām. Paradoksālā kārtā nepieņemamā īstenība ļauj radošajam garam pārvarēt šo īstenību sev zināmā ceļā. Ar iecietīgu ironiju, piemēram.

Krājumā "Ziedu klēpis" noslēguma nodaļai par moto likts citāts no J. V. Gētes "Fausta": "Es zinu skaidri, ka nevienā formā / Zemes dzīve mani pilnībā neapmierinās. (1, 573)" Tajā skan pieredzes pārākums, kas nekādi neatceļ un neatrisina nevienu no romantisma konfliktiem, bet dod iespēju tos pārdzīvot. Vai – kā to šai pašā nodaļā formulē Aspazija – "Kaut kā pār dzīvi ir jāceļas, / Ir jārod spārni un jālaižas. (1, 328)".

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Kadaša L.* Ironija kā pasauleskatījums latviešu literatūrā // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 61.–66. lpp.

² *Dzemidok B.* O komičeskom. – Moskva, 1974. – 80. lpp.

³ Romantisma revolūcija / Sast. V. Ivbulis. – R., 1996. – 72. lpp.

⁴ *Grešnihs V. I.* Raņņij nemeckij romantizm: fragmentarnij stil' mišlenija. – Ļeņingrada, 1991. – 81. lpp.

- ⁵ Padgett John B. (1995) Shelley, Dante. and Romantic Irony.
<http://cypress.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/thesis/chapter5.html>
- ⁶ *Borev J.* Komičeskoje ili o tom, kak smeh kaznit nesoveršenstvo mira, očišķajet i obnavļajet čeloveka i utverždajet radostj biķija. – Maskava, 1970. – 102. lpp.
- ⁷ *The Cambridge Companion to British Romanticism.* – Cambridge, 1996. – 78. lpp.
- ⁸ Te un turpmāk Aspazijas dzeja citēta pēc izdevuma: *Kopotiraksti.* – 6 sēj. – R., 1985–1988. Pirmais cipars norāda sējumam, otrais – lappusi.
- ⁹ *Lapiņš J.* Mūsu jaunākā lirika: Ziedu klēpis. Liriska biogrāfija // *Jaunā Dienas Lapa.* – 1912. – 28. sept.
- ¹⁰ *Strēlerte V.* Dzīves un romantikas dzejniece // *Tēvija.* – 1942. – 4. apr.
- ¹¹ *Dzemidok B.* O komičeskom. – 75. lpp.
- ¹² *Grešnihs V. I.* Raņņij nemeckij romaņtizm: fragmentarnij stilj mišļenija. – 81. lpp.

Ilze Knoka

Romantic Irony as the Characteristic of Space and Time in Aspazija's Poetry

The article explores some essential characteristics of hronotope organisation in Aspazija's poetry of the exile period. Irony is looked upon as the dominant tool in structuring the world in terms of which Aspazija's heroine puts her way taking into account the sense of exile as well as lack of strong belief in any future or human happiness.

Two understandings of irony are defined as familiar in Aspazija's poetry. First – irony as the figure of speech where what is said is the opposite of what is meant. Second – irony as the universal category of Romanticism where the romantic irony is the expression of never ending plurality of all the meanings and the relativity of every position.

Exile period in Aspazija's poetry is characterised as the age of turn from the linear world to the cyclical sense of time. Along with that the value system also experiences serious changes. As everything is repeatable again and again innumerable times, then there is no category on the earth to be taken seriously or as absolutely right. Everything is just a step in that great circular movement in terms of nature and universe. That is the reason why doubt becomes a crucial quality of Aspazija heroine's sense of living. There is nothing left from the rigorous and ultimate categories built in the base of Aspazija's poetry in its previous image. Everything is to be doubted about, also the feelings and dreamings of the heroine.

Analysing the methods used by Aspazija to express her heroine's doubt and disbelief the author of the article shows how diminutives are operated in order to organise the world model where all the gauges and yardsticks are to be exchanged and shifted.

Jana Vērdiņa

Jāņa Steika dzeja un poētiskie eksperimenti modernismā

J. Vērdiņa dzimusi 1976. gadā. Kopš 2000. gada studē salīdzinošo literatūrzinātņu LU doktorantūrā. Pašreiz izstrādā disertāciju “Dadaisms un tā interpretācijas aspekti: konstrukcija, mīta aktualizācija, žestu valoda, marginalitāte”, zinātniskā vadītāja – profesore Janīna Kursīte.

*Man sev savāds savs, / Krāts ir silts un sauss.*¹ Pirmajā brīdī šķiet, ka to rakstījis kāds no mūsdienu autoriem. Dzejnieks un mācītājs Jānis Steiks (1855–1932) patiešām ir savdabis sava laika latviešu literatūrā – gan dzīves gājuma, gan rakstu ziņā. Tiesa, daudz no Steika “siltā un sausā” nav saglabājies. Literatūrzinātniece Janīna Kursīte, kas sarakstījusi līdz šim plašāko pētījumu par Steika dzīvi un daiļradi, Steika lomu latviešu dzejā aplūko sakarībās ar Raini, pieskaroties Eiropas modernisma literatūrai raksturīgām iezīmēm.²

Tiesa, nav faktoloģiska pamatojuma tam, ka Steiks būtu ko dzirdējis vai lasījis par modernistiem. Ir vien neskaidras norādes: *Bet virs pienu rādās krējums, / Zem kā stādās motivējums: / Redzat, tā top modernieks / Modernāks kā motornieks.*³

Par spīti neparastajai rakstības manierei (kopš “jocīgās pasakas” “Rija”, 1886), Steika tekstos nereti var nojaust autora “domu lonu” vadlīnijas, daļai no tiem piemīt tradicionālas versifikācijas iezīmes. Kāds pamats runāt par Steika saikni ar modernismu? Vispirms jāpaskaidro, ko saprotu ar apzīmējumu “poētiskie eksperimenti modernismā”.

Teodors V. Adorno uzskata, ka “ismu” kopainā krasi mainījusies eksperimenta kā jaunrades loma. Autora tehniskai varēšanai gūstot pārsvaru pār iztēli, estētiskā uztvere atvirzīta no realitātes atspoguļojuma vai atdarinājuma (mimēzes) par labu “konstrukcijai” pēc mākslinieciska tēla ģimja un līdzības. “Konstrukcijas principam” ne gluži atbilst mākslinieciskas izteiksmes uzlabojumi, bet gan tas iekļaujas tai realitātē, kur iespējami skaidru patiesā atklāsmi vai tās ieceri aizvieto “mimētiski impulsi”. Autori uzstājīgi norāda uz to, kas ir reāls, pateicoties tam, ka pieredzē saglabājies kā abstrakcija, – piemēram, tekstā burtus izkārto atstatus,⁴ vai,

kā Filipo Tommazo Marineti sludina: “Literatūra pilnīgi un galīgi jāatbrīvo no autora “es”.”⁵

Formulējums virsrakstā attiecas uz ievirzi literārā darbībā it kā pārbaudīt tos valodas dotumus, kurus parasti saista ar abstraktā vai ideālā jomu. Adorno šo iezīmi ilustrē ar Stefana Georges teksta piemēru: atliekot vien Georgem savietot līdzās vārdus “zelts” un “serdoliks”, lai “šāds sajaukums atbilstoši viņa stilizācijas principiem viestu cerības, ka vārdu izvēle par sevi izgaismo īstenu poēziju”⁶. Īpašs valodas formu izcēlums sākotnēji piemīt dažādiem poētiska teksta tipiem – ne tikvien simbolistu, ekspresionistu, bet arī, piemēram, “protodadaista”⁷ Kristiāna Morgenšteina dzejai. Taču vēlākajos “eksperimentos” futuristi (gan itāļu, gan krievu), dadaisti, sirreālisti ģenerēja vārdu spēles tādā mērā, ka to iespaidā, kā sākumā šķiet, izzudis jebkāds nozīmju līdzsvars starp tiem orientieriem, kuri kalpo lasītāja vēlmei sekot fabulai, kā mēdz sacīt, izjust teksta materiālu.

Šāda veida apraksta problēma caurauž Steika dzejas lasījumu. Tās pamatiemesls ir, Adorno vārdiem, “materiāla sairums”⁸. Vai tās būtu Steika rindas vai “konstrukcijas” minēto “ismu” garā, jāaplūko gadījumi, kad “liriska pārdzīvojuma” gaidas ved strupceļā, teksti liek šaubīties par to, kādā mērā tos identificē asociatīvs uztvērumus, ja reiz foksterjeru salīdzina ar mutuļojošu ūdeni⁹ vai salīdzina to, kas silts, ar “silts” utt.

Marineta un Steika rakstības ilustrācijas sniegtas, lai uzsvērtu to, ka valodas elementu sasaite poētiskā izteiksmē ietver ne tikvien kādu kārtojumu pašas valodas “līdzekļiem”, bet arī autora valodas izjūtu. Tāpēc mans mērķis nav salīdzinājumā atsaukties uz teksta sākotnējo “materiālu”, vilkt stingras paralēles starp dzejas “pasaulēm”, bet gan parādīt to, ka formāli radniecīgi paņēmieni var izpausties dažādos valodas vai iespēju līmeņos. Piemēram, Marineta tēzei – “mūsu brīnišķā pasaule ir kļuvusi vēl brīnišķāka, jo tagad tajā ir ātrums”¹⁰ nav sakara ar Steika steidzi “steikties steiktā steikšanā” (*dzenieties papriekšu pēc Dieva valstības, Mt. 6, 33.*): *Kad Dievs uz steigu skatās, /Viņš tiešas staigas redz.*¹¹

Grūtības izsvērt, kādā aspektā vēstījumi sakrīt vai atšķiras, nosaka ne tik lielā mērā tas, ka Steiks vienlaikus runā kā dzejnieks un mācītājs, vai poētisma indeve virzienu doktrīnās, bet gan šaubas par to, kādā mērā ir jēga skaidrot mākslas realitāti tādā pašā veidā, kā atšķiram krāsas vai uzrakstām saprotamu teikumu. Citiem vārdiem, šodien dzejas novērtējums nav iespējams bez atsauces uz vēsturisku polemiku, formulējot mākslinieciskās un praktiskās valodas hierarhiju. Kā atzīmē Jurijs Lotmans, tēze – dzeja ir valodas likumu automātisks īstenojums – izsauc ironisku piezīmi – valodā patiešām ir viss, izņemot dzeju.¹²

Ar dzejas “materiālu” saistītā dilemma iespaido periodizāciju. Modernajai poētikai raksturīgo leksikas slāņu sajaukumu, kas atklājas vai katrā Steika dzejolī, nereti pretstata augsto/zemo žanru (leksikas) kanoniem klasicismā. Līdz ar to tiek uzsvērts, ka jaunrades augļi arvien ir ideāli modeļi. Tai pašā laikā nevar noliegt to, ka “konstrukcija” estētiskas ieinteresētības degpunktā nostiprina ipatnēju mākslas darba un tā apraksta vienādojuma tendenci.

Dzejojuma “Latvijas opera” ievadā Steiks lūdz “izlasīt veco ģērboni *aiu tal* no labās puses uz kreiso [...], lai atrastu apslēpto dārgakmeni: *Latuia*”¹³. Daļēji apvērstas burtu kopas Steika dzejoļos sastopamas vairākkārt. Aleksejs Kručonihs un Veļimirs Hļebņikovs manifestā “Spēle ellē” (1914) iesaka rakstīt ar domu, ka dzejoļa rindu lasīs gan tā, kā ierasts, no kreisās puses uz labo, gan pretēji.¹⁴ Jāpiemin arī Luisa Aragona un Kurta Švitera teksti (dadaisma posmā) “Pašnāvība” un “Alfabēts no otras puses” (tradicionāli un apgrieztā secībā nosaukts alfabēts).

Lai gan minētajiem tekstiem nav sakara ar atskaņoto pantu (var runāt par brīvo pantu vai dzeju prozā), izrādās, ka ikvienam no tiem var piemērot tādu skaidrojumu, kam atbilst Kručoniha un Hļebņikova manifestā paustā vēlme panākt “lielāku skanisku noslogojumu”. Kā atzīmē Lotmans, literārā tekstā grafiskās “koordinātas” nevis mehāniski satur kopā rakstu zīmes, bet gan tās uztveramas kā teksta jēgas “signāli”. Tiem ir īpaša loma tad, ja tekstā jaušamas kā dzejas, tā prozas pazīmes, nosacīti – ritmika. Teksta vizuālais veidols būtiski ietekmē skaņu raksta izjūtu (ja dzejoli pieraksta lineāri, kā ikdienišķu tekstu; dzejprozas gadījumā no šāda tipa darba “izrauts” īss fragments vairāk asociējas ar prozu u. tml.)¹⁵.

Neskatoties uz virkni atšķirīgu versifikācijas iezīmju, Steika tekstos var saskatīt līdzības ar futuristu paņēmieniem izteiksmi veidot ar vienlīdzīgu teikuma locekļu palīdzību, tā paplašinot vārda vai darinājumu nozīmju kopumu (Vladimiram Majakovskim: *Jums, kuri sacerē biežputras, bifštekus, buljonus* [...]; *Orķestris skatījās sveši un šķībi*;¹⁶ Steikam: *šis nācējs un šis vācējs/ir jaunu dienu sācējs*[...];¹⁷ *Ia Ua jau un vada / Iza uz A Hiavathā*¹⁸).

Turpinot domu par autora ieceres necaurredzamību kā laikmetīgu parādību, jāatzīst, ka Steika dzejas gadījumā “dotos” apstākļus būtiski nemainītu vēsturiskas liecības, kas apliecinātu kādu estētisku dominanti Limbažu mācītāja uzskatos. Tā būtu, tēlaini sakot, “modernieka” valodas virskārta – tādā pašā mērā kā Marineti programmatiskais *credo*, piemēram, frāze “sintakse [...] līdzinās sliktam tulkam vai iesīkstējušam lektoram”¹⁹ iekļaujas “Futuriskās literatūras tehnikas manifesta” autora rakstības manierē, kur sintakses faktoram, nenoliedzami, ir sevišķa loma (protams, ne jau Marineti darbos vien). Ja tekstu identificē gramatisku formu lietojums “kā pagadās”²⁰, šāds sintaktiskā saistījuma veids nevis nepārprotami parāda autora attieksmi pret tradicionāliem vārsmošanas paņēmieniem, bet gan rosina objektu “konstrukcija” pārceļt, cik vien iespējams, lasījumā pieredzes “neitrālā zonā”. Jāmēģina izvairīties no pieminētās polemikas galējībām, kaut arī jāsamierinās ar iespēju, ka teksta un tā apraksta “robežas” satuvinās pat lielākā mērā, nekā tas paredzams “eksperimenta – konstrukcijas” kontekstā.

Kā atzīmē kulturologs Valērijs Markovs, zīmju saistība poētiskā tekstā un valodā kopumā allaž ir ritualizēta, ko apliecina, piemēram, skaņuraksta iespajds sintaktiskajā struktūrā. Taču nesenā pagātnē sintakses “rituāls automatizējies”²¹ jeb – “no trim lingvistikā vispārpieņemtajām valodas “koordinātām” [semantika, sintakse, pragmatika] pirmajā vietā izvirzās sintakse, pārklājot arī semantikas problemātikas sfēru”²². Runa ir par nozīmju pamatojumu jebkādas sintaktiskas organizācijas tekstiem, ja

reiz teksts principā pieprasa aprakstu. Taču pieņemts uzskatīt, ka šādas valodas un rakstītā vārda attiecības nav spēkā no sākta gala. “Poētisko eksperimentu” kontekstu caurvij dzejas valodas, jo vairāk tās atsevišķu “tipu” (ieskaitot Steika poētikas īpatnības) saikne gan ar mītu, gan veidu, kā raksta anonīms 16., 17. gs. angļu autors: *Nortumbulum callimuquash omysteliiton quashte burashte*.²³

Bretonam, kurš aicināja rakstīt “pasakas pieaugušajiem, gluži vai blēņas”, pieder frāze: “Gars, kas iemiesojies sirreālismā, no jauna un ar sajūsmu piedzīvo savas bērnības jaukākos brīžus.”²⁴ To, ka Steika dzejā un tās laikmetīgajā fonā iezīmējas mītisks redzējums, minētajā pētījumā jau atzīmējusi J. Kursīte. Steika rakstības konsekvence ir tādas formas, kuras nu jau tradicionāli aplūko “mītiskās apziņas” (J. Lotmana, B. Uspenska termīns), vēsturiskā laika izjūtas un valodas kā sistēmas attiecībās: teksta veidolā “maskēti” (žargonismiem, prozaismiem, grafiskiem “rēbusiem”) personāži – simboli (*jaunās laimes sācējs; debess biškops; nācējs/vācējs; Bezdievības komisārs; savādnieks; virzītājs; Il; Jau; Jao*), tēlu binārs pretstatījums (*amatgaisma/pamatgaisma; Iekš-Rīdznieks/ Ār-Rīdznieks; savādnieks/parādnieks*), burtu un zilbju ritmiska mijiedarbība (*Dosim zosim dziesmu šņākt, /Krausim krauklim briesmu krākt*)²⁵ u. c.

Poētiska teksta un mīta saistībā (ja vien tas ir jautājums par valodas “materiālu”) rodams iespējama mazumiņš pārliecības, lai runātu par “konstrukcijas” paveidiem, par spīti “eksperimentu” mīklainajiem iemesliem. Minēto “pārklājumu” teju izšķirošā interpretācijas aspektā apliecina J. Kursītes norāde: “Līdz ar salīdzinoši vēsturiskās metodes izveidošanu valodniecībā un indoeiropēistikas kā zinātnes rašanos [...] 19. gs. pirmajā pusē vērojami arī t.s. tautas etimoloģijas uzplūdi. To autori, pamatojoties uz skaņu paviršu līdzību dažādās valodās, mēģināja atrast nozīmju kopību. Latviešiem goda tituls šajā jomā, īpaši rakstnieku vidū, piešķirams Jānim Steikam.”²⁶

No Steika rakstītā izriet, ka latvieši senatnē dzīvojuši vai visās pasaules malās. Īpaši “Latvijas opera” pārsteidz ar etimoloģiju mistrojumu, mitoshēmu “sintēzi”; jāuzsver, ka angļu valodā sarakstītā “Operas” ievada lasījumu ietekmē spēcīgais autora dzimtās valodas gramatikas iespaids (citēšu oriģinālā):

[...] *Son said: I am going to be a Lettish Lad: “Yalad”. The father Yau said: Go on! and the Son answered in the most classical Lettish: “ieshu”, I shall go down into the World to save the mankind.*

*Again thousands of centuries were going by as finally, “when the fullness of the time came”, God sent Gabriel to the virgin Mary with the message from Yau: “Thou shalt call his name: “Ieshus”.*²⁷

Yau (citviet tekstā *Yao*) saistīts ar iepriekš aplūkoto “spoguļrakstu”. Šis darinājums savā ziņā ir Steika izteiksmes kvintesence. Nozīmes ietver: (1) burtu kopas *I–A–U* variācijas virknē darinājumu; (2) burtu *I, J, Y* semantisku radniecību. Pirmais no šiem aspektiem Steika dzejā atbalsojas saistībā ar Alfas un Omegas (grieķu alfabēta pirmais un pēdējais burts)

bibliisku simboliku (Atkl. 1,8; 22, 13.); *Yau (Yao)* vēl bez latviešu valodas partikulas asociējas gan ar ķīniešu paraugvaldnieka arhetipu *Jao* (angļu val. transkripcijā *Yao*), gan Dao (angļu val. *Tao* – centrālo tēlu Laodzi traktātā “Daodedzin”), gan “Operā” sastopamo sv. Antonija krusta zīmi *T (Tau)* (arī pēdējais burts ivrita alfabētā). Burtu *I* un *J* grafiskā transkripcija sakrīt vecās drukas pierakstā (ja tie ir lielie alfabēta burti); angļu valodas vārdos *Y* izrunā līdzīgi kā latviešu valodā *I* vai *J*.

Steika etimoloģijām ir daudz kopīga ar Veļimira Hļebņikova pieeju burtus un zilbes uztvert kā zīmju, šī vārda visplašākajā nozīmē, kopumu. Hļebņikovs domāja, ka “vārds dzīvo divas dzīves”²⁸ un valodā iekodētas nozīmes, kuras saprot tikai izredzētie, piemēram, dzejnieki – tie, kuri spēj rast kontaktu ar “aizprāta” (*zaumj*) sfēru. Valodā ieslēptas paliekas no universālas valodas, kas reiz ļāvusi pasaules radībām (gan cilvēkiem, gan, piemēram, putniem) apmainīties ar nepastarpinātu ekskluzīvu informāciju. Šīs saziņas noslēpumus varot atšifrēt, analizējot visiem saprotamās valodas kontekstus. Turklāt uz šāda pamata veidojama “aizprāta” jeb nākotnes pasaules valoda.

Kā liecina Hļebņikova literārais mantojums, etimoloģiju analīzei Hļebņikovs veltīja acīmredzot lielāko daļu radošās enerģijas.

Gan Steiks, gan Hļebņikovs nodevās skaitāmpantiņiem līdzīgām stilizācijām. Piemērs iz Steika:

Littināti Littuviči: kritināti krit kriviči.
*Lettināti Letteveči: kretināti kret kreveči.*²⁹

Būtiski, ka vārddarinājumi šādos tekstos vieš līdzības ar tradicionālām etimoloģijām (lits/lietuvieši/krist/krīvs/leti/vecajais), kā arī iekļaujas sintakses likumībās. Vai šīm vārdskaņām piemīt vēl citas jēgas pazīmes, izņemot fonētisku radniecību ar ierastiem apzīmējumiem un skaņu ritumu? Kā norāda Markovs, vārds – vienalga, apzīmējums vai svešas valodas gadījumā tā pazīme vai tas, ko rakstu zīmju pieredzē asociē ar vārdu, – pats par sevi nav “literatūrveidīgs”³⁰. Vārdu kopība paredz pretējo. Ņemot vērā sintakses faktoru, nav pamata *Littināti Littuviči* [...] norobežot no tādiem tekstiem, kuriem piemīt ierastais sižetiskums. Turklāt vārdzīmju secīgumā atpazīstami tie fonētiskā sabalsojuma kritēriji, kuriem ir īpaša loma ne tikvien dzejas žanra, bet arī “kāda sākotnēja, ne-semantiska valodas slāņa”³¹ (J. Lotmans, B. Uspenskis) redzējumā. Var arī pieļaut, ka minētie vārddarinājumi ietver nosacīti mehānisku vārdzīmju savietojumu atbilstoši “konstrukcijas principam”.

Steiks jautā: *Sakat, kas ir A/ Āres āribā?*³² Hļebņikovs: *Čja tam golova rusejet?*³³ Abos piemēros redzams, ka mainītas vārdšķiru gramatiskās funkcijas. Steikam: *Šis meža koku dižkoks/ Ir eža izkapāts.*³⁴ Hļebņikovam: *Daļekan, Beliņa, Bistrec, Umņec, Sladika* u.c. “personas”.³⁵ Kā atzīmē J. Lotmans, B. Uspenskis, “mitoloģiskajā pasaulē pastāv pietiekami specifisks semiozes tips, kas kopumā reducējas uz nominācijas procesu”. Galējā formā to apliecina īpašvārdu funkcionalitāte – “īpašvārdu sistēmas veido ne tikai dabiskās valodas kategorjiālo sfēru, bet arī īpašu tās mitoloģisko slāni”³⁶.

Iespējami vairāki varianti, kā sugas vārdu var pārvērst īpašvārdā, piemēram: *Daļokij, Služba, Bistrij, Umnij* [..]. Šie veidojumi radniecīgi Steika *Silei*, kas *zaudējusi Dzilnu*, savukārt *Daļekan* [..] – *priecai, lūgšai, vīribai, sašķirbei, sadzirdei, āribai, cildūtījam* u. tml. Saskaņā ar J. Lotmana, B. Uspenska nostādņēm šādi veidojumi nav raksturīgi mitoloģiskai apziņai, kur “zīme ir analogiska pašas vārdam. [..] Vienā vārdā nosauktu objektu kopumam nepieciešami nepiemīt nekādas speciālas īpašības, piemīt tikai šī vārda monopols.” Citētie darinājumi norāda nevis uz tiešu personifikāciju, bet gan runa ir par kategorijām (tālbūtību, ātrumtieksmi u. tml.), kuras var ietilpināt metaforās, gluži vai sinonīmiem, kas “paredz vienam un tam pašam objektam vairākus savstarpēji aizstājamus nosaukumus un līdz ar to – relatīvu to lietošanas brīvību”. Turpretim mitoloģiskai identifikācijai, atzīmē J. Lotmans, B. Uspenskis, “piemīt principiāla ārpusteksta iedaba”. Jebkāds mīta “tulkojuma” mēģinājumu, transformācijas rezultāts, cita starpā, “simbolisks teksts”, kur “simbols var tikt interpretēts kā ikoniska vai kvaziikoniska zīme[..], manifestē principiāli citu apziņu”³⁷.

Netkarīgi no tā, vai Steika, Hļebņikova formas saista ar “simbolisku tekstu” vai “eksperimentiem”, paliek neatbildēts būtiskākais jautājums: kāpēc gadījumos, kā, piemēram, *Glasiŧva skazitva./ Glasva skazav*³⁸ (Hļebņikovam); *Men nes: man Es! Mēnes; manies, /Esi manīgs zemes tēvs! /Pirms kas klīst, tu pirmāk klanies*³⁹ (Steikam), nav iespējams kaut aptuvenus teksta tulkojums latviešu, krievu, vācu u. c. valodās, bet gan tikai “metavalodā” jeb apraksta veidā (starp citu, dažādi var rakturot situāciju, kādā mērā arī šai līmenī tiek uzturēta spēkā “ārpusteksta” situācija)? Reizēm šāds tulkojums nav iespējams pat vārda “apjomā”, kā arī gadījumā, ja autora rakstītajam vārdam praktiskajā saziņā piemīt salīdzinoši viennozīmīga funkcija.

Apsverot dažādu valodu vārdzīmju pārbīdi kādā jaunrades maģistrālē, kas it kā noved “vārdā nosaukšanas” mītiskajā laiktelpā, jāņem vērā: lai gan “materiāla” aspektā ir zināms, ka valodu laika gaitā iezīmējuši atšķirīgi izziņas veidi un saziņas paražas, šo zīmju tulkojumā jāpaļaujas uz valodas lietojuma iemaņām (izjūtu). Pēc Žana Bodrijāra domām, vārds “galds” ir galda jēdziens tādā pašā iztēlojuma mērā, kā fonēma “f” atgādina par vēju: “Zīme kā tāda nevar būt patvaļīga [..]. Patvaļība izpaužas zīmes vērtības uzstādījumā.”⁴⁰ Tieši šādā kontekstā saprotu Aleksandra Kručoniha tēzi apcerējumā “Krievu futūrisma 15 gadi”: “Mēs rīkojamies ar vārdu un skaņu to tiešajā un absolūti reālajā nozīmē, neiedziļinoties to arhaiskajā jēgā.”⁴¹ Kā uzsver Rolāns Barts, “sākot ar vissenākiem laikiem un līdz pat avangardiskajiem eksperimentiem, literatūra ņemas kaut ko atveidot”. “Kaut kas” ir “reālais [..], ko nevar atveidot, bet var vienīgi uz to norādīt”⁴². Šajās norādēs ietilpst ne tikai uztvēruma subjektīvie un vēsturiskie nosacījumi jeb konvencijas, kas zīmju kopumā producē vēstījumu, bet arī, kā atzīmē Bodrijārs, “simbolisks akts”, kas īstenojas ne gluži valodas un apziņas veseluma atjaunotnē; vārds, tā apzīmējošais satvars “skandalozā kārtā tiek nozaudēts”, tas “izplūst”, tekstā projicējas, “cirkulē” tā, ka no valodas “pāri paliek” vien jauniegūta iespēja to baudīt, – no teksta “nekas neizriet”.⁴³

To, ka Steika vārdu spēlēs ne fonētiskās–grafiskās īpatnības, ne “īpašvārdu slānis” neietver norādes uz stingri norobežojamu īstenības areālu, sevišķi spilgti apliecina vārdu kopa: *irbe/irbenājs/irbināt/irbuls/irdināt/irt/irties/irklis*. Rindās – *Irbe nevar grēkus piedot, / Irbe nevar spēkus iedot*³⁸ – irbes tēlam atbilst gan “bīskapa Irbes” prototips, gan savādots Kristus antipods.⁴⁴ Lūk, vēl divainākas Steika rindas no cita dzejoļa: *Irbes irbuls irtin irdin:/ Steika “steidze” irst*.⁴⁵ Kā iepriekš noskaidrojām, “steidze”, arī “steice” attiecas uz evaņģēlijiem. Taču, gluži kā “irbes irbuls”, kurš “irtin iņas”, arī “irklis steidz”. Tālāk: *lai no šķidra šķirtin šķijas, / Kad ko skaistu veic*.⁴⁶ Irbe indoeiropiskajā tradīcijā personificē skaistumu un grāciju, senajiem grieķiem – skaistuma dievieti Afrodīti.⁴⁷ Kristīgajā ikonogrāfijā irbe atainota saistībā ar iekāri. Irklis (airis) dažādu tautu mītiskajos priekšstatos simbolizē kustību, pārmaiņas, jaunradi, kā arī pasaules pārradīšanu. Steikam: *Dievs Kungs māc uz priekšu irties, / Dievs Kungs māc no šķēršļiem šķirties. [..] / Labāk ej par labotāju, Ne par ērkšķu vagotāju*.⁴⁸ “Labotājs” var būt pati Mateja evaņģēlijā (3.3) minētā Saucēja balss tuksnesī (*sataisiet tā Kunga ceļu, darait līdzenas viņa tekas*). Citviet sastopamais Steika tēls “irbenājs” asociējas ar dzeloņirbuleni, kas simbolizē grēcīgumu un grēku izpirkšanu (Kristus ciešanas pie krusta; ērkšķu vainagu). Ar “ērkšķu vagotāju” saistīta sena katoļu tradīcija: grēkus nožēlo, apstrādājot lauku, kas aizaudzis ar dzelzšņainiem augiem. “Steidzes” kontekstā grūtāk paredzēt “irbuļa” nozīmes. Redzams vien, ka tās saistītas ar destruktīvo, turklāt grēcīguma faktoru – pat gadījumā, kad “irbuls” un “irklis” it kā kļūst par vienu tēlu: *Bet, kad Irbuls nāvi rada, / Tad šis irklis nav/ Dievam derīgs, jo viņš bradā/ To, kas ticīgs stāv*, atgādina par folkloras motīviem – *Nākat, nākat, savadnieki, / Nākat, Zvēri, Zvirbuļi! / Nākat, nākat, ienaidnieki, / Kam ir rokā irbuļi!*⁴⁹ Zīmīgi, ka irbuļi zvēriem un zvirbuļiem “ir rokā”. Šo savādo skatu var iztēloties kā kaut ko līdzīgu ikonogrāfiska motīva – eņģeļi ar ziļļiem rokās – pretmetam. Nūja/zizlis/scepteris dažādās tradīcijās ir pārdabiskas varas/zināšanu simbols (piemēram, pasaku brīnumnūjiņa). Tā ir arī viena no aira simboliskajām nozīmēm, tiesa, ne kristietībā. Bībelē un apokrifos minēts zizlis, kurš pēc Dieva gribas sazaļojis. Uz bīskapu ziļļiem pieņemts stilizēti atainot čusku:

Is: Tu redzi koku to. Šī: Kur “uzis” ukūko.
Abi: Te šī uz “ko”: “ČIUZKA”!
Te šī uz “ka”: ČIUZKA!
Is: ČIUZKA tapa “čūska”⁵⁰

Šai Steika citātā uzmanība jāpievērš “kokam”. Kā zināms, kristietības simbolika apliecina ciešas sakarības starp paradīzes Koku un Kristus krustu. Bibliskā kontekstā sakarības starp paradīzes Koku, Laba un ļauna atzišanas koku un Dzīvības koku simbolizē Salapojušais krusts – zīme Kristus uzvarai pār iedzimto grēku. Rindās: *Mīlei tak ir sava stiba:/ Dzīves dzinuls dziļš*⁵¹ – “stiba”, kas zemtekstā saistīta gan ar “irkli”, gan “irbuli”, vieš asociācijas ar alegoriju tipu Kristus/ svētie ar ganu nūjām, Pilāta kareivju doto “scepteri” krustā sistajam Kristum – niedri...

Sniedzot šos piemērus, mans nolūks nav raksta tēmu sašaurināt tematikas aspektā (īpaši modernās dzejas interpretācijā tad būtu jāsaduras ar tām pašām grūtībām, uz kurām norādīju saistībā ar “materiāla” problēmu; proti, itin visas formālās iezīmes, piemēram, Steika dzejoļu numerācija, zināmā mērā ir tematiskas); vēlos norādīt uz to, ka pretēji kādam modernās dzejas tipam, ko raksturo tendence samazināt attiecībā pret teksta apjomu un semantikas līmenī īpaši norobežot periodvienību (līdz burts uztverams kā simbols ne tik vien gramatikas aspektā, savukārt vārds saistībā ar skaņu sabalsojuma īpatnībām ir tāda kā abstrakta vienība u. tml.), Steika valodas metamorfozēs saglabājas atsauces vai norādes uz tradīcijas ievirzītu simbolu uztvērumu. Varētu teikt, ka tās ietver “mīta lasījumu no daudz vēlākas semiotiskās apziņas pozīcijām”⁵² (Lotmans, Uspenskis), ja vien tekstā nepārprotami atklātos tie nosacījumi, kuru dēļ pastāv motivācija saskarsmē ar zīmēm iegūt vai ietekmēt fabulu. Kā iepriekš minēju, šāda motivācija garantē iespēju radīt nevis tekstu, bet gan zīmes “vērtību”, – gluži kā pirmajā Steika tekstu lasījuma reizē liekas, ka vārdu plūdus aptur vien dzejoļa grafiskie rāmji. Un seko doma, ka tā nav grafomāna sarūpēta lasāmviela.

Varbūt Steikam rakstīšana pa reizei līdzinājās Cīrihes dadaista Hansa Arpa iemīļotai nodarbei. Arps mēdzis no rītiem vienkārši vilkt līnijas uz papīra, un tā “uzpeldējuši” (dadaistu iecienīts vārds) vārdi, tēli, dzejoļi. Bretons šo paņēmienu, paša pieredzi izvērsti apraksta “Pirmajā sirreālisma manifestā”. Tur parādās jēdziens “tīrs psihes automātiskums” jeb “domas diktēšana bez jebkādas prāta kontroles, estētiskiem vai morāliem nosacījumiem” – ar mērķi “rakstiski, mutiski vai jebkurā citā veidā izteikt reālu domas darbību”⁵³ (zināmā mērā Bretona pieteiktā brīvo asociāciju pieraksta metode ir mēģinājums formulēt T. Carā, F. Pikabias u. c. dadaistu rakstības manieri). Bretona manifesta būtība ietverama jautājumā, kā tekstā veidot attiecības starp tēliem un tādu valodas izjūtu, kuru nosaka “saprātīga” pieredze.

Steika dzejas sakarā sevišķi zīmīgs šķiet Bretona padoms: tiklīdz rakstot nākas atskārst, ka prātā iešāvusies doma, nodarbe jāpārtrauc, uzrakstot jebkuru burtu; tā jāatsāk, uzrakstot vārdu, kas sākas ar šo pašu burtu. Paņēmiens garantējot rakstīšanas “automātiskumu”⁵⁴. Visticamāk Bretona ierosme nav jāsaprot burtiski, bet gan tā jāattiecina uz sintakses likumībām, kuru ietvaros veidojas doma un kuras Bretons aicināja ievērot sirreālā tekstā (atgādināšu par *Littinātiem Lituvičiem*). Runājot par valodas izjūtu, asociatīvu saikni (kā mēģināju parādīt virknē citējumu) var veidot dažāda veida fonētiska radniecība un tekstā vārdskaņu līdzinieki pamanās izkārtoties krietni atstatus, pārņemt jebkuru vārdšķīru funkcijas, pārtapt par atskaņām vai kā citādi iespaidot dzejoļa skaņurakstu. Daži piemēri Steika tekstā: *Brīnum-Brīduls; staiga staigulība; saule saust; cirkulo kā cirklis; Ak grūti gari gruži!; spokulaina, spogulaina; gaisss bij gaišs; laiks kad laiž; biškops bakst; virsup virzīti*.⁵⁵

Vārdu sākuma burti bija atskaites punkts Hļebņikova etimoloģiju shēmām (Hļebņikovs: “Vārdi, kas sākas ar vienu un to pašu līdzskani, it kā no divām dažādām pusēm ietiecas vienotā saprāta atskaites punktā”⁵⁶).

Šarls Bodlērs teicis, ka tēliem labpatik “parādīties patvaļīgi”⁵⁷, un tas nozīmē izredzes aci pret aci sastapties ar neaptveramu zīmju potenciālu. Var pieļaut, ka atsevišķas poētiskās valodas īpatnības vedina un virza šīs valodas lietotāju manipulēt ar tādām nozīmēm, kuru sapratnes nosacījumi visticamāk pārsniedz autora apziņas iespējas. Nav grūti iedomāties situāciju: Steikam prātā iešaujas kāds motīvs, un “autodomātājs”⁵⁸ gāž rīmju lavīnas ar atbilstošu atbalsi – *Sniegi balti, miega malti Klāja kluso Libanu/ Turpat ragi ledus kalti Atrod gultu miglainu/ Kur tik saule kodīsies, Tur tad kauli modīsies/Gali lejā Galilejā: Galilēsim galilejā.*⁵⁸ (Var arī sacīt: lai no “dotā” šādi kombinētu vārddaljas un pie viena tām piemeklētu atskaņas, pietiek ar talantu un dzejā piešautu roku. Taču, ja runa ir par Steika laikabiedriem Latvijā, literatūras vēsture to neapstiprina.)

Sirreālai tēlainībai piemērot, kā raksta Bretons, “liela deva acīmredzama pretrunīguma” un sava tiesa smieklu, banalitātes, tas esot abstraktais konkrētājā, aina, kas drīzāk atgādina halucinācijas nekā ko ķermenisku u. tml. To pašu varētu sacīt par Steika vārdzīmju fabulām “Viņa Augstai Excelencei[..]”, “savādnieku” leģioniem “Golgātā. Kalvarī”: *Olga, Krīvu zemes Olga, Krīvu zemē olgata/Galu galā, gāja “Golgā”: Kristu vadīt Golgātā.*⁵⁹ Taču, pirms mēģināt iztēloties Steiku “Maģiskās sirreālisma mākslas” panteonā līdzās “sirreālistam morālē – Bodlēram”, “sirreālistam dzīves praksē un daudz kur citur – Rembo” un citiem⁶⁰ (panteoniem), jājautā Bretona vārdiem: vai vispār iespējams apzināti izsaukt tēlus?

Atbildot piešķir “vērtību” Bodrijāra ironijai: “Nevar noliegt to, ka automātiskais raksts atceļ apzīmējamo (“tas neko nenozīmē”), bet šāda rakstība pastāv nostalgijā pēc apzīmējamā.”⁶¹

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Steiks J.* Viņa Augstai Excelencei Saeimas prezidentam Paulam Kalniņa kungam. – Limbaži, 1926. – 43. lpp. Ciklam autors devis moto: “Viņš nāca pie tiem savējiem, bet šie to neuzņēma”. (Jņ. 1,11.) Sal.: “Mana valstība nav no šīs pasaules. Ja mana valstība būtu no šīs pasaules, mani sulaiņi cīnītos par to, lai es nekrīstu jūdu rokās. Bet nu mana valstība nav no šejienes.” Tā Jēzus saka Pilātam. – Jņ. 18, 36. Sal. Mt. 11, 27; 13, 57.
- ² *Kursīte J.* Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā. – Rīga, 1999. – 459.–479. lpp.
- ³ *Steiks J.* Op.cit. – 31. lpp. Sal. Marineti: “Mēs vēlamies literatūrā parādīt, kā dzīvo motors.” – *Marinetti F. T.* Tehņiķesķij maņifest futuristsķoj ļiteraturi // Nazivatj veščķi svoimi imenami. Programņije vistupļeņije masterov zapadno-jevropaisķoi ļiteraturi XX veka. – Moskva, 1986. – 166. lpp.
- ⁴ *Adorno T. V.* Estetiķeskaja teorija. – Moskva, 2001. – 27., 38., 68., 86. lpp.
- ⁵ *Marinetti F. T.* Op. cit. – 164. lpp.
- ⁶ *Adorno T. V.* Op. cit. – 27. lpp.
- ⁷ *Grimmingēr R., Murašov J., Stuckrath J.* Litterarische Moderne. Europāische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. – Gmb. 356. lpp.
- ⁸ *Adorno T. V.* Op. cit. – 27. lpp.

- ⁹ *Marinetti F. T.* Op. cit. – 164. lpp.
- ¹⁰ *Marinetti F. T.* Op. cit. – 160. lpp.
- ¹¹ *Steiks J.* Op. cit. – 35., 39. lpp.
- ¹² *Lotman J. M.* O poetah i poezii. – Sankt-Peterburg. 1996. – 34. lpp.
- ¹³ *Steik J.* Latvia's Opera. – New York, 1921. – 4. lpp.
- ¹⁴ *Kručoniņi A.* 15 ņet ruskovo futurizma. – Moskva, 1928. – 19. lpp.
- ¹⁵ *Lotman J. M.* O poetah i poezii. – 44. lpp.
- ¹⁶ *Majakovskis V.* Himna pusdienām// Mans piedāvājums vijolei// Dzejas diena. – Rīga, 1975. – 242. lpp.
- ¹⁷ *Steiks J.* Op. cit. – 3. lpp.
- ¹⁸ Hiavatha. Amerikāniešu aizvēsturisks eposs, latviski tērpts dzejā no Rev. Jāņa Steika. Dzejojums tipogrāfiski pavairots priekšlasījumam Lielajā Ģildē 1923. gada 15. aprīlī (Latvijas Akadēmiskā bibliotēka, Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, fonda nr. 15, Melnalksnis Augusts, IX vien. 2. apakšvien., inv. nr. 873).
- ¹⁹ *Marinetti F. T.* Op. cit. – 163. lpp.
- ²⁰ Turpat.
- ²¹ *Markov V.* Mif. Simbol. Metafora. Modaļnaja ontologija. – Rīga, 1994. – 267. lpp.
- ²² Turpat. – 263. lpp.
- ²³ *Cuddon J. A.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 4th edit. 1999. – 552. lpp.
- ²⁴ *Breton A.* Maņifest sjureaļizma // Nazivatj veščķi svoimi imenami. Programņije vystupļeņije masterov zapadno-jevropeiskoi ļiteraturi XX veka. – Moskva, 1986. – 49., 67. lpp.
- ²⁵ *Steiks J.* Op. cit. – 1., 5., 6., 14., 24., 25., 33., 45., 47. lpp. Sal. Mt. 10, 25, 26; 12, 27; 13, 39; 16, 28. Lk. 7,19; 12, 51; 19, 38. Jņ. 18,19.
- ²⁶ *Kursīte J.* Op. cit. – 461. lpp.
- ²⁷ Dēls teica: Es taisos būt letu jauneklis: “Jalad”. Tēvs Jau teica: Ej [turpini]! un Dēls atbildēja skaidrā lettū valodā: “iešu”, Es iešu Pasaulē, lai glābtu cilvēci.
Pagāja tūkstošiem gadsimtu, līdz beidzot, “kad laiks bija piepildījies”, Dievs sūtīja Gabriēlu pie Jaunavas Marijas ar vēsti no Jau: “Tu sauksi viņa vārdu: “Iešus””. Tas ir gramatiskais nākotnes laiks, kam līdzinieks ir “jašu”, likšu sevi novest pazemināt, kā tas piepildījās ceļā no Betfagas uz Jeruzālemi. – *Steik J.* Op. cit. – 4. lpp. Sk. Mt. 21, 1–5; Lk. 1, 26–31; Galat. 4, 4.
- ²⁸ *Hļebņikov V.* O sovremennoj poeziji // Proza Poeta. – Moskva, 2000. – 196. lpp.
- ²⁹ *Steiks J.* Op. cit. – 13. lpp.
- ³⁰ *Markov V.* Op. cit. – 266. lpp.
- ³¹ *Lotmans J., Uspenskis B.* Mīts – Vārds – Kultūra // Kultūra. Teksts. Zīme. – Rīga, 1993. – 26. lpp.
- ³² *Steiks J.* Op. cit. – 22., 27. lpp.
- ³³ *Hļebņikov V.* Sobraņije sočineņij v trjoh tomah. T. 1. – Sankt-Peterburg. 2001. – 19. lpp.
- ³⁴ *Steiks J.* Op. cit. – 51. lpp.
- ³⁵ *Hļebņikov V.* Op. cit. – T. 3. – 531. lpp.
- ³⁶ *Lotmans J., Uspenskis B.* Op. cit. – 26. lpp.
- ³⁷ Turpat. – 24., 25., 29., 33. lpp.
- ³⁸ *Hļebņikov V.* Op. cit. – T. 3. – 534. lpp.

- ³⁹ *Steiks J.* Op. cit. – 36. lpp.
- ⁴⁰ *Bodriar Ž.* *Simvoļičeskij obmen i smertj.* – Moskva, 2000. – 353. lpp.
- ⁴¹ *Kručoniņ A.* Op. cit. – 18. lpp.
- ⁴² *Barts R.* *Lekcija/Kentaurs.* – 1992. – Nr. 3. – 66. lpp.
- ⁴³ *Bodriar Ž.* Op. cit. – 333. lpp.
- ⁴⁴ *Steiks J.* Op. cit. – 13. lpp. Kārlis Irbe (1861–1934), teologs, 1922. g. ievēlēts par Latvijas evaņģēliski luteriskās baznīcas bīskapu un baznīcas viršvaldes prezidentu.
- ⁴⁵ *Steiks J.* Op. cit. – 39. lpp.
- ⁴⁶ Turpat.
- ⁴⁷ Simbolu skaidrojuma izmantots: *Tresider Dž.* *Slovaļ simbolov.* – Moskva, 1999; Herdera vārdnīca. *Simboli.* – Rīga, 1994.
- ⁴⁸ *Steiks J.* Op. cit. – 13., 39. lpp.
- ⁴⁹ Turpat. – 29. lpp.
- ⁵⁰ *Steiks J.* Op. cit. – 20., 21. lpp.
- ⁵¹ *Steiks J.* Op. cit. – 9. lpp.
- ⁵² *Lotmans J., Uspenskis B.* Op. cit. – 29. lpp.
- ⁵³ *Breton A.* Op. cit. – 56. lpp.
- ⁵⁴ Turpat. – 60. lpp.
- ⁵⁵ *Steiks J.* Op. cit. – 4., 5., 8., 10., 11., 13., 23., 37., 47. lpp.
- ⁵⁶ *Hļebņikov V.* *Naša osnova* // Op. cit. – T. 3. – 250. lpp.
- ⁵⁷ *Breton A.* Op. cit. – 64. lpp.
- ⁵⁸ *Steiks J.* Op. cit. – 5. lpp.
- ⁵⁹ *Steiks J.* *Golgātā.* Kalvarī. – Limbaži, 1926. – 3. lpp.
- ⁶⁰ *Breton. A.* Op. cit. – 64. lpp.
- ⁶¹ *Bodriar Ž.* Op. cit. – 345. lpp.

Jana Vērđiņa

Die Dichtung von Janis Steiks und poetische Experimente im Modernismus

Im Schaffen von Jānis Steiks (1855–1932) mythische Themen mit Ausdrucksformen verschiedener modernistischer Richtungen (des Futurismus, des Dadaismus und des Surrealismus) verflochten. Von ausgeprägter Moderne kann jedoch in der lettischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht die Rede sein. Es ist nicht bekannt, ob und wieviel Jānis Steiks sich für die Weltliteratur seiner Zeit interessiert hat.

Zu dieser Zeit ist eins der führenden Themen in der Literatur das Bewußtsein des Lettentums, der Traum von der Bildung eines eigenen Staates, dargeboten in pathetischem Ton, der Leser ist somit gewohnt, die hohen Ideen ernst zu nehmen. Eine gewisse Verwirrung bringt in dieses Milieu Jānis Steiks. Er pflegt sogar die so wesentlichen Ideen des Lettentums in spielerischer Form zum Ausdruck zu bringen, durch Laut- und Wortspielereien. Seine Poesie zeichnet sich durch Assoziativität, Alogismus, Überfülle von Alliterationen und Assonanzen, undenkbarbare Etymologien aus, was auch Schaffen von Velimir Hlebnikov charakterisiert.

Jurijs Sadlovskis

Par futūrismu Ukrainā jeb Ukrainu futūrisma sākums

J. Sadlovskis dzimis 1970. gadā Ļvivā (Ļvova, Ukraina). Kopš 2000. gada studē literatūrzinātni LU doktorantūrā. Pašreiz izstrādā disertāciju “19. gs. beigu un 20. gs. sākuma ukraiņu dzeja un krievu dzejas “sudraba laikmets”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Ludmila Sprōge.

Dzejnieka gara ražojums visbiežāk tiek rādīts ciešā saistībā ar ģeogrāfisko vidi un dabas apstākļiem, kur noris viņa dzīve.

Ukraina daudziem bijusi daiļrades šūpulis. Tieši par šādu šūpuli Ukraina Krievijas impērijā kļuva pirmajai futūristiskai grupai *Гулея (Hileja)*¹.

Visi šīs grupas dalībnieki bija ukraiņi (izņemot Kamenski). Viņi bija cēlušies no senām kazaku dzimtām – brāļi Dāvids, Nikolajs, Vladimirs Burļuki, Vladimirs Majakovskis, Veļimirs Hļebņikovs, bet, teiksim, Jeļenas Guro un Benedikta Livšica ģeogrāfiskā dzimtene bija Ukraina. Un visbeidzot – šī biedrība orientējās uz Ukrainas arhaisko mākslu un mutvārdu folkloru. Ukraiņu izcelsmes krievu futūristu – sevišķi Veļimira Hļebņikova daiļrade lielā mērā sabalsojās ar ukraiņu baroka literatūru, 17. gs. “futūrista” Ioanna Veličkovska “viršām” un teorētiskām idejām. “Kuriozās versifikācijas” teorētiskim Veličkovskim bija raksturīga aforistiska izteiksme, jēdzienu un vārdu koncepcija, kas paredz mērķtiecīgu asprātību, kuriozitāti, kas tiek būvēta uz kontrastiem un antitēzēm.

Grupas dibināšanas ideja radās 1908. gadā, kaut atklāti *Hileja* paziņoja par sevi Pēterburgā 1910. gada sākumā. “Mēs nepamanījām, kā kļuvām par hilejiešiem. Tas notika gluži nejauši pēc vārdos neizteiktas vienošanās, tieši tad, kad mēs aptvērām mūsu mērķu un uzdevumu kopību; mēs nezvērējām uzticību kādiem augstiem principiem...” vēlāk atcerējās B. Livšics. Tālāk Livšics turpina: “...Kad mēs to apjēdzām ar atpakaļejošu datumu, Čerņanka, izrādās, jau bija kļuvusi par koordinātu asi, no kuras aizsākās jaunā strāva krievu dzejā un mākslā, kura tika nodēvēta par futūrismu...”²

Čerņankas ciems atrodas 100 km attālumā no Hersonas Kahovkas rajonā. Te kopš 1907. gada dzīvo Burļuku ģimene. Tajā laikā pie ciema arheologi pētīja kurgānus ar skitu un sarmatu apbedījumiem. Arheoloģiskās

izpētes rajons nevarēja neieinteresēt brāļus Burļukus. Tas atstāja ļoti lielu iespaidu uz Burļuku ģimenes daiļradi. Ģimenes radošajā galerijā saglabājās “akmens sieva”, kuru atrada pie kurgāna un kuru Dāvids Burļuks, futuristiskās kustības organizators un grupas *Hileja* dibinātājs, jau vēlāk pārveda uz Maskavu, Nastasjevskas sānielu, kur pulcējās Modelēšanas, gleznošanas un celtniecības skolas audzēkņi.

Jo ilgāk Dāvids Burļuks uzturējās krievu pilsētu mākslinieku vidē, jo vairāk viesu bija pie viņa Čerņankā. Ciems kļuva par visas krievu avantgarda mākslas darbnīcu, par futurisma galveno štābu. Te strādāja, diskutēja, sapņoja, rakstīja manifestus, blēņojās, iestudēja nelielas izrādes, te tika veidota jaunā māksla... Daudzu gadu laikā (1908–1914) Čerņankā ģimenes ligzdā notika radošo spēku konsolidācijas process, kas vainagojās ar *Hilejas* nodibināšanu. Čerņanku apmeklēja V. Hļebņikovs, M. Larionovs, N. Gončarova, A. Remizovs, V. Majakovskis, V. Tatļins, A. Kručenihs, B. Livšics. Tātad Dāvids Burļuks kļuva par tā saucamo tēvu, futurisma kustības direktoru koordinatoru. Bet “garīgais tēvs” Hļebņikovs un arī “dēli” – Majakovskis un citi – turpināja iesāktu jau Krievijas impērijas pilsētās.

Savukārt Dāvids Burļuks ar draugiem 1908. gada novembrī Kijivā (Kijevā) organizēja izstādi, kurā skrejlapu veidā tika izplatīts pirmais viņa manifests “Impresionista balss mākslas aizstāvībai”.

1909. gada septembrī Burļuks Hersonā organizēja futuristu mākslas izstādi “Vainags”. Tieši tad parādījās Dāvida un Vladimira Burļuku drosmīgie eksperimenti glezniecībā: Čerņankas dienviņu ainavas, cilvēku shematiskās figūras. Viņi praksē ieviesa “deformētās konstrukcijas kanonu”.

Brāļu Burļuku, Kamenska, Kručoniha, Livšica, Majakovska, Hļebņikova dzeja ietilpa trijos kubofuturistiskos krājumos, kas iznāca 1913. gadā Hersonā un Kahovkā: *Затычка, Дохлая луна, Молоко кобылиц*.³

Tajā laikā par ievērojamu figūru krievu futuristu vidē kļuva vēl viens ukraiņis – Vasīļiks Gņedovs (1890–1978). Gņedova dzejnieka darbība un viņa uzstāšanās egofuturistu sabiedrībā bija ļoti manāma. Vēl 1911. gadā Igors Severjaņins Pēterburgā nodibināja “*Egofuturistu asociāciju*”, kurā ietilpa dzejnieki Ivans Ignatjevs, Konstantins Olimpovs, Georgijs Ivanovs un citi. Egofuturistu mērķis bija “individualitātes atklāšana un tās nodalīšana no kolektīva, nerimstošs traģisks process, nerimstoši centieni sasniegt Nākotnes iespējamības Tagadnē”. Dzejnieku programma paredzēja personības pašapliecināšanos, jaunā meklējumus, nenoraidot veco, drosmīgus tēlus, epitetus, asonanses un disonanses. Mazliet vēlāk egofuturistiem piebiedrojās V. Gņedovs. Dzejnieks, kurš padarīja žestu par mākslinieciskās izteiksmes paņēmieni. Viņš varēja reducēt izteikumu līdz vienam burtam (piemēram, poēma “Ю”, kur beigās nav pat tradicionālā punkta). Dzejnieka slavenā “Поэма конца” (“Beigu poēma”) bija kā kluss žests, kas aprobežojās ar rokas pacelšanu. 1913. gada sākumā Gņedovs kļuva par vienu no skandalozākajiem tā laika dzejniekiem, bicīti uzstājās kopā ar Burļuku, Hļebņikovu, Majakovski futuristu literārajos vakaros. Jau tad, 1913. gada ziemā, Dmitrijs Filosofovs īsajā rakstā “Василиск и Вилли” avīzes “Речь”

lasītājiem ziņoja: “Vasiļiks Gņedovs netīrajā linaudekla kreklā ar ziediem uz elkoņiem no skatuves spļauj (vārda tiešā nozīmē) uz publiku un bļauj, ka tā sastāv no “idiotiem”.”⁴ Tieši togad Gņedovs uzrakstīja savu vienīgo egofutūristisko dzejoļu ukraiņu valodā *Огняна свѣта (Ugunīga svīta)*. Lūk, kā autors izteicies par ukraiņu klasiķiem:

*...Перша еґо-футурня пісня
На українській мові.
Усім набридли Тарас Шевченко
Та гопашник Кропивницький...*

(...Pirmā egofutūristiskā dziesma
Ukraiņu valodā.
Visiem apņicis Tarass Ševčenko⁵
Un hopaka dejotājs Kropivnickis⁶...) ⁷

Vēlāk šādu pasāžu atbalstīs ukraiņu futūrisma līderis dzejnieks Mihails Semenko (1892–1937). 1911. gadā Semenko brauc uz Pēterburgu, lai iestātos Psihoneiroloģiskajā institūtā. Un tieši tur dzejnieks nobrieda modernai dzejai.

Semenko pirmie futūristiskie dzejoļi tiek datēti ar Majakovska uzstāšanās dienu Psihoneiroloģiskajā institūtā (1913. gada 24. novembrī). Semenko strauji atkāpās no tradicionālās vārsmošanas, romances poētika un ierastās tēmas dzejnieku vairs nepievilka. Tagad viņš grib “stāvēt uz vienas kājas” un “apgriezti pasauli un visu otrādi”; tagad viņš grib pārsteigt, satriekt, apdullināt lasītāju –

*Чому не можна перевернути світ?..
Це було б краще. По-своєму перетворити..
А то тільки ходиш, розводячи руками..
Місяця стягнуть і дати березової каші,
Зорі віддати дітям – хай граються...*

(Kāpēc nevar apgriezt pasauli otrādi?...
Tā būtu labāk. Savā veidā pārvērst.
Bet tu tikai staigā un plāti rokas...
Mēnesi nocelt un dot bērzu putru,
Zvaigznes atdot bērniem – lai spēlējas...)

(*Бажання – Vēlējums*, 1914)

Tā izveidojās paradoksāla situācija: ar dzejnieka spalvu, kurš tik ļoti raizējās par kultūras situāciju Ukrainā, dzima dzejoļi, kuri bija atsvešināti no nacionālās tradīcijas. Un nav nekāds brīnums, ka šādu dzeju viņa laikabiedri neatzina un boikotēja.

Teorijas pamatnolikumi, kuru M. Semenko definēja kā meklējošo futūrismu, ir atrodamī 1914. gada manifestos *Сам (Pats)*, *Кверофутуризм (Kverofutūrisms)* un *Pro Domo Sua*. Šie manifesti bija vērsti pret jebkuru kultu un kanonizāciju mākslā, kā arī pret provinciālo mākslu. Ukraiņu

futūrisma pirmais manifestes *Сам*, kas bija M. Semenko grāmatas *Держання (Drosme)* īss ievads, iekļāva sevī skandalozu izaicinājumu: “Es sadezīnu savu *Kobzaru* un formulu, kura varētu piederēt [citiem]: “Kur ir kults, tur nav mākslas”.⁸ Tai pašā gadā vēl divi teorētiskie teksti *Кверофутуризм* (Semenko dzejoļu krājuma *Kverofutūrisms* ievads) un *Pro Domo Sua* bija virzīti pret “dzimtā” apoloģētiem, marksistiem un “прочих подлих людей” (citiem nelietīgiem cilvēkiem). Te tika izvirzīta dzejnieka tēze par to, ka māksla ir kustība, process, “tieksme”, “dinamiskais lidojums”, īslaicīgums, beidzot tika deklarēta formula: “Principu trūkums filozofijā, ilgstošā trūkums mākslā – tie ir kverofutūrisma postulāti.”⁹ Semenko dzeja attīstīja viņa teoriju jau poēzijas formās. Tā bija ne tik daudz dzeja kā vēl viens izpausmes veids; tur nebija mākslas pasaules, bet tikai plīks diskurss. Viņa dzeja stāstīja, fiksēja, imitēja dzīves ritmus; tāda dzeja tika pieņemta kā ierocis. Tātad futūrisms tika formulēts kā pārejas perioda māksla no kapitālisma līdz sociālismam, kā revolūcijas māksla. Par galveno šīs mākslas pazīmi tika nosaukta destrukcija. Pēc destrukcijas un *buržuāzijas* mākslas likvidācijas vajadzēja sākties jaunās iekārtas konstrukcijas periodam.

1914. gadā ceļojuma laikā uz Krievijas impērijas dienvidiem M. Semenko kopā ar saviem elkiem – krievu futūristiem – atgriezās no Pēterburgas Ukrainā. Vēl kādu laiku Semenko dienēja Vladivostokā. Bet kopš 1917. gada viņš jau dzīvoja Ukrainā. Te viņš bija kļuvis kaislīgs modernists:

*...Шукаю квінтесенцію модерного життя.
Схопить момент переходу, схопить момент історії,
Щоб перекинуть міст в епоху аеро,
Прозрїть у світ, де сни прекрасно хори
Чурльоніса і Врубеля, Сезанна і Гуро.*

(...Meklēju modernas dzīves kvintesenci.
Notvert pāriešanas momentu, notvert vēstures momentu,
Lai uzceltu tiltu uz aero laikmetu,
Atgūt redzi Čurļoņa un Vrubeļa, Sezanna un Guro
Pasaulē, kur sapņi ir brīnišķīgi slimī.)

(No krājuma *П'єро задається*. Київ, 1918)

Semenko “bērnišķība” dzejā, “neētiskums” attiecībā uz Ševčenko, kā arī “sava *Kobzara*” simboliskā sadedzināšana, ņirgāšanās par nacionāliem atribūtiem noveda līdz nedzirdētam skandalam ukraiņu literatūras vēsturē. Aiz atriebības viņa laikabiedri ņirgājās par viņu pašu: bieži viņu sauca par “skribentu”, “zemas kultūras līmeņa produktu”; viens no tā laika autoritatīvajiem kritiķiem Sergijs Jefremovs rakstīja: “No “ģeniālā Mihaila” bieži ar dziļo provinciālismu smird, kaut aizpogā viņš [modernus] apmetņus... Viensētas dīvainība...” Semenko klājās grūti, un viņš jutās visai vientuļš. Pretstatā citiem nacionāliem “futūristiem” ukraiņu futūrisms tomēr reprezentējās ar vienu teorētiku. Bet ukraiņu futūrisma nacionālā savdabība ir tāda, ka tas izauga no vispārējās nacionālās atmosfēras un tāpēc bija tendēts uz tās “sāpju punktiem”.

Svarīga lomu Semenko daiļradē bija Igoram Severjaņinam. Semenko, tāpat kā Severjaņins, ieviesa jaunus darbības vārdus: “аллеются звуки”, “омагацинив свою зверненість”, “інтернаціональтестен” utt. Severjaņina *egofutūrisms* bija liela ietekme ukraiņu futūrista *kverofutūrisma* jeb *meklējošā futūrisma* periodā. Šis kverofutūrisms saskan gan ar Marineti tēzi par tradīcijas graušānu, gan ar krievu futūristu aicinājumu “nosviest Puškinu, Dostojevski, Tolstoju un citus no Progresā tvaikoņa...”. Vēlāk Semenko rakstis: “Mākslas likvidēšana ir mūsu māksla!”¹⁰

Ar savu daiļradi Semenko ukraiņu dzejā tiecās radikāli ievest pilsētas stihijas tēlainību. Savā urbānistiskajā dzejā Semenko lieto jaunus paņēmienus: telegrāfisko stilu, sadzīves leksiku, zinātniski tehniskos terminus. No pilsētas tēla vispārināšanas dzejnieks meistariski pāriet uz konkrētizāciju. Ar valodas izteiksmes līdzekļiem attēlo arī skaņu un krāsu, pilsētas dinamiku. “Ar savu daiļradi [viņš] izbūvē urbānisma kultu ukraiņu dzejā...”¹¹

Semenko dzeja daudz ilgāk nekā krievu futūristu dzeja nepieņēma revolūcijas tematiku. Tikai daudz vēlāk viņš “ekstāzē gribēs mesties vētrā, virpulī...”. Semenko ilgi un mērķtiecīgi izstrādāja futūrisma teoriju. Viņš organizēja vairākas grupas: *Kvero* (1914), *Flamingo* (1919), *Dzejnieku-futūristu trieciengrupa* (1921), *Aspanfut* (1921); 1922. gadā viņš kļuva par panfutūrisma teorētiķi. Pēc viņa domām, māksla jau ir sasniegusi akadēmisma un klasicisma virsotnes un sāk virzīties pa destruktīvo ceļu. Tāpēc vajag nevis gaidīt, kamēr tā pati nomirs, bet to nobeigt, destrukturēt, lai “no vecās mākslas drupām būvētu, konstruētu jauno...”. Ideja par mākslas nāvi toreiz bija ļoti populāra.

Tātad Ukraina bija viena no Viskrievijas avangarda pirmavotiem, kā arī tā pēdējais patvērums: “Harkovā ap ukraiņu dzejnieku M. Semenko apvienojās padomju futūristu armijas paliekas. Viņa žurnāls “*Нова генерація*” (*Jaunā Paaudze*) (1927–1930) – padomju avangarda pēdējā, brīvā, cīņas, eiropeiskā balss. Tur sadarbojās Asjejevs un Majakovskis, Briks un Tretjakovs... Eizenšteins un Vertovs, Tatlins un Maļevičs, gruzīnu futūristi, kā arī daži Eiropas mākslinieki.”¹²

Semenko kopā ar futūrisma draugiem izveido destrukcijas teoriju: mēs rakstām dzejoļus, lai iznīcinātu pašu dzeju. Bet, no otras puses, – jaunā dzeja vēl veidojas tikai tāpēc, lai “agonijā” emocionāli ietekmētu cilvēkus. Pats Semenko uzskatīja sevi par “pēdējo dzejnieku”: viņš cerēja, ka tad, kad viņš īstenos savu misiju, – tad dzeja un māksla nomirs. Vēlāk gan viņš pievilsies savās idejās...

Gan Semenko teiktajam: “neko vairs nelasu, izņemot savu dzeju”; gan krievu futūristu aicinājumam “nosviest Puškinu, Dostojevski, Tolstoju...”, gan arī Marineti tēzei “mēs graužam tradīcijas kā ķirmji tiltus...” – tomēr bija atšķirīgs zemteksts: Marineti juta naidu pret dižajām estētiskajām tradīcijām un tām lika pretī savu “mehāniskā cilvēka” antihumāno ideālu; krievu futūrisms centās atsvabināt cilvēku no pagātnes mākslas varas; ukraiņu futūristi ar Semenko priekšgalā ar savu daiļradi gribēja nobeigt visu ukraiņu literatūras vēsturi.

Bet saraut to tīmekli, kurš saistīja futūristus ar pagātnes mākslu, ne ukraiņu, ne krievu futūristiem tomēr neizdevās. Bet šāda pagātne futūristu gadījumā bija arī Ukraina: vienam tā bija vienkārši apceres un baudas objekts, citam – visas dzīves būtība... Tātad – “Slava Ukrainai!” un “Varoņiem slava!” – teiks futūristu mākslas cienītāji...

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Hileja tulkojumā no sengrieķu valodas *mezains* – apgabala nosaukums Skitijā.
- ² Лившин Б. Полутораглазый стрелец // Забытая книга. – М., 1991. – С. 52.
- ³ Tulkojumā: Aizbāznis, Nospārdzis pilnmēness, Ķēves piens.
- ⁴ Дорошенко Ол. Підручник з української літератури. 1929. – С. 272.
- ⁵ Tarass Ševčenko (09.03.1814.–10.03.1861.) – dižs ukraiņu dzejnieks, rakstnieks, dramaturgs, mākslinieks, “Kobzara” autors; “ukraiņu Rainis”.
- ⁶ Marko Kropivnickis (22.05.1840.–21.04.1910.) – dramaturgs, aktieris, komponists, viens no ukraiņu profesionālā teātra pamatlicējiem; “ukraiņu Ādolfs Alunāns”.
- ⁷ Сфремов С. Історія українського письменства. – Київ, 1995. – С. 651.
- ⁸ Futurizm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie. – Warszawa, 1995. – S. 13.
- ⁹ Ibid. – S. 14.
- ¹⁰ Sk. rakstu Мистецтво як культ. – Семафор к майбутнє. – К., 1922.
- ¹¹ Коряк В. Місто і українській поезії // Шляхи мистецтва. – 1921. – Ч. 11. – С. 124.
- ¹² Марцадури М. Игорь Терентев – театральный режиссер. Собр. соч., 1988. – С. 67.

Jurijs Sadlovskis

Futurism in Ukraine or Beginnings of Ukrainian Futurism

As a place on the world map, Ukraine has been a cradle for a number of creative personalities including a group of Ukrainian Futurists *Hilea*, the first of its kind in the Russian empire. For many group members, Ukraine remained an object of admiration and sentiments. One of the prominent figures among Russian Futurists was Vasilik Gnedov, a controversial Ukrainian poet. In spite of revival of Ukrainian literature at the time, Gnedov had sufficient courage to attack and criticise the idol classical authors of Ukrainian literature. Mikhail Semenko, a leader of Ukrainian Futurism, continued what had been started by some Russian Futurists. The open manifestos he issued were another proof of general Futurist “truths”: destruction of the old, bourgeois art, construction of the new order. He was not able to reject the “ship of modernity” – the contemporary authors and trends: Shevchenko and other classical authors. The only thing he was able to do was to continue with the destruction of art. Semenko considered himself “the last poet”: he hoped that when he had completed his mission, poetry and art would die. Thus, the intention of Ukrainian Futurists led by Semenko was to terminate the whole history of Ukrainian literature.

Līga Mitenberga

Sociālās problēmas
Arundhati Roi romānā “Mazo lietu dievs”
un Noras Ikstenas romānā
“Jaunavas mācība” jeb
Kāpēc tās ir nozīmīgas daiļliteratūrā

L. Mitenberga dzimusi 1975. gadā. Kopš 2000. gada studē LU doktorantūrā cittautu literatūras vēsturi. Pašreiz izstrādā disertāciju “Modern Indian and Ethnic Indian Fiction. The Common and the Different” (“Mūsdienu indiešu un etnisko indiešu daiļliteratūra. Kopējais un atšķirīgais”), zinātniskais vadītājs – profesors Viktors Ivbulis.

*Mums šķiet, ka mēs dzīvojam pasaulē, kurā valda pieredze,
ko gūstam no sajūtām, no tā, kam varam pieskarties,
ko redzam un dzirdam, ka tā ir visa realitāte.
Tomēr mums jāatzīst, ka māksla visās tās izpausmes formās
stimulē un apmierina to mūsu esības daļu,
kas citādi netiktu aizskarta...
(Dž. Vintersone. “Iztēle un realitāte”)*

Salīdzinošai analīzei tika izvēlēti divu savstarpēji nesaistītu, attālu literāro tradīciju autoru – sieviešu – darbi: indiešu mūsdienu rakstnieces Arundhati Roi angļu valodā sarakstītais romāns “Mazo lietu dievs” (1997) un latviešu rakstnieces Noras Ikstenas latviešu valodā sarakstītais romāns “Jaunavas mācība” (2001).

Latviešu rakstnieces Noras Ikstenas prozas salīdzināšana ar kādas citas tautas rakstnieka prozas darbiem būtu jāuztver pašsaprotami un dabiski, jo pagaidām viņa ir viena no nedaudzajiem, kas mērķtiecīgi un veiksmīgi nodarbojas gan ar latviešu literatūras popularizēšanu ārzemēs, gan ar literatūras vietas nostiprināšanu Latvijas sabiedrības apziņā vispār. Tomēr šī raksta veidošanai impulsu deva nevis paši daiļdarbi, bet rakstam izvēlēto divu romānu autoru teiktās intervijās. Šķita interesanti, pat zīmīgi, ka indiešu rakstniece Arundhati Roi un latviešu rakstniece Nora Ikstena

gandrīz vienādiem vārdiem definē to, kā būtu jābūt savienotai literatūrai un dzīvei. Arundhati Roi skaidro, ka “literatūra vienmēr ir tā, kas runā par dzīvi, un literatūrai vienmēr būs starptautiska auditorija. Savukārt literatūras funkcija var būt vai nu izklaidējoša, vai sociāla.”¹ Ņemot vērā, ka Arundhati Roi Indijā ir pazīstama ne tikai kā nu jau pasaulslavenā romāna “Mazo lietu dievs” autore, bet arī kā ļoti asu kritisku eseju autore par Indijas valdības rīcību daudzos jautājumos, kas, viņasprāt, grūž postā lielu daļu Indijas iedzīvotāju, viņas apgalvojums par literatūras funkcijām jāinterpretē īpaši. Arundhati Roi uzskata, ka literārs daiļdarbs vai nu runā par kaut ko sociāli nozīmīgu, vai pretējā gadījumā kalpo vienīgi izklādei. Šādu apgalvojumu dzirdot, nepatīkā varētu novērsties tie, kuriem tuva “tīrā māksla” vai kas uzskata, ka mākslai maz sakara ar dzīves īstenību. Tomēr, ņemot vērā romāna augsto novērtējumu starptautiskā mērogā, gribētos apgalvot, ka, lai arī romāna “Mazo lietu dievs” stāstījumā skartas daudzas Indijas sociālās un politiskās dzīves problēmas, viņas romāns ir augstā līmenī arī mākslinieciskajā ziņā, kuram līdzīgu vēl neviena indiete (!) nav radījusi. Līdz ar to A. Roi daiļdarbs uzskatāms gan par mākslas darbu ar visām tam raksturīgajām īpašībām, gan vienlaikus tas runā par ikvienam Indijas iedzīvotājam sociāli svarīgo. Domājams, tieši šādu uztveres aspektu apvienību romānā nav viegli panākt, kas noteikti apliecina rakstnieka īpašās “valsts dzirdes” esamību.

Savukārt latviešu rakstniece Nora Ikstena intervijā “Lauku Avīzei” līdzīgā sakarā teikusi: “Literatūrai svarīgi ir cilvēka iekšējās dzīves stāsti, tomēr literatūra nedrīkst atrauties no sabiedrības dzīves.”² Tās pašas intervijas ievaddaļā N. Ikstena teic, ka “Pilnvērtīga dzīve nav iedomājama bez iešanas mācībā pie savas tautas vēstures, pie iepriekšējām paaudzēm.”. Rakstniece ļoti tieši paskaidro, ka uzskata esošo laiku, par kuru lielā mērā runāts arī viņas romānā “Jaunavas mācība”, “par ārkārtīgi nežēlīgu [...] Šajos [...] straujās attīstības gados bija kāds punkts, [...] kad tie, kas vājāki, pakrita. Spēcīgākie skrēja pāri, viņiem bija vienalga. Bet valstij neva- jadzēja būt vienalga! Diemžēl valsts skrien pāri joprojām.”³

Jāatzīstas, man personiski vienmēr bijis būtiski daiļdarbā atrast un baudīt ne tikai tā mākslinieciskumu, bet arī just, ka autors atrodas te, tagad un tepat līdzās, un spēt sevi, vienu no konkrētā valodā un laikā lasošās sabiedrības daļas, asociēt ar daiļdarbā skarto problemātiku. Var būt, ka šāds uzskats varētu likties pārāk pieņemts, tomēr, apzinoties sevi kā daļu sabiedrības šobrīd, 2002. gadā, un te, Latvijas Republikā, manu- prāt, literatūra gan latviešu, gan jebkurā citā valodā ir tā, kas kaut daļēji var kompensēt sabiedrības vēlmi saprast sevi dziļāk. Domāju, ka šāda vēlme vairāk vai mazāk izteiktā veidā piemīt katram. Ja, sekojot franču dzejnieka Pola Valerī ierosinājumam (esejā “Tīrā poēzija un abstraktā doma”), valo- du uztver kā materiālu, kas ir visu cilvēku rīcībā un ikdienas lietošanā, iespējams secināt, ka valoda līdz ar to ir visiedarbigākais, bet vienlaikus arī visgrūtāk pakļaujama materiāls, no kura radītam mākslas darbam būtu jārosina domāt (protams, ja pieņemam, ka mākslas darbs ir kaut

kas, kas varētu rosināt uz pārdomām un impulsiem rīcībai). Tātad ir gluži dabiski, ka literārs daiļdarbs spēj sniegt gan estētisku baudījumu, gan zināmā mērā pat praktisku palīdzību sevis un sabiedrības izpratnē.

Tieši sevis kā sabiedrības daļas apzināšanās mudināja iedziļināties indivīda iekšējo un sabiedrības problēmu tēmu risinājumā Arundhati Roi romānā “Mazo lietu dievs” un Noras Ikstenas romānā “Jaunavas mācība”. Abi romāni ir līdzīgi “dzīves atspoguļojuma” ziņā, lai cik naivi arī tas izklausītos, abos romānos gandrīz identiski tverta indivīda un sabiedrības savstarpējā saistība.

Par indiešu literatūru mūsdienās daudz runā pasaules pēckoloniālisma perioda literatūras uzplaukuma sakarā. Savukārt Latvijā pamazām parādās diskusijas par to, kā būtu klasificējama literatūra, kas radusies valsts neatkarības atjaunošanas periodā (varbūt to arī var saukt par padomju pēckoloniālisma laika literatūru), un kādu terminu vispār lietot, apzīmējot laika posmu Baltijā pēc PSRS sabrukšanas.⁴ Tēmas plašuma un sarežģītības dēļ nav iespējams vienā rakstā izvērsti pievērsties indiešu literatūras laika posmu klasifikācijai, tas arī nav šī raksta mērķis, tomēr tīri “politiskajā ziņā” līdzības starp abām valstīm – Indiju un Latviju – varētu atrast un, manuprāt, tās arī pastāv, jo abās valstīs okupācija pastāvēja un, šim posmam beidzoties, valstis kļuva neatkarīgas.

Tas, ka Arundhati Roi un Noras Ikstenas romānos parādās līdzīga nostāja pret valsts ietekmi uz sabiedrību, tās locekļiem atsevišķi, tas, ka abos romānos līdzīgi interpretēta sociālo problēmu graužošā ietekme uz cilvēka individuālo attīstību un ka romānu autores ar savu pozīciju romānos parāda sevi kā daļu no plašākas sabiedrības, ir pietiekams pamatojums, lai pētītu līdzības Arundhati Roi un Noras Ikstenas romānos, šoreiz koncentrējoties tieši uz sociālo problēmu tēmu un tās interpretāciju romānu vēstījumā.

Šķiet, ka jēdziens “indivīds” izpratnes grūtības nesagādā, tomēr termins “sociālās problēmas”, kas ir diezgan bieži lietots, izrādās, nemaz nav tik viegli izprotams un definējams.

Joprojām pastāvot un attaisnojot savu pārliecību, ka mākslai kā cilvēka radošās izpausmes formai ir tieša saistība arī ar cilvēku kā sociālu būtni, tātad tai pat jārunā par sociālām problēmām, ja tādas pastāv, mēģināju izprast sociālās sistēmas un tās sarežģījumu formulējumu no socioloģijas viedokļa.

Nedz plašāki raksti presē, kas publicēti pēdējo gadu laikā, nedz socioloģijas mācību grāmatas, nedz arī LR Labklājības ministrijas pieņemtie un publicētie dokumenti par sociālo politiku nedefinē, kas tieši ir tās problēmas vai jautājumi, kurus valsts sociālā politika ietver un risina. Kaut kā tik plūstoša analīze daiļliteratūrā ir ārkārtīgi sarežģīta, tomēr šo un to no pieminētā materiālu klāsta secināt varēja, tāpēc uzdrošinājos pakļauties kārdinājumam tvert netveramo.

Tādas it kā “parastas” sociālās problēmas ir valsts mēroga sarežģījumi, kas ietekmē sabiedrību kopumā un no attīstības viedokļa noteikti negatīvā virzienā.

Kā plašāk izplatītākā sociālā problēma pasaulē minama nabadzība, kas vairumā gadījumu rodas valsts nespējas dēļ risināt ekonomiskās politikas konkrētos aspektus.

Tāpat bieži pieminēta un diemžēl bieži sastopama sociālā problēma arī civilizētās valstīs ir dzimumu diskriminācija vai diskriminācija cilvēka ādas krāsas, personiskās vai reliģiskās pārliecības dēļ, vai diskriminācija piederības kādai īpašai sociālajai grupai dēļ – kā Indijā, piemēram, piederība kādai kastei, lai gan kastu sistēma tur ir atcelta.

Demogrāfiskās situācijas straujas svārstības var tikt uzskatītas par sociālu problēmu, bet līdztekus šīm “tradicionālajām” un bieži pieminētajām problēmām jāatceras, ka, piemēram, slikta veselības aprūpes sistēma vai arī zemas kvalitātes izglītības sistēma, vai arī nefunkcionējošs darba tirgus, kas kā parādības pašas par sevi ir valsts attīstības rādītāji, var izraisīt sociālu katastrofu, ja šīs sistēmas atbilstoši nefunkcionē. Tā arī, piemēram, ekoloģijas jautājumus var uzskatīt par sociālu problēmu, ja dabas piesārņojuma līmenis sasniedz noteiktu nevēlamu līmeni, bet arī gandrīz jebkuru citu valsts mēroga negatīvu parādību, kas izvēršas nepieņemamos apmēros, varētu uzskatīt par sociālu problēmu. Tas gan nekonkretizē sociālo problēmu uzskaitījuma rindu, tomēr palielina izpratni par problēmu dabu. Socioloģijas mācību literatūra izceļ viedokli, ka sociālās politikas attīstība pēc vairākām kļūmīgām definīcijām par ekonomisko attīstību un labklājību kā valsts svarīgāko lomu kļuvusi par neatņemamu valsts attīstības priekšnoteikumu.

Tāpat kļūdaini būtu joprojām domāt, ka tikai ekonomiskā attīstība attiecas uz valsts “pamatu”, bet sociālā – “uz virsbūvi”⁵, kas tad var būt atšķirīga un nav tik svarīga, cik valsts pamati. Šīs abas sfēras uzskatāmas par vienādi svarīgām, kas, lai arī atšķirīgi īstenotas praksē, tikai kopā spēj nodrošināt sabiedrības, tāpat arī indivīda pilnvērtīgu pastāvēšanu.

Jau Aristotelis rakstījis, ka “valstij līdztekus tās pamatfunkcijai – ekonomiskajai un juridiskajai valsts lomai – ir svarīga papildfunkcija, kuras mērķis savukārt ir nodrošināt valsts iedzīvotājiem laimīgu dzīvi. Mūsdienu skatījumā tieši šī funkcija paredz gan izglītības, gan veselības aprūpes, gan arī sociālās nodrošināšanas pasākumus.”⁶ Pārsteidzoši, ka, piemēram, ASV sociālās labklājības rīcītpolitikas mērķis, ja var ticēt pieejamajiem avotiem, ir “ar visa veida sociālo pakalpojumu palīdzību mēģināt papildināt un palielināt sabiedrībā pozitīvo enerģiju un samazināt dehumanizāciju un izolāciju, kas varētu radīt vai saasināt sociālās problēmas. Bez sociālās labklājības iestādēm ir vēl vismaz divas institūcijas, kas cenšas panākt tieši to pašu, – tās ir ģimene un reliģiskās institūcijas.”⁷

Līdzīgi kā uz literatūras kopumu, arī uz sociālajām problēmām var skatīties caur dažādām teorētiskām prizmām, piemēram, ņemot vērā tikai eksistenciālus jautājumus vai arī šķietami objektīvi pieņemot, ka pastāv noteikta objektīvu sociālu faktoru virkne, kas ietekmē katra cilvēka dzīves kvalitāti, savukārt jebkura novirze no šīs objektīvās vai saskaņā ar citām sociālās izpētes teorijām ideālās vērtību sistēmas uzskatāma par sociālu problēmu.

Ņemot vērā šādus viedokļus, šķiet, nekādas šaubas nevarētu rasties par to, cik dabiskai būtu jābūt cilvēka vēlmei gan pašam attīstīties, gan iesaistīties sevis un apkārtējās vides uzlabošanā. Tieši tāpēc uzskatu, ka, piemēram, literatūra un māksla kopumā tikai iegūtu, ja attīstītos starpdisciplināra kritikas prakse, kas ļautu izprast un novērtēt cilvēka ļoti daudzveidīgo dabu un esības izpausmes formas. Raksta turpinājumā pievērsīšos tikai tām sociālajām problēmām, par kurām minētās rakstnieces runā savos romānos, atturoties no priekšlikumiem vai plašākām, vispārinošām pārdomām par to, kas būtu jāveic, lai minētās problēmas kompensētu vai novērstu. Kā jau minēts iepriekš, no literatūras interpretācijas viedokļa, manuprāt, ir svarīgi, ka par sabiedrībai svarīgiem un sāpīgiem jautājumiem literatūrā runā un ka no tā lasītājiem rodas gan viela pārdomām, gan impulss sevis izpratnei un rīcības maiņai.

Arundhati Roi teikusi, ka “par sīkām lietām nav vērts runāt, jārunā par smalkām lietām, arī ja tās ir mazas, tas man liekas svarīgi, jo tas maina būtību”⁸. Veidojot “Mazo lietu dieva” stāstījumu, viņa bieži pieskaras Indijas valdības radītām un gadu simtiem ilgu tradīciju ievērošanas rezultātā radītām sociālajām problēmām, kas, šķiet, arī ir viens no iemesliem, kāpēc romāns izraisījis tik atšķirīgas atsauksmes literatūrkritikā.⁹

Literatūras speciālisti Rietumeiropā un ASV gandrīz vienbalsīgi slavē indiešu rakstnieci par “apvērsumu angļu rakstniecībā”, dēvē viņu “par mazo dievieti, kas, stalti galvu pacēlusī, kāpj pa literatūras slavas kāpnēm, mazo lietiņu dieva laipnu acu skatu pavadīta”, kuras “darbs izveidojis pakāpienu Indijas rakstniecībai”.¹⁰ Turpretim Indijā kritiķi bieži vien peļ Arundhati Roi par viņas rakstītā vispārīgumu, dēvē romānu par virspusēju un garām slīdošu, tāpat pārmet rakstniecei pārāk lielu pievēršanos grāmatas mārketingam, nevis Indijas problēmu patiesam atspoguļojumam viņas sniegtajās intervijās Rietumu masu saziņas līdzekļiem.¹¹

Manuprāt, negatīvam romāna vērtējumam nav nekāda pamata, lai gan ir saprotama Indijas kritiķu nepatika par to, ka Arundhati Roi romānā it kā pārāk “atrauti no zemes” (pārāk mākslinieciski?) runā par sāpīgām lietām. Piemēram, par lielāko Indijas sociālo problēmu, kastu hierarhiju, kā arī no tās izrietošo zemāko sociālo līmeņu un ārpus sociālās hierarhijas esošo pilnīgu diskrimināciju, ko Arundhati Roi savā romānā kritizē visvairāk un attēlo vissāpīgāk. Uzskatu, ka tieši mākslinieciskums un romāna sižeta savdabīgā uzbūve problēmas brēcošo netaisnīgumu izceļ vislabāk, un nevaru piekrist romāna nopelējiem no Indijas, ka romānam esot bijis jābūt “reālistiskākam”¹².

Viena no aktuālākajām sociālajām problēmām Arundhati Roi romānā ir ekoloģija. Estha, viens no diviem galvenajiem romāna varoņiem, vēro pieduļķotu, smirdošu upi, kurā viņš un viņa dvīņumāsa Rahele, un viņu māsiņa Velutha bērnībā peldējās. Upe viņu bērnībā bija spēcīga un plata, bet brīdī, kad pieaugušais Estha to vēro, tā atgādina plūstošu biezputru.

Šim faktam ir gluži politisks skaidrojums – pēc Persijas liča kara Indijas dienvidu štatos daudz naudas tika ieguldīts dažādu rūpniecību celtniecībā.

Indijas prese bieži vien plaši apraksta katastrofālo ekoloģisko situāciju valsts vidienē, kur esošajās milzīgajās metālapstrādes rūpnīcās un metāllietuvēs darbinieku skaits pārsniedz miljonus, bet nav nevienas ūdens attīrīšanas ietaises, nemaz nerunājot par gaisa piesārņojuma kontroli.

Romāna sākumā attēloto piesārņoto upi tālākā romāna gaitā var uztvert arī metaforiski. Dviņu Esthas un Raheles attiecības bērībā bija brīnišķīgi saskanīgas, viņu labākais draugs galdnieks Velutha patiesi nodevās draudzībai ar bērniem un pretēji sabiedrības normām, balstoties uz savstarpēji patiesām jūtām, baudīja dviņu mātes Ammu mīlestību.

Kad dviņi pēc 25 gadu piespiedu atšķirtības satiekas, viņi vairs nespēj būt tie paši, kas bija bērībā, Velutha viņa jūtu dēļ ir nogalināts, un Ammu mirusi. Viņu bērības tīrā upe smird. Līdz ar to gan ekoloģija, gan sabiedrības liekulība, kas izpaužas attieksmē pret nepieskaramajiem¹³ Indijā, kuras dēļ arī policijas ierēdņi līdz nāvei piekauj Veluthu, uzskatāmas par būtiski nozīmīgām sociālajām problēmām.

Bez ekoloģijas Arundhati Roi savā romānā izceļ arī jautājumus, par kuriem Indijas sabiedrībā ir pretrunīgs viedoklis. Piemēram, rakstniece liek noprast, ka viņa uzskata urbanizāciju par individuālā, atšķirīgā un smalkā iznīcinošu parādību, viņa runā par kultūras un vērtību sistēmas degradāciju, kas vismaz daļēji notiek globalizācijas iespaidā. Viņa runā arī par ģimenes kā institūcijas krīzi, tomēr šī krīze nav tāda kā Rietumos, kad tradicionālā, nukleārā ģimene zaudē savu nozīmību, vietu dodot cita – daudz brīvāka veida attiecībām. Indijas kontekstā ģimenes krīze izriet no tradīciju un reliģijas ierobežojošās ietekmes uz indivīda kā personības attīstību. Piemēram, romānā skaudri iezīmētās saziņas problēmas Raheles un Esthas ģimenē izraisa neatgriezenisku traģēdiju, savukārt šāda paudžu saziņas neiespējamība rodas, ievērojot jau pieminētās senās, tomēr mūsdienā prasībām ne vienmēr piemērotās tradīcijas, kuru rezultātā, piemēram, laulības sievietei ir vienīgā iespēja izkļūt no vecāku paralizējošas aizbildniecības. Roi romāna attīstības gaitā sieviete (Ammu) tiek izstumta no sabiedrības, jo viņa nolēmusi šķīrties, kas nepārprotami liecina par sievietes beztiesiskumu un kas vēl 20. gs. beigās Indijā ir liela sociālā problēma. Nedomāju, ka Arundhati Roi romānā mudina vērsties pret tradīcijām kā tādām, viņa drīzāk mudina domāt, kā tradicionālo savienot ar individuālo, kā pagātni piemērot mūsdienām.

Ģimenei līdztekus tās sabiedriskajām funkcijām ir tiešākā un svarīgākā loma bērna attīstībā. Tomēr Roi romānā dviņiem vienmēr grūti bijis veidot un uzturēt attiecības ar viņu māti, patiesību sakot, dviņi vienmēr nedaudz jutušies, mātes atstumti, par attiecībām ar tēvu runāts netiek vispār.

Iemesls tam, kāpēc Ammu it kā bērnus atstumj, atkal saistīts ar Indijas tradicionālajiem sabiedrības uzskatiem. Ja pēc šķiršanās Ammu būtu atgriezies viena pie saviem vecākiem, viņas dzīve tur būtu vieglāka. Tagad Ammu māte un jo īpaši viņas tēva māsa Mazā Kočamma uzskata, ka Ammu, protams, ir sevi sakompromitējusi ar pēkšņajām precībām un pilnībā pati sevi iegrūdusi netikumības postā ar tikpat pēkšņo šķiršanos,

bet vislielākais ģimenes negods ir šajā izirušajā laulībā dzimušie bērni – Estha un Rahele.

Ammu kā “bioloģiska sieviete” savus bērnus mīl un par viņiem rūpējas, kas jaušams no romānā bieži dzirdamās Ammu pamācošās balss tiešajā runā, iesakot bērniem, kā pareizi rīkoties un uzvesties. Savukārt Ammu kā “sociāla sieviete” savus bērnus tomēr jūt “kā akmeni kaklā”, ko viņa dusmās reiz arī bērniem pasaka, jo tieši bērnu dēļ viņa nevar pat aizbēgt no sava tēva mājām, lai atbrīvotos no sabiedrības pārliekās uzmanības žņaugiem, jo tad par viņas bērniem neviens neliksies zinis.

Kad atklājas Ammu milas sakars ar nepieskaramo Veluthu, kā rezultātā Velutha tiek nogalināts, vecāki dviņus izšķir – un Estha māti nekad mūžā vairs neredz, bet Rahele, paliekot pie Ammu, nekad nejūt mātes atbalstu. Pēc mātes nāves nav neviena, kas ģimenē parūpētos par Raheles izprecināšanu, kas sameklētu viņai līgavaini vai sarūpētu pūru.

Šai šķietami aprakstošajai frāzei ir ļoti būtiska loma, tieši lai apzinātos sabiedrisko normu un individuālās gribas dialoga neiespējamības rezultātā radušos milzīgo plaisu Raheles ģimenē. Meitas izprecināšana Indijā ir lielākās rūpes, kas, protams, prasa no ģimenes lielu ekonomisku ieguldījumu. Pēc veiksmīgas izprecināšanas vecāki savu pienākumu pret bērnu un sabiedrību ir “izpildījuši visam mūžam”. Šajā gadījumā Raheli vispār neuzskata par šādas uzmanības vērtu.

Tē gribas atgādināt šī raksta ievadā pieminēto citātu par to, ka ģimene un reliģija, līdzīgi kā valsts sociālā sistēma, ir veidota, lai radītu iespēju indivīdam attīstīties personiski un justies droši. Kā dīvaini, utopiski sapņi skan teorētiskā un it kā visā pasaulē taču ievērojamā premisa, ka ģimenes institūcija arī domāta, lai indivīds tiktu piepildīts ar pozitīvu enerģiju, kas palīdzētu mazināt izstumtību un novērstu sociālās problēmas. A. Roi romānā attēlotā ģimene dara tieši pretējo.

Reliģiskās piederības ziņā Raheles un Esthas ģimene, tāpat kā Velutha, pārstāv Keralā izplatītāko kristiešu sektu – Sīrijas kristiešus. Sīrijas kristieši guva ļoti plašu popularitāti tieši nepieskaramo iedzīvotāju vidū, jo viņi cerēja, ka tādējādi spēs atbrīvoties no sociālās izstumtības. Ja pieņemam romānā ieskicēto viedokli, ka Sīrijas kristieši, viņu radinieki un citi šai reliģijai piederīgi cilvēki veido nosacītu “vērā ņemamo” Indijas cilvēku kopumu, jāsecina, ka neviens (!) no šiem cilvēkiem nedzīvo nedz patiesu, nedz arī laimīgu dzīvi. Tieši Sīrijas kristiešu draudzē nepieskaramo stāvoklis kļūst vēl beztiesiskāks, jo viņi gan ir atteikušies no savas tradicionālās reliģijas, kas viņus neuzskata par sabiedrībai nozīmīgiem locekļiem, tomēr arī kristīgajā draudzē viņus izolē to pašu iemeslu dēļ, kādēļ viņus nepieņem hinduismā. Atkal gribas pievērst uzmanību iepriekšējā rindkopā pieminētajam citātam par to, kādai lomai būtu jābūt reliģijas institūcijām un cik ļoti lielā pretrunā ar šo vēlamību ir romānā aprakstītais.

Lai gan reliģijas un ģimenes institūciju, arī sabiedrības liekulību un citas romānā pieminētās problēmas varētu attiecināt uz jebkuru sabiedrību (vai atradīsies valsts, kurā nav ne liekulības, ne aizliegtu seksuālu attiecību,

ne ekoloģisku problēmu), šķiet, pārtikas trūkums un vispār nefunkcionējoša veselības aprūpes sistēma lielā mērā raksturīga tieši jaunattīstības valstīm vai valstīm ar milzīgu, strauji augošu iedzīvotāju skaitu, kā tas ir Indijā.

Romānā ir sniegts īss, bet zīmīgs Kočīnas dzelzceļa un autobusu stacijas apraksts. Tajā pieminēti bērni, kas ir “novārguši, izbalējuši ādu un matiem”¹⁴ sliktas ēdināšanas un nepietiekamas ēdiena uzturvērtības dēļ. Bērni pārdod žurnāliņus un naškus, ko viņi paši nekad savā dzīvē (pat par visas dzīves laikā sapeļnīto algu!) nespēs iegādāties.

Viens no ievērojamākajiem indiešu ekonomistiem Nobela prēmijas laureāts Amartija Sens teicis, ka, runājot par cilvēka personisko brīvību, svarīgi nošķirt viņa darbus no iespējām, jo tieši iespējas un izvēle ir tā, kas cilvēku padara brīvu un dod viņam iespēju īstenot savas cilvēka “pilnvaras”¹⁵. Pārtikas pieejamība, piemēram, nenozīmē, ka cilvēkam ir iespēja šo pārtiku patērēt, darba iespējas nenozīmē, ka par saņemto atalgojumu cilvēks varēs īstenot savu gribu, tāpēc gandrīz vai uz mata precīzā saskaņā ar Amartijas Sena teoriju un vienlaikus cilvēciski ļoti skaudri Arundhati Roi attēlo nabadzīgo bērnu bezcerīgumu un beztiesiskumu.

It kā garāmejojot, bet pāris trāpīgos teikumos Arundhati Roi savā romānā piemin izglītības sistēmas problēmas Indijā. Šķiet, ar gudru ziņu viņa raksta, ka Raheli, visiem par lielu pārsteigumu, uzņēma arhitektūras skolā – neņemot vērā to, ka viņa nebija nekāda lielā zīmētāja. Uzņemšanas komisiju pārsteidz viņas darba apjoms, ne tā saturs vai kvalitāte, precīzāk, tās trūkums.

Romāna darbības gaitā vairākkārt pieminēti arī bērnudārzi tikai garīgi slimajiem bērniem un tikai nepieskaramajiem, kas apliecina absolūtu valsts sociālas sistēmas funkciju kvalitātes trūkumu.

Līdztekus šādiem realitātes citātiem šķietami sirreālajā romāna plūdmā autore ieskicē arī alkoholisma problēmu (Raheles un Esthas tēvs), kas arī, iespējams, sakņojas sociālajā sistēmā. Virietis, dēls Indijas ģimenē ir ģimenes laime un sievietes–mātes galvenais uzmanības centrs. Nekas nav teikts par Raheles un Esthas vecmāti no tēva puses, tomēr ir pietiekami daudz pamata domāt, ka viņu tēva alkoholisma cēlonis ir šī cilvēka neprasme tikt galā ar visvienkāršākajiem pieauguša, saprātīga cilvēka uzdevumiem: atbildēt par savu rīcību, saņemt algu par padarīto, saprātīgi to iztērēt un patstāvīgi pieņemt lēmumus dzīvē.

Apkopojot iepriekš teikto par “Mazo lietu dievu”, gribas vēlreiz uzsvērt, ka, gan uzmanīgi lasot romānu, gan pamatojoties uz autores izteiktajiem apgalvojumiem kritiskajās esejās un intervijās, Arundhati Roi raksta par mūsdienu sabiedrību, par tās trūkumiem, par lietām un darbiem, kas, pieņemot kropļīgi lielus apmērus, nosaka cilvēku likteņus. Romānā, līdzīgi kā citur, Arundhati Roi izceļ Indijas valdības savtīgo nostāju ekoloģijas jautājumos, izglītības sistēmā, arī ekonomiskajā rīcībpolitikā, kas viss simboliski iekļaujas metaforiskajā romāna frāzē – “mazo lietu dievs ir lielo lietu dieva samīts dievs. Ar sarkani lakotiem nadziņiem mazo lietu dievs guļ zemē beigts. Ar laimes ziedlapiņu uz pleca.”¹⁶

Arundhati Roi savā daiļdarbā atmasko arī “tradicionālo” ģimeni, kas degradē, nevis stimulē cilvēku, viņa atmasko reliģisko sistēmu, sabiedrību par to, ka nekas netiek darīts individualitātes aizstāvībai, par attīstību nemaz nerunājot. Viņa romānā atklāj, ka naudas līdzekļi, kas varētu mainīt sabiedrības dzīves un izglītības līmeni, tiek izlietoti tādā veidā, ka plaisa starp pārtikušajiem un trūcīgajiem tikai palielinās. Viņas romānā sociālās problēmas, šķiet, pieņem tādus apmērus un formas, ka gandrīz vai pārtop par romāna varoņiem līdzīgiem saspēles partneriem vai pat pretiniekiem uz romāna darbības skatuves. Tieši tas, ka pēc romāna izlasīšanas paliek tik daudz telpas pārdomām par to, ko romāns rosina mainīt, par to, cik liela ir spēku nesamērība mazo lietu dieva un lielo lietu dieva attiecībās, ir romāna spēks. Var būt, ka to var saukt par romāna biedējošo, atbaidošo spēku, jo tajā atrodamie fakti runā pārāk nepārprotami, bet diemžēl tikpat biedējošas ir arī romānā pieminētās sociālās problēmas.

Pievēršoties Noras Ikstenas romānam “Jaunavas mācība”, kas, manuprāt, ir spožākais darbs latviešu prozā pēdējo desmit gadu laikā, uzreiz jāsaka, ka šī darba raksturs un arī galvenie mērķi atšķiras no Arundhati Roi romāna. Abiem darbiem gan ir līdzīga sižeta konstrukcija – romāna “stāsta līnija” tiek izstāstīta jau pirmajās lappusēs, tikai lasītājs vēl nenojauš, ka saturiski viss jau ir pateikts. Arī ja lasītājs to zinātu, romāna turpmākai lasīšanai tomēr būtu nozīme, jo abas rakstnieces tālākajā gaitā atklāj detaļas un dažādus romāna varoņu dzīves pagriezienus, kas virkni notikumu parāda pilnīgi citādi vai ar atšķirīgu nozīmību, nekā sākumā varētu iedomāties. Noras Ikstenas romānā svarīgākā ir galvenās varones Asnātes sevis atrašana, mācībā pie iepriekšējām paaudzēm iešana, lai saprastu un atrastu sevi. Savukārt Arundhati Roi raksta par “lietām”, kas ir gan priekšmeti, gan pieņēmumi ap cilvēku, un viņas romānā cilvēciskā stāstītāja prizma ir tikai līdzeklis, lai labāk izceltu “lietu” un cilvēku attiecību kopsakarības.

Intervijās latviešu preseī Nora Ikstena atzinusi, romāns ir gana autobiogrāfisks, tā darbība notiek reālās Latvijas pilsētās. Sociālās problēmas, par kurām romānā tomēr ir runa, kaut daudz mazākā mērā nekā indiešu rakstnieces romānā, atrodas galvenās varones un viņas mātes un vecmāmiņas dzīves gaitu fonā. Uzskatu, ka sociālās problēmas, kaut ne daudz, romānā ilustrētas pietiekami skaidri, lai par tām runātu kā atsevišķu romāna stāstījuma aspektu. Tās jāpiemin arī tāpēc, ka sociālās un politiskās dzīves fons, kas īsu, aprakstošu, reizēm tikai pāris teikumu garu ainu formā ieaužas romāna plūdumā, ir tas, kas izceļ romāna centrālo varoņu Asnātes, Astrīdas un Ārijas likteņa krāsu spilgtumu, sāpīgumu un noturību. Turpretim Arundhati Roi romānā varoņu dzīves kā tāds vītenaugs savijušās ar sabiedrībā pieņemtajām normām un bez tām viņu pastāvēšana vispār nav iedomājama, savukārt, ja kāds mēģina savu dzīvi no sabiedrības normām atbrīvot, tad vai nu mirst pats, vai kļūst par kaut ko sabiedrībai nesaprotamu, naidīgu.

“Jaunavas mācībā” triju paaudžu sieviešu – Ārijas (vecāsmātes), Astrīdas (mātes) un Asnātes (meitas) – dzīves laikā valda atšķirīgas politiskās

varas, bet viena sociālā problēma, proti, nabadzība, kas it kā nejauši, bet pieminēta tiek gan Ulmaņlaiku sakarā, gan aprakstot padomju laikus, gan runājot par brīdi, kad Asnāte, droši vien 20. gs. 90. gadu beigās, ierodas savas vecmāmiņas mājās Kurzemē.

Ārijas un Asnātes laikā nabadzība ir tikai materiālu līdzekļu trūkums, bet, ņemot vērā romāna stāstījumā iekļauto informāciju par padomju laikiem, gribas teikt, ka tiek runāts arī par personiskās brīvības un iespēju katastrofālo nabadzību.

Kad Ārija savā jaunībā ar līgavaini, kurš sola neželot naudu, lai nopirktu viņai veli (!), un līdzbraucējiem kopā dodas uz Parīzi, Ārijas māte Milda, ieraugot automobili, neticībā un izbrīnā spļauj pār plecu. Kad Ārijas lepnais līgavainis vīpsnā par “šādu tumsonību”, Milda atsaka, ka “ne jau dievins to radījis”.¹⁷

Manuprāt, šī aina, kura romānā attēlo Latvijas valsti 30. gados, lieliski atspoguļo atšķirību starp pārtikušajiem rīdziniekiem un viņu radu dzīvi laukos, kas ne vien nav braukuši ar auto, bet nav to pat redzējuši.

Vēlākajos padomju laikos ne jau rindas vien ir tās, kas ilustrē tā laika lietu kārtību un zināmu sociālo hierarhiju (augstāks ir tas, kas var noteikt preču plūsmu, jo visi no viņa, tas ir, pārdevēja veikalā ir atkarīgi), un, protams, pāri visam iedzīvotāju lielo materiālo nabadzību.

Astrīdas darbu lauku slimnicā var uzlūkot kā individuālās izpausmes nabadzības ilustrāciju, jo ne jau pēc savas gribas Astrīda strādā laukos. Lai gan viņa ir talantīga, jauna padomju ārste, viņa, Ļeņingradā studējot, “par daudz” lasījusi profesionālo literatūru angļiski, viņas mātei “par daudz” neskaidra pagātne, viņas pašas jokiem dīvainā, antikomunistiska, tātad nevēlama nokrāsa.¹⁸ Bet, kad romāna laiks jau pieskāries 90. gadu beigām, kad Asnāte, izkāpusi Alotenes dzelzceļa stacijā, dodas meklēt savas dzimtas mājas, viņa kādās meža mājās satiek zēnu ar suni, kas viens pats “saimnieko” ap māju viņam atļautās teritorijas robežās, tad nabadzības attēlojums atsauc atmiņā gan Noras Ikstenas pašas izteikto līdzību par skrējējiem un kritušajiem, gan arī Arundhati Roi metaforu par mirušo mazo lietu dievu. “Puika nezina, kad mamma būs mājās, puika nezina, ko viņi abi ar suni rīt ēdīs, ja mamma nebūs mājās, kā dažkārt mēdz būt, puika nezina, kāds izskatās lats, puika neiet skolā.”¹⁹

Tieši šajā N. Ikstenas romāna epizodē saskatām pilnīgi līdzvērtīgu nabadzības ilustrāciju tai, kas pieminēta iepriekš par bērniem Kočinas dzelzceļa stacijā Indijā. Nabadzības un izglītības trūkuma ainas daiļdarbos iekļautas tieši, bez simboliem, bet nelīdzinās ziņojumam par sociālo situāciju Latvijā vai Indijā romānu mākslinieciskā konteksta dēļ.

Tāpat izglītības trūkumu un spiedīgos darba tirgus apstākļus Latvijā pēc neatkarības atjaunošanas lieliski ilustrē epizode ar Alotenes kaprāli, kas, lai arī romānā pieminēts vīriešu dzimtē, ir sieviete. Kaprāļa runas veids pasaka visu par viņas droši vien nepabeigto vidējo izglītību, viņas pilnīgo izolētību no informācijas plūsmas, kas vēl joprojām raksturīga Latvijas lauku novadiem un neapšaubāmi arī norāda uz kaprāļa vājo

materiālo iztikšanu. Uz Asnātes paskaidrojumu, ka viņa ieradusies Alotēnē, lai meklētu jēgu, kaprālis smeļ kā kutināta: “Jēgu, oi... oi, tad tu jauns ir trubā, oi, nevaru, te visi jēgu pārdzēruši, a kas vairs nevar iedzert, oi, tiem ir, zin, kā tiem ir... tiem kopkins vairs nestrādā, tiem ir “prātiņ, nāc mājās!”.”²⁰

“Jaunavas mācībā” no sociālo problēmu loka smalki dzēlīgi tiek pieminēta arī sieviešu diskriminācija un garīgi slimo cilvēku nepietiekamā un nepiemērotā aprūpe. Kā zināms, valsts nosodoša rīcība un iniciatīvas pilna attieksme pret dzimumu diskrimināciju un tās izskaušanu ir viens no valsts progresā rādītājiem. Tāpat arī valsts rūpes par garīgi slimajiem norāda uz iejūtību un cilvēciskumu, protams, arī uz sakārtotu veselības aprūpes sistēmu ne tikai sekundārā, bet arī primārā līmenī. Sieviešu līdztiesības neievērošanu “Jaunavas mācībā” visspilgtāk izsaka gan nedaudz citā sakarā izteiktais romāna vēstītāja viedoklis: “Brīvība (arī sieviešu rīcības brīvība?!) ir salda is ēdiens, ko pasniedz mazos kristāla trauciņos. Daudz ēst sabiedrībā nav pieklājīgi.”²¹ Tieši šī frāze šķita vispiemērotākā vispārīgajam, jo kā savādāk saprast trīs vīriešu reakciju: “Daiļā, mazā galviņ, ko nu par politiku – cip, cap, ņik, ņak, smukais dupsīt,”²² – uz Ārijas negaidīti skarbo un tiešo viedokli par valstī notiekošo. Neticams sieviešu nelīdzvērtības apliecinājums ir arī romānā pieminētais fakts, ka ginekoloģija nav valsts interesēm pietiekami nozīmīga ārstniecības joma, tāpēc par tās attīstību nav daudz jāuztraucas.

Cilvēciski nepieņemama un sociāli neadekvāta attieksme pret garīgi slimu cilvēku sabiedrībā pieminēta jau pašā romāna sākumā, kad atkal ilustratīvi, it kā atminoties to, kādas reiz izskatījās Draudavas, Asnātes atmiņā atplaisnī kādreiz stāstītais: “Jukušais vīrs gulēja Draudavu pļavā, apsedzies ar loga stiklu. Neviens viņam neuzdrīkstējās tuvoties, līdz sabraukuši uradņiki, arestējuši sajukušo un aizveduši ar visu stiklu uz Rīgas vājprātīgo patversmi.”²³ Vēlāk romāna gaitā, kad Astrīda trīs dienas nav iznākusi no sava padomju ārstes kabineta un pēc izvarošanas briesmīgā alkohola reibumā pārdzīvo, kā noprotams, pirmo savas garīgās slimības lēkmi, tiek atsaukta Ārijas māte, atbildīgs darbinieks no izpildkomitejas un miliči no rajona milicijas.²⁴ Tieši tas, ka visu laiku tiek saukti “uradņiki, miliči” un, galvenais, “atbildīgais darbinieks no izpildkomitejas”, šokē visvairāk. Lai kur arī atrastos romānā aprakstītā valsts, tā ir valsts, kas vispār nepievērš uzmanību iedzīvotāju vajadzībām pēc būtības, nerespektē individualitāti, lai kāda tā arī būtu, kaut vai “sieviete vai garīgi slims cilvēks”.

Pjērs Makerei, franču literatūrkritiķis, savā esejā “Teksts stāsta, ko tas nepasaka” raksta, ka “atpazīt un saprast, kas slēpjas literāra daiļdarba ēnas joslā, saprast, ko teksts nevis nepasaka atklāti vai ko tas atsakās izpaust, bet noklusē un tādējādi pasaka, nozīmē atrast kritikas darba sākuma pavedienu”²⁵.

Vai nav tā, ka Noras Ikstenas nerunāšana romānā “Jaunavas mācība” par sociālajām problēmām un valsts nebūšanām tieši, kas pretrunā ar viņas stingri pausto nostāju jau pieminētajā intervijā “Lauku Avīzei”, ir pierādījums rakstnieces attieksmei pret Latvijas valsts “pusaudža vecumu”?

Valsts ir jauna, literatūra to tāpēc pārāk bargi nekritizē. Savukārt Indijas valsts ir neatkarīga jau vairāk nekā piecdesmit gadu, tāpēc nekāds “nenobriedis valstiskums” vairs nevar būt vainojams valsts nebūšanās.

Arundhati Roi esejā Indijas laikrakstam “*The Times of India*” raksta: “Un vai gan jūs (valdības ierēdņi) domājat – mēs nesaprotam, ka jums ir izdevīgi spēlēt paslēpes un bumbiņmešanu ar Pakistānu? Jums šī spēlīte patīk, un jūs to spēlējat jau nez kuro gadu. Tikai tā bumbiņa ir kodolbumbiņa. Un mēs visi no tās nomirsim. Attopieties, atveriet acis, pajautājiert savas lielās ģimenes radniekiem, vai viņi vēlas, lai jūs turpinātu spēlēties ar savām bumbiņām.”²⁶

Lai arī “*The Times of India*” ir Indijas avīze, tas ir arī pasaulē plaši pazīstams laikraksts, un Arundhati Roi noteikti neslēptu šādu savu viedokli, arī, piemēram, sniedzot interviju “*The New York Times*”.

Nora Ikstena “Lauku Avīzē” turpina: “Dzelžaini ievēroju vienu principu: ārzemēs par savu valsti cenšos neko sliktu nestāstīt. Bet šeit Latvijā... Mēs nevaram cits citam aizmālēties ar pozitīvisma politiku un pseidopatriotismu, nevaram izlikties, ka viss ir vislabākajā kārtībā.”²⁷

Tā vien liekas, ka abas rakstnieces stāv vienādā attālumā no savas valsts, tikai valstis ir atšķirīgas lieluma un attīstības ziņā, tāpēc arī gandrīz vienādo sociālo problēmu traktējums šajos divos romānos ir atšķirīgs.

Arundhati Roi paudusi viedokli, ka viņu neinteresē Indija kā valsts, jo valsts, kā viņa ir pārliecinājusies visos piecdesmit Indijas valsts pastāvēšanas gados, vienmēr bijusi netaisnīga, tā neievēro cilvēku dabiskos attīstības principus, cilvēku uzskatus, tā vienmēr uzurpē varu un lemšanas tiesības.

Latvijā jau gandrīz par folkloru kļuvis teiciens – “man šī valsts nepatīk, bet man patīk šī zeme”. Tomēr vēlreiz vēlos uzsvērt, ka, manuprāt, šajos romānos gan Arundhati Roi, gan Nora Ikstena raksta no piederības valstij pozīcijas, lai arī katra ar savu “klātbūtnes intensitāti”.

Lai arī kāda ir viņu romānu stāstījuma veidošanas perspektīva, viņas abas ir tur – viena Indijā kā valstī, otra Latvijā. Romānos skarto politiskās sistēmas radīto sociālo problēmu traktējums, manuprāt, lieliski pierāda, ka literatūra atspoguļo cilvēkus, valsti patiesi un, lietojot mākslinieciskos līdzekļus, dara to spēcīgi.

Abi romāni pierāda arī vispārējo literatūras virzību tuvāk cilvēkam kā sabiedrības daļai, kura rīcību ietekmē valdošā politika. Un, ja šī politika neapmierina, tā jāuzlabo vai jāmaina, bet to grūti izdarīt, ja neizprot vai par to nerunā. Literatūra ir viens no veidiem, kā par indivīda un sabiedrības saikni un problēmām runāt dziļi un dvēseliski, un tieši sociālo problēmu klātesamība romānos “Mazo lietu dievs” un “Jaunavas mācība”, manuprāt, lieliski pierāda, ka šāda saruna notiek.

Parīzē 2000. gada aprīļa beigās Britu padome Francijā rīkoja konferenci “Multikulturālisms franču un angļu rakstniecībā”. Tajā piedalījās vairāki rakstnieki no bijušām Anglijas un Francijas kolonijām, un ASV strādājošais jamaikiešu izcelsmes angļu rakstnieks Karols Filips (*Caryl Phillips*), pārrunājot to, kādai jābūt literatūrai mūsdienās, izteica gana

tiešu viedokli: “Daiļliteratūrai, romāniem ir jābūt sociāliem, tiem ir jābūt politiskiem, ja tā nav, tad mūsdienu situācijā cita veida literatūra līdzinās tikai masturbācijai. No tās nav nekādas jēgas.”²⁸

Var kritizēt viedokli par tā asumu, bet jāpiekrīt tam, ka jābūt “jēgai”, kas Karola Filipa gadījumā varētu nozīmēt – jābūt saiknei ar sabiedrībā notiekošo. Ja tās nav, tad apgrūtināta ir gan sabiedrības attīstība, gan indivīda izpausties spēja, uz ko katrs, jādodomā, neatlaidīgi tiecas. Prasība pēc jēgas nekādā gadījumā neizslēdz mākslinieciskuma nepieciešamību daiļliteratūrā. Drīzāk to pastiprina.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Meitei M. M.* Projection of Art and Life in “The God of Small Things” // Arundhati Roy. *The Novelist Extraordinary* / Ed. R. K. Dhawan. – New Delhi: Sangam Books, 1999. – P. 257.
- ² *Mūmiece I.* Ar divainu apsēstību – latviešu valodu. Intervija ar Noru Ikstenu // *Lauku Avīze*. – 2001. – 22. jūn.
- ³ *Ibid.*
- ⁴ *Račevskis K.* Baltijas valstis postkoloniālisma gaismā // II Vispasaules latviešu zinātnieku kongress. 2001. gada augustā, tēžu krājums. – 196. lpp.
- ⁵ Tautas attīstība. Mācību līdzeklis sociālo zinātņu studentiem. – Rīga: Jumava, 2002. – 17. lpp.
- ⁶ *Ibid.* – 62. lpp.
- ⁷ *Miringoff M. L., Opdycke S.* American Social Welfare Policy Reassessment and Reform. – New Jersey: Prentice Hall, 1996. – P. 138, 139.
- ⁸ *Meitei M. M.* *Ibid.*
- ⁹ *Mandal S.* From Periphery to the Mainstream: The Marketing and Media Response to Arundhati Roy. – New Delhi: Prestige Books, 1999. – P. 7.
- ¹⁰ *Mishra P.* Indian Writing: 1947–1997 New York: New York Times Monthly Book Review, June 23–29, 1997.
- ¹¹ *Mandal S.* *Ibid.* – P. 7, 8.
- ¹² *Ibid.* – 9. lpp.
- ¹³ Nepieskaramie – tradicionālajā Indijas sabiedrībā ārpus sociālās hierarhijas esoša iedzīvotāju grupa, kurai liegtas jebkādas pilntiesīga sabiedrības locekļa tiesības. Pēc Indijas neatkarības nodibināšanas 1947. gadā gan kastu sistēmu, gan nepieskaramību atcēla.
- ¹⁴ *Roy A.* *The God of Small Things*. – London: Flamingo, 1997. – P. 53.
- ¹⁵ Tautas attīstība. Mācību līdzeklis sociālo zinātņu studentiem. – 26. lpp.
- ¹⁶ *Ibid.* – 230. lpp.
- ¹⁷ *Ikstena N.* Jaunavas mācība. – Rīga: Atēna, 2001. – 42. lpp.
- ¹⁸ *Ibid.* – 85. lpp.
- ¹⁹ *Ibid.* – 19. lpp.

- ²⁰ *Ikstena N.* Jaunavas mācība. – 15. lpp.
- ²¹ Ibid. – 41. lpp.
- ²² Ibid. – 39. lpp.
- ²³ Ibid. – 25. lpp.
- ²⁴ Ibid. – 89. lpp.
- ²⁵ *Machery P.* The text says, what it doesn't sayll Theory of Literary Production. – UK: Routledge, 1978.
- ²⁶ *Roy A.* Summer Games with Nuclear Bombs New Delhi: The Times of India, June 4, 2002, p. 14.
- ²⁷ *Mūrniece I.* Ibid.
- ²⁸ Konference “L'Écriture Multicolore/Multiculturalism in French and British Writing” (Multikulturālisms franču un angļu rakstniecībā), kurā arī šī raksta autore piedalījās, notika Parīzē 2000. gada 28. un 29. jūnijā; konferences darbu vadīja Karols Filips un Rafaels Konfiants (*Caryl Philips et Raphael Confiant*), paneldiskusijas “Out of Margins: the literary politics of geography” (Ārpus robežām: ģeogrāfijas literārā politika) laikā Karols Filips izteica šo domu.

Līga Mitenberga

Social Problems in Arundhati Roy's Novel “The God of Small Things” and Nora Ikstena's Novel “Jaunavas mācība” or Why are These Problems Important in Fiction

The article “Social problems in Arundhati Roy's novel “The God of Small Things” and Nora Ikstena's novel “Jaunavas mācība”²⁸ or Why are these problems important in fiction” discusses common aspects in the two novels pertaining to the treatment of social problems therein. Based on opinion of both authors expressed in interviews as well as on close reading of the two novels, the author of the article argues, that literary fiction is and must have social dimension to it and must discuss problems important not only for an individual but also to society as a whole. This does not exclude the need for the artistic quality of literary text; on the contrary, it highlights the need for the artistic nature of it.

The article attempts to define social problems from sociology perspective and tracking social problems mentioned in the two novels draws conclusion that these two pieces of literature from India and Latvia reflect the respective countries realistically and the high artistic quality of the works enhance the dialogue with an individual reader to help to find answers to vexed questions between one's own self and social norms and practices.

Ingars Gusāns

Daži Atēnas tēla mākslinieciskā veidojuma aspekti Kallimaha himnā “Pallādas peldei”

I. Gusāns dzimis 1974. gadā. Kopš 2001. gada studē literatūrzinātņi LU doktorantūrā. Pašreiz izstrādā disertāciju “Hellēnistiskās himnas poētika”, darba zinātniskā vadītāja – docente Vita Paporinska.

Kallimahs ir hellēnisma laikmeta (~3.–1. gs. p. m. ē.) dzejnieks, kurš ir ievērojams ne tikai ar sava laikmeta dzejas pamatprincipu un prasību izvirzīšanu un aizstāvēšanu, bet arī ar saviem dzejas darbiem, starp kuriem nozīmīgu vietu ieņem arī himnas. Lai arī himnu garums ir dažāds (no 96 līdz 326 rindām), tomēr autors samērā konsekventi cenšas ievērot visas izvirzītās prasības dzejas teksta tapšanā, t. i.: 1) neliela apjoma forma (kas gan varētu būt diskutabls jautājums, ja pievēršam uzmanību tam, ka viena no himnām ir pat 326 rindas gara); 2) noslīpēts stils; 3) izkopta dzejas valoda; 4) oriģināls un netradicionāls saturs.

Aplūkojot konkrēto himnu pārējo Kallimaha himnu kontekstā, var atzīt to, ka šis dzejas darbs nav tik politiski tendēts kā himnas “Zevam”, “Apollonam” un “Dēlas salai”, kurās gan pārnestā nozīmē, gan atklāti ir slavēts Ptolemajs II un arī viņa darbi. Himna “Atēnas peldei” nav arī tik “zinātniska” kā, piemēram, trešā Kallimaha himna, kas ir veltīta Artemīdai un viņas funkciju un atribūtu uzskaitījumam. Drīzāk piektā himna “Pallādas peldei” ir saistāma ar sesto himnu “Dēmetrai”, kurā arī nav izteiktu politisku tendenču, tikai netieši mājienu nomainīgajā valdnieka–padotā pakļautības attiecību modelī. Kaut gan praktiski visās Kallimaha himnās var atrast motīvus un tēlus, kas ir saistāmi ar tā laika politiskajām norisēm un valdošajām idejām. Ar himnu “Dēmetrai” šī pētījuma objektu visciešāk saista tieši kompozicionālais veidojums, jo abās himnās ir atainotas procesijas, kas ir veltītas šīm dievietēm. Saskanīgs ir himnas strukturējums: vidusdaļā ir mīta atstāstījums, kas atklāj kādu no dieves būtības iezīmēm, tai pašā brīdī sniedzot didaktisku pamācību. Himnas sākumā ir neiztrūkstoši vēstītāja aicinājumi vērst ikdienu neikdienišķajā, noskaņoties svētbijīgam

brīdim, tāpat kā himnas beigās dieves apbrīnotāji izteic kvēlas lūgšanas un vēlējumus tās godināšanai.

Visas uzrunas procesijas dalībniekiem, gan dalībnieku, gan dieves darbības apraksti, gan mīta atstāstījums ir tās episki reālistiskās iezīmes, kas ir raksturīgas arī citām Kallimaha himnām, taču šajā darbā ir arī spilgtas liriskas iezīmes, kas atklājas pārdzīvojumos par Teiresija ciešanām. Tieši šo episki reālistisko un lirisko iezīmju saistījums šajā himnā (līdzīgi ir arī himnā “Dēmetrai”) ir tas, kas liek zinātniekiem himnu “Pallādas peldei” uzskatīt par vienu no labākajiem Kallimaha sacerējumiem.

Kallimaha himnā apdzejotā Atēna ir olimpiskā dieve, Zeva meita. Grieķu mitoloģijā Atēna tiek uzskatīta par gudrības, kara dievieti un amatnieku aizbildni, tā kā “Atēnas tēla pirmsgrieķiskās izcelsmes dēļ nevar atklāt dievietes vārda etimoloģiju, balstoties tikai uz grieķu valodu”^(1,161), tad ir problemātiski saistīt vārda izcelsmi ar dieves funkcijām. Tāpat ir jāatceras, ka šajā himnā autors neaplūko klasiskajam himnas žanram raksturīgu tēmu, proti, te nav apdzejotas nedz dieves bērnības ainas, nedz viņai veltītas svētnīcas vai tempļa atklāšana. Kallimahs tikai dod ieskatu Atēnas godināšanas procesijas sagatavošanā, iekļaujot liriskus momentus šajā stāstījumā, kas šai himnai piešķir novatorisma iezīmes un atšķir to no klasiskajām homēriskajām himnām, arī pārējām Kallimaha himnām.

Ši pētījuma mērķis ir mēģināt klasificēt un atklāt tos paņēmienus, ar kuru palīdzību Kallimahs veido mitoloģiskā personāža, konkrēti, Atēnas tēlu un izsaka tās funkcijas, kā arī salīdzināt izteiksmes paņēmieni atbilstīgi hellēnisma dzejas prasībām.

Skatot himnas vēsturisko attīstību, kā nozīmīgs fakts jāmin jau paša centrālā tēla, t. i., Atēnas izvēle. Jo, piemēram, gan Apollonam, gan Dēmetrai ir veltītas plašas homēriskās himnas, kuru tapšanu attiecina uz 7.–6. gs. p. m. ē., savukārt Atēnai ir veltītas divas himnas, no kurām viena ir piecas, bet otra 18 rindas gara un kuras ierobežotā apjoma dēļ nevar pretendēt uz izvērstu un pārdomātu Atēnas darbības izklāstu. Turklāt jāatzīmē, ka šīs nelielās homēriskās himnas hronoloģiski netiek pieskaitītas pie senākajām un var tikt attiecinātas uz hellēnisma laikmetu vai pat vēlāk. Tomēr Atēnas izvēle nav nejauša, ja ņem vērā to, ka hellēnisma dzejai ir raksturīgs gan “zinātniskums”, gan netradicionāls saturs, gan tas, ka Kallimahs ir sava veida Ptolemaju dinastijas galma dzejnieks, kurš ar nodomu mēģina izvēlēties tādus tēlus un tādus sižetus, kurus un kuru darbības var saistīt ar laicīgo valdnieku. Atēna ir gudrības un kara dieviete, taču viņa tiek dēvēta arī par pilsētu aizbildni. Tieši pilsētu aizbildniecības funkcija un Atēnas spējas to saprātīgai pārvaldīšanai ir tas, kas liek autoram veltīt himnu Atēnai, rosinot lasītāju vismaz netieši vilkt paralēles ar valdnieku Ptolemaju.

Aplūkojot Atēnas tēla māksliniecisko veidošanu, var izdalīt divus pamatpaņēmienu, ar kuriem tas ir atklāts: 1) ar personvārdu (ή Παλλάς – *Pallāda*), saliktiem epitētiem un pastāvīgo uzrunu πότνια – ‘valdniece’; 2) ar netiešiem vēstījumiem.

Aplūkojot vārdu ή Παλλάς, jāatzīmē tas, ka šis vārds vārdnīcās tiek klasificēts gan kā pavārds, gan kā iesauka. Turklāt agrākā laika homēriskajos tekstos to lieto kopā ar Atēnas vārdu. Hīmnā “Pallādas peldei” šis vārds ir sastopams kā patstāvīgas nozīmes īpašvārds jau pašā himnas nosaukumā. Vārda Παλλάς lietošanai var būt vairāki iemesli: pirmkārt, Kallimahs, ievērojot atiskā dialekta rakstības principus, šo vārdu varēja lietot pantmēra dēļ, jo vārds pakļaujas elēgiskā distiha prasībām, un tieši šādā metriskajā sistēmā ir sarakstīta šī himna. Piemērots tāpēc, ka tādās locījuma formās kā vsk. ģen., dat., akuz. šim vārdam veidojas viena gara un divas īsas zilbes, piemēram, Παλλάδος, Παλλάδι, veidojot klasisku daktila pēdu, no kurām sastāv elēgiskā distiha pirmā rinda. Savukārt doriskā dialekta formā Ἐθναία (*Athānaiā*) ir viena īsa un trīs garas zilbes, kuras var būt kā nobeigums vienai pēdai un vēl viena vesela pēda. Tomēr, zinot tā laika dzejas prasības un lasītājus, kuriem šie darbi bija adresēti, uzskatīt, ka metra prasības ir noteicošais faktors, nebūtu pilnīgi pareizi.

Otrkārt, pavisam hīmnā vārds Παλλάς ir sastopams četras reizes (kopā ar nosaukumu piecas), vārds Atēna – 13 reižu. Lai arī kvantitatīvi Atēnas vārds dominē, tomēr Παλλάς lietojums apliecina to, ka tas ir viens no stabilākajiem Atēnas pievārdiem, iesaukām, kas laika gaitā iegūst patstāvīga īpašvārda nozīmi, tāpēc autors var lietot te Atēnas, te Pallādas vārdu. Tomēr ir vēl arī trešais cēlonis, kāpēc autors varēja lietot šo vārdu, un to nosaka konteksts. Kallimahs hīmnu veltī Atēnai kā pilsētu aizbildnei, sargātājai vai arī postītājai. Jebkura no šīm rīcībām – sargājošā vai postošā – ir saistāma ar ieročiem un cīņām. Un varbūt tieši šo asociāciju radīšana lasītājam ir tas iemesls, kāpēc autors lieto vārdu Παλλάς. Pavārda izcelsmi saista ar cīņu pret gigantiem, kuras laikā Atēna nonāvēja gigantu Palantu un, novilkusi tam ādu, aplika sev,^(3,235) kļūstot par “populāru”, atzītu mītu varoni tieši kā Pallāda. Tātad šī pavārda iegūšana saistās ar dievu cīņu pret gigantiem, kura tiek pieminēta arī šajā hīmnā (7.–8. rinda), un to savukārt var uzskatīt par sava veida pasaules kārtības reprezentējošu funkciju, tai pašā laikā šaurākā izpratnē var saistīt ar konkrētas vietas, pilsētas aizstāvību.

Otrs pazīstams uzskats par šī pavārda, iesaukas rašanos ir saistīts ar Atēnas attēlu, kuru sauca par Pallādiju un kurš ataino Atēnu, bruņotu ar vairogu un šķēpu rokā, un kuram it kā esot dievišķa izcelšanās. Šī Atēnas vārda izcelsmes skaidrotāji norāda, ka sasaiste starp šo attēlu un tā vārdu ir apstākļi, ka Παλλάς, iespējams, ir nācis no vārda πάλλω, kas nozīmē ‘kratīt, tricīnāt’, sasaistot šo nozīmi ar to, ka Atēna cīņas laikā vai vienkārši brīdinot krata šķēpu un tāpēc veidojas nozīme ‘šķēpu kratošā’, kas, protams,

ļauj šo dievietes pavārdu saistīt ar viņas kareivīgajām funkcijām. Atzīmējamas arī dažas konkrētas rindas himnā, kur, iespējams, šis vārds nav lietots nejauši. Piemēram, 15. rinda:

μη μύρα, λωτροχόοι, τᾷ Παλλάδι μηδ' ἀλαβάστρωσ ...
 Τῷ καὶ νῦν ἄρσεν τι κομίσσατε μῶνον ἔλαιον –
Lējējas, nedz eļļas, nedz alabastrus Pallādai...
Viņai arī tagad nesiet tikai vīriešu eļļas.^(2,118)

Vārda “Pallāda” izmantojums, manuprāt, jo sevišķi pastiprina viņas kareivīgo dabu, kas, protams, ir raksturīga un tipiska vīriešiem – karotājiem, te funkcijas izcēlums kalpo arī Atēnas izredzētības uzsvērumam.

53. rindā vārds “Pallāda” tiek minēts kopā ar salikto epitetu πολιοῦχος ‘pilsētu sargājošā’, kas tieši nosauc dieves funkciju un atklāj viņas dabu.

Savukārt 131. rinda:

.. τὸ δ' ἐντελὲς ᾧ κ' ἐπι νεύση
 Παλλάς, .. –
 .. *tas ir galīgs* [lēmums. – I. G.], *kam Pallāda māj ar galvu...*^(2,124)

Te šī vārda lietojums izceļ ne tikai to, ka Atēna ar dieves varu lemj kādu lietu, bet arī to, ka dieve savu lēmumu ir gatava aizstāvēt un panākt tā īstenošanu pat ar ieročiem rokā.

Apskatot trīs saliktos epitetus, kas ir sastopami šajā himnā un attiecas uz Atēnu, πολιοῦχος – ‘pilsētu sargājošā’, περσέπολις – ‘pilsētu postošā’, χρυσεοπήληξ – ‘zeltķiverainā’, kas kalpo iespējamajam Kallimaha mērķim jo sevišķi uzsvērt Atēnas kā pilsētu aizbildnes funkcijas un ļauj lasītājam vilkt paralēles ar zemes valdniekiem, kuru varā ir gan aizsargāt, gan izpostīt pilsētas, var atzīmēt, ka šo epitetu semantika nepieļauj plašāku interpretāciju.

Divas reizes šajā himnā parādās arī uzrunas konstrukcija – πότνια – ‘valdniece’, kas ir raksturīga tieši dievēm, tādā veidā īpaši atgādinot šo līdzvērtīgumu, spēku vīrišķās domāšanas pasaulē. Kas vīriešu kārtas dieviem un tos pielūdzošai sabiedrībai ir pašsaprotams, tas sievietēm apliecināms un pierādāms, jo arī sociālajā dzīvē vīriešu valdīšana ir norma (kā izņēmums Arsinoja II). Vārda πότνια lietojums Kallimaha himnā varētu būt ar nolūku atklāt Atēnu kā visvarenu dievieti un varbūt pat visvarenāko. Ja ņem vērā to, ka Atēna ir nākusi pasaulē no Zevas galvas un ir viņa ideju un gribas izpildītāja, tātad uztverama kā viņa pārliecības turpinājums, labāko īpašību iemiesojums. Turklāt uzruna ‘valdniece’ pauž arī lielu pazeimību, ko izjūt apkārtējie, liekot lasītājam apjaust atkarību no dievu un valdnieku gribas.

Netiešie vēstījumi Kallimaha himnā izpaužas divos veidos: 1) kā vizuālie vēstījumi; 2) kā darbības un rīcības apraksti.

Tā kā minētais vizuālais vēstījums sevī ietver ne tikai ārējā izskata atklājumu, proti, portretējumu, tas ir attiecināms uz netiešo tēla veidojuma komponentu. Kallimaha himnā Atēna tiek atklāta: pirmkārt, portretējuma; otrkārt, dievības atribūtu apdzejošanā.

Tīri kvantitatīvi Atēnas portretējums aizņem piecas rindas, autors to neizvērs, bet iezīmē tikai atsevišķas detaļas. Pirmoreiz kādas detaļas akcentējums ir sastopams himnas 5. rindā:

Οὔποκ' ἸΑθαναία μεγάλως ἀπενίψατο πάχεις –
Atēna nekad nemazgāja lielās rokas.^(2,118)

Līdzīgi ir arī himnā Apollonam, kur sākumā ir detaļas akcentējums un vēlāk seko vispārinājums, kā šajā himnā 17. rindā:

..ἀεὶ καλὸν ὄμμα τὸ τήνας.
..vienmēr viņas izskats skaists.^(2,118)

Tālāk seko konkrēti apraksti 25. rindā:

..ἐμπεράμως ἐνετρίψατο λιτὰ βανοῖσα
 χρίματα –
..prasmīgi iesvaidījusi vienkāršas eļļas, kļuva sārta;^(2,118)

un 31. rindā:

οἴσετε καὶ κτένα οἱ παγχρύσειον, ὡς ἀπὸ χαίταν
 πέξεται, λιπαρὸν σμασαμένα πλόκαμον.
*Nesiet viņai arī zelta ķemmi, lai saceltu uz augšu
 matus, bīnīšķās cirtas iesmērējusi.*^(2,120)

Lai gan daudzas Atēnas funkcijas un tās neiztrūkstošais atribūts bruņojums, kā arī viņas dzimšana no Zevas galvas tiek saistīta ar patriarhālo pasaules uzskatu, zināmu šī tēla “vīrišķošanu”, Kallimahs tomēr atzīmē arī to, ka Atēna nav tikai karotāja, atklājot arī viņas sievišķo dabu, tāpēc himnā rādot viņas rūpes par savu izskatu. Te gan jāpiebilst, ka rūpes par zirgiem un bruņojumu tomēr Atēnai šķiet būtiskākas.

Kallimahs savā himnā Atēnas atribūtus – ieročus tiešā veidā piemin tikai vienreiz 7. rindā:

..ὄκα δὴ λυθρῶ πεπαλαγμένα πάντα φέροισα
 τεύχεα .. ἦνθ' .. –
*..kad viņa nāca, nesdaļa visus ieročus, ar asinīm
 notraipītus..*^(2,118)

Tie nav konkretizēti, taču lasītāja priekšstats par Atēnas atribūtiem varēja būt samērā viennozīmīgs, jo pallādijos Atēna tika atainota ar šķēpu un vairogu.

Salīdzinājumā ar vizuālajiem vēstījumiem daudz lielāku uzmanību dzejnieks veltī Atēnas rīcības aprakstam. Jo sevišķi tiek izceltas dieves rūpes par saviem zirgiem, kurus Atēna mīl un cienī tik lielā mērā, ka aizmirst pati savas vajadzības un rūpes:

πρὶν κόνιν ἰππειᾶν ἐξελάσαι λαγόνων.. –
pirms [vispirms. – I. G.] izdzīt putekļus no zirgu sāniem.^(2,118)

Pat pēc cīņas ar gigantiem, kad visi ieroči ir aptraipīti asinīm, arī tad viņa:

..πολὸν πρᾶτιστον ὕφ' ἄρματος αὐχένας ἵππων
λυσάμενα παγαῖς ἔκλυσεν Ὀκεανῶ
ἰδρῶ καὶ ραθαμίγγας, ἐφοίβασεν δὲ παγέντα
πάντα χαλινοφάγων ἀφρὸν ἀπὸ στομάτων.
*..vispirms pilnīgi atbrīvojusi no ratiem
zirgu kaklus, Okeāna straumēs viņa mazgāja
sviedrus un putekļus, notīrīja visas
sažuvušās putas no mutēm, kas ēd, ar iemauktiem.*^(2,118)

Tiek pieminēts arī, ka Atēna, kas tēlota kā valdonīga un emocijās atturīga dieve, priecājas par zirgu un vairogu troksni. Tātad atkal tiek uzsvērts dieves kareivīgums, varbūt mēģinot ieskicēt ideju, ka pilsētas, valsts vadīšanai ir nepieciešams ne tikai kara mākslu pārzinošs cilvēks, bet tāds cilvēks, kas sevi pilnīgi ziedo šīs idejas vārdā. Aizliedzot sevi, valdnieks, arī dieve dzīvo augstāku mērķu, sabiedrības labā, tāpēc kareivīgums ir arī viena no ideāla valdnieka īpašībām.

Himnā iesaistītajā mīta atstāstījumā ir vēstītas vairākas Atēnas darbības: gan Atēnas mīla uz nimfu,^(2,120) gan viņas svētvietu, biržu, altāru apmeklēšana,^(2,120) atsevišķas sadzīves epizodes^(2,122) – taču tās ir tik vien pieminētas, cik nepieciešams mīta darbības risinājumam, lai gan autors nepalaiž garām izdevību parādīt savu erudītumu un “zinātniskumu”, nosaucot daudzos Atēnas kulta centrus. Plašāk sniegts ir Atēnas peldes skats, ko autors uzsver arī himnas virsrakstā, un galvenais – Atēnas dusmas, kā arī Teiresija sodīšana, atņemot viņam redzi.^(2,122) Te autors izjusti un prasmīgi apdzejo šo nelaimi, kas ir notikusi, un atzīmē, ka

..θεὰ δ' ἐλέησεν ἑταίραν· –
..dieve juta līdzī biedrenei.^(2,122)

Himnas tālākajā risinājumā izvērstajā Atēnas monologā autors pauž ideju par to, ka likums ir likums (dūra lēx, sed lēx) un izņēmumu nav,

nepārprotami un skaidri izskan ideja par cilvēku atkarību no dievu gribas un no viņu vietnieku uz zemes – valdnieku gribas, lai gan pati dieve atzīst, ka:

Οὐ γὰρ ἸΑθαναίᾳ γλυκερὸν πέλει ὄμματᾶ παίδων
ἀρπάζειν· –

Atēnai nav patīkami bērnu acis laurīt.^(2,122)

Autors kā sava veida galma dzejnieks izslēdz cilvēcisko faktoru, patvaļa, varas savtīga izmantošana ir tā laika (un ne tikai) norma, bet tas arī ir pilnīgi saprotams, ja viņš negrib aizvainot savus mecenātus. Lai gan Atēna ir atņēmusi draudzenes bērnam redzi saskaņā ar dievu likumiem, tomēr arī viņā uzplaiksnī cilvēcisks vājums, t.i., viņa mēģina atlīdzināt pārinodarījumu. Atēna apsola nimfai, ka viņas dēls iegūs lielas balvas:

.. τὸ δ' ἐντελὲς ᾧ κ' ἐπι νεύσῃ

Παλλάξ, .. –

.. *tus ir galīgs* [lēmums. – I. G.], *kam Pallāda māj ar galvu*...^(2,124)

Šī sīkā detaļa atkārtoti atklāj viņas varenību, Zeva pēctecību. Bet, tā kā Atēna icmieso valdniekam nepieciešamās īpašības, tad ir iespējama arī sekojoša likumsakarība, ka Ptolemajs, velkot paralēles starp viņu un Atēnu, ir Zeva varas, gribas izpildītājs, turpinātājs uz zemes. Taču ir pilnīgi pieļaujams, ka Kallimahs pretēji himnai “Apollonam”, kura ir politiski tendēta un kur dzejnieks uzskaitīja daudzas funkcijas, šajā himnā ar nolūku ir apdzejojis tikai vienu – stingras likumievērotājas un pilsētas aizbildnes funkciju.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Mitoloģijas enciklopēdija. – Rīga:Latvijas enciklopēdija,1993.

² Καλλιμαχος. Ἕννοι. - Ἀθήνα: Ἐκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ,1996.

³ Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft XVIII3. – Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1949.

Ingars Gusāns

Some Aspects of Athena Image's Artistic Formation
in Callimachus Hymn “To Pallas's Bath”

Callimachus is a poet of hellenistic age, who is famous not only for putting forward and protection of basic principles and claims of his period poetry, but also for observation of these novelties, that is, 1) small amount form; 2) finished style; 3) refined poetry language; 4) original and unconventional content.

The hymn “To Athena’s Bath” is one of the artistically more framed because it involves in itself both epic realistic features, about which purport the addresses to the participants of pageant testifies, descriptions of myth and action, and lyrical features that are discovered in the experience about Tiresias sufferings.

The main character of the hymn is Athena, who is the goddess of wisdom and war, as well as craftsmen’s guardian, goddess’s fairness and militant nature is particularly emphasized in the hymn.

Several methods are used to discover Athena’s as a powerful goddess’s expression in the hymn: 1) with the personal name (ἡ Παλλάς), complicated epithets (περσεπολις, πολιουχος, χρυσεοπηληξ) and with constant address –ποτνια (these words reveal goddess’s militancy, mentioning both protecting and destructive functions), 2) with indirect epistles.

Monologue is an important component of the hymn composition because, firstly, it shows goddess’s estimating attitude to the main event of myth; secondly, it reveals Athena’s godlike mission. It has to be acknowledged that Callimachus has managed to reveal the main Athena’s functions, showing her significance in the gods’ pantheon, at the same time accenting the idea about people’s dependence on the gods’ will.

FOLKLORISTIKA

Valdis Rūsiņš

Divdaļīgums sakrālā veseluma struktūrā latviešu reliģiskajos priekšstatos

V. Rūsiņš dzimis 1973. gadā. Kopš 2001. gada studē Latvijas Kultūras akadēmijā kultūras teoriju. Pašreiz izstrādā disertāciju “Dualitāte latviešu reliģiskajos priekšstatos”, zinātniskā vadītāja – profesore Janīna Kursīte.

Divdaļīgums kā fundamentāls princips cilvēka apziņā un domāšanā ir atstājis dziļu iespaidu reliģiskajos priekšstatos. Dualitāte raksturo stadiāli pašus agrinākos mītus.¹ Tā noteica indoeiropiešu mitoloģijas arhaisko pamatstruktūru formēšanos, kas atspoguļojies arī latviešu mītiskajos priekšstatos. Taču dualitāte iespaidoja priekšstatu formēšanos ne vien senākajā posmā, bet arī to turpmākajā attīstībā, neņemot vērā jaunu principu izvirzīšanos sakrālajā simboliskā.

Dualitātes jautājums joprojām ir svarīgs saistībā ar reliģisko un mītisko priekšstatu stadiālās stratigrāfijas problēmām. Pētniecībā pastāv viedoklis, ka divdaļīgās un no tām atvasinātās pāra struktūras kultūras vēsturē ir gan stadiāli, gan attiecīgi (ja tās aplūko vienas un tās pašas kulturālās kopības ietvaros) arī hronoloģiski senākas par trīsdaļīgajām.² No vienas puses šāda teorētiskā pieeja pavērtu iespēju arhaisko slāņu stadiālai nodalīšanai, kas palīdzētu pilnīgāk noskaidrot mīta vēsturisko attīstību. Taču šai shēmā neiekļaujas divdaļīgās vai pāra struktūras, kuras var zināmā brīdī aktualizēties vai arī joprojām funkcionēt savā noteiktā sfērā reliģiskajos priekšstatos līdztekus dominējošajām trīsdaļīgajām vai nepāra struktūrām.

Jautājums par cilvēka domāšanas struktūrām, ko izvirzīja franču strukturālisti un ko K. Levī-Stross risināja savā mīta teorijā, šobrīd kļūst svarīgs jaunā griezumā. Kā savā jaunākajā pētījumā par nepāri un pāri zīmju sistēmās norāda krievu kulturologs Vjačeslavs Ivanovs, duālos pretmetus ir nepieciešams izprast, lai pēc tam varētu tos pārvarēt un izziņāt to, kas atrodas aiz tiem.³

Šī raksta mērķis ir izvērtēt pāra un divdaļīguma vietu sakrālā veseluma veidošanā. Neņemot vērā to, ka sakrālajā simboliskā latviešu reliģiskajos priekšstatos ir cita dominante – nepāris, ternārās struktūras, kas izsaka

vispārīgos priekšstatus par labo un svētīgo (trīs lietas ir labas lietas, “deviņi” un “trejdeviņi” simbolizē sakrālo spēku, skaitlis “trīs” – Visuma struktūru), folkloras, etnogrāfiskā un arheoloģiskā materiāla liecībās ir redzams, ka paralēli nepārim kā sakrālās simbolikas nesējs funkcionē pāris – dzīvības nodrošinātājs un turpinātājs.

Ir grūti noteikt to brīdi, kad vēsturiski notiek pavērsiens priekšstatu sistēmā un kādos apstākļos sakrālajā simbolikā izvirzās skaitlis “trīs” un nepāris. Kā senajos priekšstatos, mākslā un ornamentos tie var pastāvēt paralēli, tāpat tie līdzās turpina pastāvēt arī latviešu reliģiskajos priekšstatos.

Pāris arhaiskā priekšstatu sistēmā ienāk kā ontoloģisks pamatprincips. Ornamentos un grafikā pāra motīvs parādās jau kopš vēlā paleolīta.⁴ Divdaļīgums ir pamatā senajai cilvēka izpratnei par dzīvības un nāves cikliskumu. Tā ir arhaiskā dualitāte “mirt un atdzimt”, kura noteica arī indoeiropiešu mīta pamatprincipus, atspoguļoja senā cilvēka izpratni par norisēm dabā, veidoja pasaules uztveri, caurvija reliģiskos priekšstatus. Tai atbilda arī vissenākais priekšstats par dabas cikliskumu – gada dalījums vasaras un ziemas posmos – pasīvajā un aktīvajā fāzē, kas dzima jau arhaiskājos mezolīta un neolīta mednieku sadzīves tradīcijās un noteica nepieciešamību, sezonām mainoties, migrēt līdzī briežu un aļņu bariem.

Būtisks faktors, kas atstāja ietekmi uz reliģiskajiem priekšstatiem, ir sabiedrības sociālo attiecību modelis. Sabiedrības formēšanās procesa pirmais rezultāts bija ģints, kuru raksturoja senākais zināmais attiecību modelis – duālā eksogāmija, kas noteica divu ģinšu nepieciešamību, lai kopiena izdzīvotu. Šajā posmā sakrālās simbolikas dominante bija pāris: “divi” – tas nozīmēja “labi”. “Divi” nozīmēja dzīvību, esību un izpratni par pasaules uzbūvi.

Tē nepieciešams uzsvērt, ka starp pāri, divdaļīgumu un dualitāti, no vienas puses, un jēdzieniem “binārās opozīcijas” jeb “pretmeti”, no otras puses, ne vienmēr būtu liekama vienādības zīme. Arhaiskajos priekšstatos labi redzams, ka ne visās attīstības stadijās pāra elementi tiek pretstatīti viens otram. Ir iespējama arī tāda saikne starp elementiem, kurā tie ir simetriski, paralēli un tieši šādā veidā formē vienota veseluma sastāvdaļas, nenostājoties opozīcijā viens pret otru. Duālie elementi tiek saprasti to kopesmē, tādēļ pāri vēl nedala pretmetos. Opozīcija netiek izvirzīta kā duālo elementu savstarpējo attiecību pamatizpausme. Dualitāte tiek saprasta vienkārši kā visa esošā dabisks pastāvēšanas veids, kurā pāra elementu vienotība izteic gan priekšstatus par pasaules uzbūves pamatprincipiem, gan izpratni par optimālu esības modeli. Tāpēc “Dievu mātei” ir divi pavadoņi, vēdu dievietes Aditi dēli – dievi Aditji – dzims pa pāriem un debesu dievam indoeiropiešu mītos būs divi dēli – sengrieķu Dioskūri, vēdu Ašvini.⁵ Latviešu folklorā tiem gan etimoloģiski, gan tipoloģiski ir pielīdzināmi Dieva dēli, kuri iekļaujas indoeiropiešu kopīgajā mitoloģiskajā tradīcijā.⁶

Latvijas arheoloģiskajā materiālā ir redzams, kā pāra ideja atainojas apbedījumu tradīcijās. Kreiču neolīta kapulaukā no 23 atraktajiem apbedījumiem lielākā daļa ir vienlaicīgi pāra apbedījumi (nr. 7.–8., 9.–10., 12.–13., 15.–16., 17.–18., 19.–20.). Šajā kapulaukā ir atklātas arī divas bedres bez cilvēka apbedījumu pēdām.⁷ Spriežot pēc tendences apbedījumu veikšanā, iespējams, ka abas bedres ir bijušas simboliskas aizstājējas otrajai personai tajos gadījumos, kad tika veikti individuālie apbedījumi, lai veidotu rituālā nepieciešamo pāri.

Aplūkojot priekšstatus par pāri un divdaļīgumu vēsturiskā attīstībā, ir nepieciešams pievērst uzmanību saimniekošanas veidam, jo ir būtiska atšķirība starp mednieku–zvejnieku un lopkopju–zemkopju ideoloģiju. Pārim tajās ir gan atšķirīga loma, gan izpausmes veidi.

Mezolīta un neolīta posmā mednieku–zvejnieku sabiedrības mākslā tiek atveidoti dzīvnieki, kuri ir savdabīgi mediatori starp divām sfērām – zemi un ūdeni, zemi un gaisu. Tie ir ūdensputni, bebrs, ūdrs, čūska, kuru simboliku raksturo divdabīgums. Tie ir spējīgi apvienot divus vienā, tāpēc mītā šie dzīvnieki parādās arī kā demiurgi: čūska jūras vidū; pile, kuras darbības rezultātā tiek izveidota pasaule. Šajā stadijā mītiskajos priekšstatos raksturīgi ir duālie tēli – celestiālie brieži un aļņi, kas tiek saistīti ar galvenajiem ziemeļu debesu zvaigznājiem – Lielajiem Greizajiem Ratiem un Mazajiem Greizajiem Ratiem (*Ursa Major* un *Ursa Minor* – daudzām mednieku tautām senos aļņu un briežu tēlus papildināja vai aizstāja lāči).⁸ Latviešu mītiskajos priekšstatos šie senie tēli ir transformējušies par kosmoloģisko dainu astrālajiem simboliem – diviem vērsiem vai zirgiem.

Bronzas laikmetā (1500.–500. g. p. m. ē.) arvien pieaugošāku nozīmi sāk iegūt lopkopība un zemkopība, kas strauji progresē dzelzs laikmetā (500. g. p. m. ē. – 1200. g.). Zemkopības izvirzīšanās ir lūzuma punkts ekonomiskajā attīstībā, kas atstāj dziļu iespaidu arī uz ideoloģiju un reliģiskajiem priekšstatiem. Jaunais sabiedrības saimnieciskais modelis ievieš arī darba dalīšanu. Iespējams, šajā brīdī iegūst pamatu pāris “vīrišķais – sievišķais”, kurš, pārejot uz reliģiskajiem priekšstatiem, saistās ar auglības nodrošinātāja simboliku. Radošais pāris “vīrišķais – sievišķais” zemkopju ideoloģijā nostiprinās līdzās arhaiskajai dualītai “mirt un atdzimt”, ieņemot būtisku vietu lauku auglības rituālos.

Vidējā dzelzs laikmetā (5.–8. gs.) sāk iezīmēties būtiska tendence latviešu ornamentikā, kas arī turpmāk saglabājas latviešu simbolikā un mītiskajos priekšstatos, proti, ienāk auglības tēma, ko simbolizē dubultelementi – t.s. pārinieki.⁹ Domājams, ka šajā laikā zemkopju reliģiskajos priekšstatos veidojas jumis kā divkāršas, tātad palielinātas auglības simbols. Turklāt jumja auglības simbolika varēja attiekties gan uz lauku, gan cilvēku, gan dzīvnieku auglību. Grauda auglība spēj pāriet uz cilvēka dzīvības spēku. Jumja auglība attiecas ne tikai uz lauku ražību, bet var izraisīt arī dvīņu dzimšanu mājlopiem un cilvēkiem (LTT 6237–6239; 12024–12033; 12035–12041). Tāpēc jumis savā simbolikā nes arī generatīvā pāra ideju.

Arheoloģiskajā materiālā var izsekot pāra izpausmei sakrālā veseluma veidošanā rotājumos – piekariņu valkāšanas tradīcijās. Lībiešu apbedījumos vērojama šāda aina: sākot ar 11. gs., dažu sieviešu apbedījumos sastopam šī dzimuma pretmetu – piekariņu–zirdziņu.¹⁰ Domājams, ka sievietes rotājumā izmantotais zirdziņš simbolizēja vīrišķo pusi. Tam pretējo polu – otru pusi – veidoja pati sieviete – piekariņa nēsātāja. Līdzīgi kā lībiešu sievietēm pie jostas piekārtais lāča zobs, zalkša simbolika meiteņu un sieviešu jostu ornamentācijā un rotājumos, tas kopā ar nēsātāju sievieti veidoja sakrālu divu dzimumu kopības veselumu. Tā izpratnē šajā gadījumā acīmredzot dominēja maģiskā auglības nodrošināšanas simbolika, tipiska zemkopju reliģiskajiem priekšstatiem.

9.–11. gs. raksturīga rota bagātam vai dižciltīgam latgalim bija piekariņi–putniņi (pīlītes), bet ūdensputna simbolika pamatā ir saistīta ar sievišķo dzimumu.¹¹

Sākot ar 11. gs., lībiešu apbedījumos parādās pirmie dubultdzīvnieku piekariņi. Līdz 12.–13. gs. tie vēl ir tikai atsevišķi eksemplāri citu piekariņu masīvā. 12.–14. gs. brīžam vairs nevar pateikt, kādi dzīvnieki attēloti.¹² Kā galvenais ir palikuši divi kopā saauguši tēli. Savukārt viengalvainie zirdziņi kopā likti pa diviem.

Kā savos pētījumos norāda arheologs J. Graudonis, 14.–15. gs. it kā atdzimst pagāniskās tradīcijas.¹³ Šajā laikposmā vērojama dubultpiekariņu tradīcijas uzplaukums acīmredzot ir saistāms ar zināmu lūzumu agrāro priekšstatu sistēmā, kad līdztekus sākās jumja rituālu attīstība un formējās priekšstati par mītisko Jumi – personificētu druvu auglības dievību. Jumja motīva materializācija piekariņos divgalvu dzīvnieka atveidā, uzsverot auglības ideju, šķiet, vairs neakcentēja sakrālā veseluma veidošanu ar tā nēsātāju.

Zemkopju priekšstatu sistēmā lauku auglībai ir vissvarīgākā vieta. Un tieši agrārajā maģijā vienmēr paliks nozīmīgs pāris “vīrišķais – sievišķais”. Zemkopju ideoloģijā lauku auglības tēma nav nodalāma no cilvēku auglības un kopā ar to veido vienotu priekšstatu kompleksu. Agrārajos rituālos pāris “vīrišķais – sievišķais” ieņem vienu no centrālajām vietām.

Tas ir ģeneratīvais jeb radošais pāris, kura parādīšanās rituālajās tradīcijās sakrīt ar agrārā cikla aktīvo fāzi. Abu dzimumu kopība tiek veidota pavasarī, kad pirmo reizi pieguļā dodas tikai precēti pāri. Tad pa pāriem tiek ziedotas arī olas, simbolizējot dzīvības aizsākumu.

Lauku, lopu un cilvēku auglības rituālajā veicināšanā vīrišķās un sievišķās puses apvienojumam ir būtiska loma vasaras saulgriežu tradīcijās. Divu dzimumu kopība šajā brīdī tiek uzsvērtā gan rituālajās darbībās, gan rituālu veicēju atribūtos (vainags kā ģeneratīvā pāra otrās puses simbols). Meitas Jāņu vakarā pin vainagus pa pāriem un met tos upē. Ja vainagi saplūst kopā, meita izies pie vira (LTT 11755, 11756).

Pāris tiek izjaukts rudenī, agrārā cikla beigu posmā – apjumību rituālajās darbībās. Saimniece nodod barvedei steberi, kas sastāv no diviem

āboliem, burkāna un puķēm, kas savērti stiprā diegā. Šajā brīdī barvede – sieviete ar simbolisku vīrišķo atribūtu pārstāv abu dzimumu kopību. Rituālā cīņā puīši atņem barvedei steberi un sadala to savā starpā.¹⁴

Generatīvā pāra radītspēja apjumību rituālos nodrošina ikgadēju augu valsts dzīvības saglabāšanos un turpināšanos, tāpēc saimniekam kā priesteru uzdevumu veicējam lika galvā jumja vainagu, kurš līdz tam bija galvā sievietei – barvedei, kura vadīja jumja ņemšanas rituālu. Tieši tāda pati simbolika ozola vainagam kā otras – sievišķās puses simbolam saimnieka (priesteru funkciju veicēja) galvā ir vasaras saulgriežu rituālos: viņam ir jābūt demiurgam, no jauna jāsakārto pasaule, kam, tāpat kā mītiskajā pasaules radīšanā, ir nepieciešama abu sākumu – vīrišķā un sievišķā – kopesme.

Latviešu folkloras materiālu liecībās redzams, ka pret skaitli “divi” un pāri ir ambivalenta attieksme. Pāris ir saistīts ar labo, ar svētību – tas saglabā savu nozīmi rituālā divu dzimumu veseluma veidošanā agrārajās priekšstatos. Pāris ir dzīvības nodrošinātājs un turpinātājs. Un šajā priekšstatu sfērā tas turpina būt sakrālā veseluma veidotājs, sekojot senajai izpratnei, ka “divi” tas ir “labi”. Pāra simbolika ietver abas polaritātes. Ja sakrālā veseluma veidošanā tās komplementāri līdzsvaro viena otru, tad tautas ticējumos un mantikā opozīcijā ar nepāri pāris var saistīties arī ar nāvi, nevēlamo.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. – М., 1964. – С. 292.
- ² Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. – М., 1978. – С. 93.
- ³ Иванов Вяч. Вс. Нечет и чет: асимметрия мозга и динамика знаковых систем // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999. – Т. 1. – С. 385.
- ⁴ Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. – С. 84–86.
- ⁵ Ward D. The Divine Twins. An Indo-European Myth in Germanic Tradition (University of California, Folklore Studies, 19). – Berkley; Los Angeles, 1968. – P. 68; Голубцева Е. С. Идеология и культура сельского населения Малой Азии I–III вв. – М., 1977. – С. 27, 54, 81; Rīgvēda (II, 27, 8).
- ⁶ Rūsiņš V. Dažas atziņas par dualitātes koncepciju indoeiropiešu mitoloģijā // Latvijas Vēsture – 1998. – Nr. 2 (30). – 14. lpp.
- ⁷ Zagorskis F. Kreiču neolīta kapulauks // Arheoloģija un Etnogrāfija, III. – R., 1961. – 3.–17. lpp.
- ⁸ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1994. – С. 72.
- ⁹ Zemītis G. Ornaments Latvijas dzelzs laikmeta senlietās un tā simbolika // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1995. – Nr. 5/6 (574/575). – 25. lpp.
- ¹⁰ Zariņa A. Dažu Mārtiņsalas kapsētas kapu senlietu kompleksi ar stilizētu dzīvnieku piekariņiem // Arheoloģija un etnogrāfija, XI. – R., 1974. – 242.–253. lpp.
- ¹¹ Нукшинский могильник. – Рига. 1957. – С. 38.

¹² *Zariņa A.* Dažu Mārtiņsalas kapsētas kapu senlietu kompleksi ar stilizētu dzīvnieku piekariņiem. – 242.–253. lpp.

¹³ *Graudonis J.* Ieskats Ikšķiles vēsturē // Daugavas raksti: No Aizkraukles līdz Rīgai. – R., 1991. – 87. lpp.

¹⁴ *Līdeks O.* Latviešu svētki. – R., 1991. – 72., 73. lpp.

Sāisinājumi

LTT – Latviešu tautas ticējumi / Sak. un red. P. Šmits. – R., 1940–1941. – 1.–4. sēj.

Valdis Rūsiņš

Duality in Structure of Sacral Entirety in Latvian Religion

Duality as a fundamental structure of human mind and psyche has left deep influence on religion. Duality is a characteristic of archaic mythologies, however it continued to be one of the basic forming principles of religious notions through time while new principles rise in the sacral symbology. Changes both in social structure of the society and its way of life affected the understanding of duality and its role in forming of the structures of the sacral world. The archaic duality is a natural way of existence – two tribes are necessary for the community to exist. They are understood as complementary and necessary parts of the entirety. Archaic duality “to die and to revive” formed the basic principles of Indo-European myth. “Two” was an equivalent to “good”. The growing role of agriculture came along with new traits in ideology and religion. Duality had a definite place in Latvian religion as a forming structure of sacral entirety. Latvian folklore and ethnographic materials show that generative duality “man – woman” was one of the most important principles in fertility rituals through the active phase of agrarian year. Archaeological materials reveal how ornaments (pendants, amulets) were used to made the sacral entirety with the person that worn them.



Gatis Ozoliņš

Austrāliešu totēmisma formas, to iespējamās paralēles latviešu folklorā

G. Ozoliņš dzimis 1972. gadā. No 1998. līdz 2001. gadam studējis Daugavpils universitātes Folkloristikas nozares Mitoloģijas apakšnozares doktorantūrā. Pašreiz izstrādā promocijas darbu "Latviešu folkloras totēmi", zinātniskā vadītāja – profesore Janīna Kursīte.

Totēmisma jēdzienu 19. gs. sešdesmito gadu beigās ieviesa skotu zinātnieks Dž. F. Maklenans, sarakstot darbu "Dzīvnieku un augu pielūgšana" (1869–1870).¹ Totēmisma analizē viņš balstījās galvenokārt uz Ziemeļamerikas indiāņu tautu materiāliem, arī vārdu "totēms" aizgūstot no odžibvu valodas (algonkinu valodu saime), kurā izteikuma *ototeman* aptuvenais tulkojams "viņš pieder manai mājai (dzimtai)" izsaka brālēnu un māsīcu radniecību (precīzāk, apzīmē eksogāmu grupu vienas paaudzes ietvaros). Savā pētījumā viņš totēmismu formulē kā fetišisma paveidu: totēmisms ir fetišisms plus eksogāmija un matrilineālā filiācija. Jaunais termins strauji ieviesās zinātniskajā aprītē, tā popularitāti vēl vairāk veicināja Dž. Dž. Freizera darbs "Totēmisms" (1887).² 20. gs. sākumā jau bija savākts plašs etnoloģiskais materiāls, kurā totēmisms konstatēts lielākajai daļai pasaules tautu. Par klasisku uzlūkojams Dž. Dž. Freizera plašais darbs "Totēmisms un eksogāmija" (1910).³ Četros sējumos (2200 lpp.) Dž. Dž. Freizers sakopojis visus līdz tam zināmos faktus, kas tieši vai netieši saistīti ar totēmismu. Dažus gadus vēlāk starptautiskajā zinātniskajā žurnālā "Antroposs" tika izveidota speciāli totēmisma problemātikai veltīta nodaļa, kurā savu viedokli izteikuši sava laika ievērojamākie totēmisma teorētiķi.⁴ 1920. gadā A. van Genneps apkopoja un sistematizēja diskusijās kristalizētās totēmisma teorijas, secinot, ka totēmisms zinātniekiem līdz šim ir bijusi sarežģīta problēma un ir pamats domāt, ka tā tas būs vēl daudzus gadus.⁵ Viņš nekļūdījās, jo diez vai etnoloģijā ir diskutablāka problēma par totēmismu, jo īpaši tāpēc, ka totēmisms tiecas aptvert visu tradicionālo dzīvi: laulību likumus, sociālo organizāciju, mītiskos un reliģiskos priekšstatus, maģisko un rituālo dzīvi. Dž. Dž. Freizera, A. van Gennepa, arī citu tā laika pētnieku darbus raksturo vēlme pamatot

totēmismu kā universālu sistēmu un atklāt tās rašanās cēloņus. Tomēr tas izrādījās pietiekami sarežģīti, jo faktu materiāls ne vienmēr atbilda izvīrtajām teorētiskajām nostādnēm. Izrādījās, ka totēmisms neveido universālu sistēmu, ka tas ir daudzveidīgs un katrā tautā veidojas īpaša cilvēku un dabas attiecību filozofija, īpašs totēmisma variants. Šo totēmisma metamorfiskumu jau 20. gs. sākumā pamanīja un aprakstīja amerikāņu etnologs A. A. Goldenveizers.⁶ Taču pilnīga totēmisma kā universāla institūta demontāža vērojama K. Levī-Strosa darbos, īpaši pētījumā “Totēmisms mūsdienās” (1960), kurā totēmisms tiek raksturots kā ilūzija un totēmisma problēma kā pašu zinātnieku radīta hidra.⁷ Tomēr arī K. Levī-Strosa kritika nav pilnīga un iznīcinoša, jo totēmisms viņa darbos saglabājas kā mentāla sistēma, bet dzīvnieki, augi utt. kā šīs sistēmas zīmes, dabas (arī pasaules) klasifikācijas kodi tradicionālajās sabiedrībās, “tas ir vien īpašs gadījums šai vispārējā tendencē – ka konceptuālas shēmas veido no konkrētiem tēliem”⁸. K. Levī-Stross t.s. tradicionālo sabiedrību cilvēku raksturo kā loģiski domājošu būtni, kā dabas parādību klasifikatoru, filozofu, “intelektuālu mežoni”, kas “veido realitātes modeļus – dabas pasaules, patības, sabiedrības modeļus” jeb “zinātni par konkrēto”.⁹ Paradoksālā veidā tas saskan ar ievērojamu austrāliešu kultūru pētnieku A. R. Radklifa-Brauna, A. P. Elkina, R. un K. Berndtu totēmisma izpratni, jo viņi uzskata, ka totēmisms ir filozofija, austrāliešu priekšstati par dabas pasauli un cilvēku dzīvi, austrāliešu sabiedrībās eksistējošu vērtību sistēmu un simbolu komplekss, kas iespaido viņu mītoloģiju, iedvesmo viņu rituālus un saista cilvēkus ar pagātni.¹⁰

Tieši Austrālijas materiāli 20. gs. ir devuši vislabākos rezultātus totēmisma izpētē, un ne velti Austrāliju dēvē par klasisku totēmisma zemi. Austrāliešu sabiedrības līdz 19. gs. beigām neizraisīja nopietnu zinātnisku interesi. Lūzumu iezīmēja B. Spensera un F. Gillena¹¹ darbi, kuros atklājās austrāliešu totēmu pasaule, mazliet divaina un fantastiska, toties ārkārtīgi rosinoša un fascinējoša. Tie iedvesmojuši daudzus ievērojamus zinātniekus un bijusi auglīga augsne viņu idejām un darbiem. Piemēram, Z. Freidu, Dž. Dž. Freizeru, E. Dirkhemu, L. Levi-Brilu u. c. Citi 19. gs. beigu un 20. gs. pētnieki būtiski izvērсуši priekšstatus par austrāliešu sabiedrībām, kultūru, mītoloģiju, ekonomiku, sadzīvi, sociālo organizāciju utt. Diemžēl latviešu kulturoloģiskajai zinātnei austrāliešu sabiedrību sociālās organizācijas un kultūras pētījumi ir mazzināmi. Tādēļ jebkurš mēģinājums izprast austrāliešu dzīvi un kultūru paplašinātu priekšstatus par latviešu tradicionālo kultūru, mītoloģiju un folkloru, mūziku un mākslu, sociālo organizāciju un laulību likumiem, morāles principiem un estētikas kanoniem.

Totēmisms austrāliešus apvieno ar dabas spēkiem, to izpausmēm, ar augu un dzīvnieku sugām, jo, pēc viņu domām, cilvēki un daba ir dzīvības un eksistences avots. Cilvēki un dabas pasaule ir cieši savstarpēji saistīti, nevar pastāvēt viens bez otra. Daba rada cilvēku, un cilvēks rada dabu. Šī ideja mūs ieved austrāliešu kultūras pasaulē un domāšanas veidā, bet austrāliešos tā rada ticību saviem spēkiem, neņemot vērā visas dzīves

grūtības, kuru avots galvenokārt arī bija daba, tās stihijas. Austrālieši dabu uztver ne tikai kā pārtikas un ūdens avotu, bet arī kā spēku, kas viņus pasargā no briesmām un dod norādes turpmākajai dzīves virzībai. Varētu arī teikt, ka austrāliešiem daba ir mūžīga. Tajā saskatāma pagātne: dabā redzamas Sapņu laika (mītiskās pagātnes) mūžīgo un vareno būtņu takas un ceļi, viņu darbības un atpūtas vietas – avoti, ezeri, klintis, akmeņi, aizas, upju ielejas utt. Dabā ir arī tagadne un nākotne – austrāliešu mūžīgā iešana pa šiem mītisko laiku totēmisko senču klejojumu ceļiem. Iet tagadnē nozīmē pārvietoties ne tikai pa zemi, vācot pārtiku, bet arī pa mītiem, apgūstot vēsturi, tradīcijas, morāles normas un dzīvesveidu. Totēmismā viss ir cieši saausts un sinkrēts, tas ir apzīmējums vienīgajam patiesi iespējamajam cilvēku un dabas sadzīvošanas modelim. Totēmisms, ja tā var izteikties, ir ekoloģiska filozofija. Totēmisms austrāliešiem ir dabas un dzīves, pasaules un cilvēku uztveres filozofija, apzīmējums priekšstatiem, kuru būtība ir rast un saglabāt saikni starp visiem pasaules elementiem: totēmiskiem senčiem, dievībām, mītiskiem varoņiem, dzīvniekiem, augiem, debesu ķermeņiem, cilvēkiem, rituāliem utt.

Austrālieši totēmus uzskata par saviem draugiem, radniekiem, par tādiem, ar kuriem viņiem ir “viena miesa un dvēsele”, tos sauc par “vecāko brāli”, “vecāko māsu”, “tēvu”. Totēms ir cilvēka būtiska daļa, viņa “mūžīgā” daļa, kas viņu saista ar sapņu laikiem. Pirmie Centrālu Austrālijas tautu pētnieki B. Spensers un F. Gillens atzīmē: “Katrs cilvēks ir Alčeringas (Sapņu laika) senča vai kāda šī laikmeta dzīvnieka pārmiesojums. Katrai grupai tiek piedēvētas spējas tieši ietekmēt tās dzīvnieku vai augu sugas auglību, kuras vārdā tiek saukta attiecīgā totēmiskā grupa.”¹² Cilvēku un dabas radniecību, “mūžīgo saistījumu” visspilgtāk atklāj austrāliešu totēmiskie mīti un rituāli.

Austrāliešu totēmiskajos mītos stāstīts par notikumiem Sapņu laikā, kad senči savos klejojumos radīja zemi, tās virsmu (ūdeņus, klintis, upes, strautus), debesu spīdekļus, cilvēkus, dzīvniekus, putnus un augus, tiem raksturīgās pazīmes, ieviesa laulību likumus, morālos principus, iemācīja rīkoties ar uguni un gatavot ēdienu, izgatavot darbarīkus, rotaslietas, mūzikas instrumentus un rituālu piederumus. Sapņu laika senči ir dīvaini radījumi, no mītu satura sarežģīti secināt, vai tie ir dzīvnieki vai cilvēki. Parasti tie tiek attēloti zooantropomorfiskā veidolā, un pāreja no dzīvnieka veidola cilvēkā, kā arī pretēji ir viegla un dabiska. Totēmiskie mīti parasti beidzas ar to, ka šie senči atstāj zemi, vai nu tajā izejot, vai pārtopot par kādu dabas objektu: klinti, zvaigznāju, koku, aizu, ūdenskritumu, dīķi utt. Visas šīs vietas austrāliešiem ir sakrālas, tie ir totēmiskie centri, ko aprūpē un apsargā šī totēma piederīgie. Tātad sakrālo austrālietis var redzēt, tam tuvoties, tas atrodas uz viņa zemes, tas viņu iesaista vēsturē, jo ar katru totēmisko centru saistīta virkne mītu, kas ir attiecīgā totēma piederīgo īpašums, viņu garīgais mantojums. Sakrālais austrālietis ir pieejams visdažādākās izpausmēs, tas nav kaut kas tāls, neiegūstams un nodalīts no cilvēku pasaules. Spilgts sakrālā klātbūtnes piemērs ir t.s. arantu

“ieņemšanas totēmisms”, ko plaši aprakstījis B. Spensers un F. Gillens. Arantu mītoloģijā stāstīts, ka totēmiskie senči Sapņu laikos, klejojot pa zemi, dažādās vietās, parasti akmeņos, klintīs, aizās, ezeros, diķos, kokos utt., atstājuši cilvēku dvēseles – *ratapas*. Ja šādām vietām tuvojas jaunas un precētas sievietes, tad šīs “bērnu dvēselītes” var ieiet sievietes ķermenī un to apaugļot. Piedzimušais bērns būs piederīgs pie totēma, kas mītos saistīts ar šo vietu. Šāda totēmisma forma nekur citur pasaulē nav fiksēta, tā sastopama tikai Centrāla Austrālijas arantiem. Aranti uzskatīja, ka cilvēka dvēsele, tam mirstot, atgriežas atpakaļ šajās mūžīgajās dvēseļu mājvietās, lai atkal gaidītu jaunu iemiesošanos.¹³

Totēmiskajos centros glabājas svētās totēmiskās emblēmas – *čuringas*, kas simbolizē visu noslēpumaino un sakrālo. Čuringas ir ovālas formas, parasti nelieli (8–15 cm), no akmens vai koka darināti priekšmeti. Tās var būt ornamentētas. Zīmējumus veido no koncentriskiem apliem, puslokkiem, spirālēm, punktiem un paralēlām līnijām. Tajos stāstīts par senču klejojumiem Sapņu laikos, un tās uztveramas kā savdabīgs mītu pierakstīšanas veids. Arī čuringas veidojuši senči un savu klejojumu laikos atstājuši noteiktās vietās. Čuringa sasaista cilvēkus ar Sapņu laikiem un tām mītiskām būtnēm, kas tās veidojušas. Čuringu austrālieši uztver par savu dubultnieku, tām ir tā pati “miesa”, kas totēmam un cilvēkam. K. Strēlovs atzīmē, ka “...katram cilvēkam tādējādi ir divi ķermeņi: viens no miesas un asinīm, bet otrs – no akmens un koka”¹⁴. Tām piemīt maģisks spēks, tās palīdz cīnīties ar ienaidniekiem, vairo drosmi un pārliecību par saviem spēkiem. Ja briesmu brīžos tās nav klāt, tad tas var izsaukt paniku, cilvēks var zaudēt dzīvotgribu, jo īpaši, ja tā nokļuvusi ienaidnieka vai burvja rokās. Saslimstot tās var tikt izmantotas kā zāles. No čuringas noskrāpē koka skaidiņas vai akmens pulveri un dzer, sajaucot kopā ar ūdeni. Čuringām pieskarties, redzēt, ņemt tās rokās, atjaunot zīmējumu bija ļauns tikai pilnu iniciāciju veikušiem vīriešiem. Sievietes un bērni nedrīkstēja ne tikai redzēt savas čuringas, bet arī tuvoties sakrālajiem centriem, kuros tās glabājās. Šī aizlieguma pārkāpšana parasti tika sodīta ar nāvi, pat ja tas notika nejauši. Ik pa laikam dažādas totēmiskās grupas svinīgi apmainījās ar čuringām, tādējādi stiprinot draudzības saites, izrādot cieņu un uzticību.

Arī austrāliešu totēmiskie rituāli cieši saistīti ar svētajiem centriem. Zinātniskajā literatūrā aprakstīti divu veidu rituāli. Pirmais no tiem – *intičiūms* – veltīts totēmiskā dzīvnieka vai auga auglības veicināšanai, to pavairošanai. Otrais – *korobori* – saistīts ar iniciāciju, kuras laikā pārstāsta un teatrāli attēlo Sapņu laika mītisko senču klejojumus. Tad iesvētāmais iepazīst to mītu daļu, kas saistīta ar viņa totēmu, kas viņam ir jāsargā, uzzina, kā izveidota viņa zeme, kādi notikumi saistīti ar viņa zemes reljefu, kā iedibināta sociālā organizācija, tradicionālais dzīvesveids, un to, kādi ir viņa pienākumi un tiesības. Tieši šādu rituālu laikā jaunieši kļūst par pilntiesīgu sabiedrības locekli. Rituālos, pārstāstot un vizuāli attēlojot mītus un svarīgākās epizodes, tiek iemiesoti Sapņu laika mītiskie notikumi, senču klejojumi, rituāla dalībnieki uz laiku atgriežas mūžīgajā pagātnē,

smejoties tās enerģiju tagadnei un nākotnei. Cilvēks, kas attēlo savu totēmu, no reāla cilvēka pārtop par sakrālā manifestāciju, un tā austrāliešiem ir vēl viena iespēja skatīt svēto. Kā spilgtu un neaizmirstamu savas dzīves pārdzīvojumu to attēlo austrālietis Vaipuldaņa, kas tādējādi pats pieredzējis Sapņu laiku notikumus un sastapies ar saviem cilts totēmiem korbori laikā: “Beidzot bumerangu rīboņa un dziedāšana aprāvās. Vairāk jutu nekā dzirdēju, ka iestājas gaidpilns klusums. Pat neredzēdams es zināju, ka tagad no izžuvušā krīka, nekautrīgi pozēdami, kāpj ārā galveno lomu izpildītāji, nogrimējušies par tītariem, jamsiem, liliju saknēm, meža apelsīniem un plūmēm, ķenguriem, čūskām, kaķzivīm, vārdu sakot, par pagāniskajiem totēmiem, kuri katram aborigēnam rādās sapņos un kuriem mēs piedēvējam neierobežotu varu.”¹⁵

Kā jau atzīmēts, eksistē daudzi totēmisma kompleksu klasificēšanas mēģinājumi. Nozīmīgākie balstīti tieši austrāliešu materiālos.¹⁶ Neiespējami totēmismu aprakstīt “kā vienu formu”, jo šis termins lietots, lai aprakstītu gandrīz visus iespējamus primitīvos (konkrētos) dabas pasaules uztveres un pielūgsmes veidus.

Viena no savdabīgākajām totēmisma formām ir **individuālais totēmisms**, kas sastopams galvenokārt Austrālijas dienvidaustrumos. Tradicionāli totēmismu raksturo kā attiecības starp cilvēku grupu un dabas sugu, parādību vai priekšmetu. Taču individuālajā totēmismā īpašas attiecības veidojas starp vienu cilvēku un kādu dabas sugu vai kādu īpašu dzīvnieku, putnu, rāpuli utt. Tās ir ļoti personiskas un intīmas attiecības. Šādu totēmu var mantot vai iegūt iniciācijas laikā. Parasti arī cilvēki, kam pieder šādi totēmi, sabiedrībā ieņem nozīmīgu lomu. Tie ir burvji, zintnieki, dziesminieki utt. Individuālā totēmisma ietvaros aprakstīti vairāki varianti. A. P. Elkins vienu no variantiem apzīmējis kā individuālo sargātājgaru – palīgu totēmismu, jo daudzviet Austrālijā uzskata, ka starp burvi vai zintnieku un kādu bioloģisku sugu, parasti rāpuļiem, veidojas īpašas attiecības: tie pilda burvja un zintnieka pavēles, palīdz ārstēt, soda, palīdz uzzināt, kas notiek kaut kur tālumā. Šie dabas objekti kļūst par šo cilvēku individuālajiem palīgiem–totēmiem, kurus tālāk nodod īpaši izraudzītām un speciāli sagatavotām personām. Tos uzskata par burvja (zintnieka) otro “es”, viņa palīgiem maģiskās darbībās un rituālos.¹⁷ Starp kamilarojiem un kurnajiem, kā arī Austrālijas Ziemeļu teritorijā (štātā) izplatīts uzskats, ka burvju ķermenī mājo mītiskā čūska–varavīksne. Austrāliešu mitoloģijā eksistē analogisku priekšstatu virkne, kurā sasaistīta čūska, varavīksne, lietūs, maģiskais kristāls, tajā redzamas varavīksnes krāsas, un to uzskata par burvju un zintnieku atribūtu. Savukārt Arneplendas pussalas rietumu daļā dzīvojošie dziesminieki uzskata, ka viņu dziesmu autori ir gari un totēmiskie dzīvnieki, kas viņiem dziesmas nodzied sapnī.¹⁸ Tādējādi arī individuālo totēmismu var uzlūkot par pilntiesīgu totēmisma formu, jo totēmi savieno cilvēkus ar sapņu laiku un figurē kā mediatori, kas pārvar laiku un telpu. Individuālajā totēmismā aizliegts lietot pārtikā sava totēmdzīvnieka gaļu, jo tas līdzinātos paškanibālismam.

Dzimumu totēmismā tauta dalās divās daļās pēc dzimuma un katrai no tām ir savs īpašs totēms. Tas apvieno viena dzimuma locekļus, pretstatot tos pretējam dzimumam. Ievainot vai nogalināt pretējā dzimuma totēmu nozīmē izraisīt dusmas, niknumu un tam sekojošu kautiņu, kas var būt gan teatrāls, gan arī visai asiņains. Totēmiskā dzīvnieka savainošana vai nogalināšana tiek pielīdzināta uzbrukumam cilvēkam. Interesantākos dzimumu totēmisma variantus kurnaju tautā aprakstījis A. Hovits.¹⁹ Kurnajiem laulības tiek noslēgtas pēc līgavas un līgavaiņa kopīgas bēgšanas. Lai pārvarētu kautrību starp abu dzimumu jauniešiem, kurnaji vecākās sievietes mēdz nogalināt vīriešu totēmu un to demonstratīvi izrādīt apmetnē. Vīriešos tas izraisa niknumu, kas pāraug dūru cīņā. Vēlāk jauneklis dodas pie viņam iepatikušās jaunas sievietes, un, ja viņa piekrit, viņi dodas prom no apmetnes, lai atgrieztos jau kā vīrs un sieva. Dzimumu totēmisms fiksēts, sākot ar Eira ezeru līdz pat Jaundienvidvellsas un Viktorijas štata piekrastei. Kā dzimumu totēmiskās emblēmas parasti figurē putni, retāk augi (dieriem) vai dzīvnieki. Dzimumu totēmismā A. P. Elkins saskata totēmu sociālo funkciju, jo dzimumu totēmi iemieso dzimumu solidaritāti. Sociālā aspektā darbojas kā ritualizēti strīdu objekti un “pamudinājums” laulībām. Tātad katra dzimuma totēms ir ne tikai vienkārša emblēma vai simbols, bet arī dzimumu integrācijas paņēmieni.

Fratriju (pušu) totēmismā tauta dalās divās daļās pēc radniecības (patrilīnēālas vai matrilīnēālas) un katrai pusei ir savs totēms. Fratriju sabiedrības sastopamas galvenokārt Austrālijas kontinenta perifērijā, bet fratriju totēmisms pārsvarā konstatēts kontinenta dienvidu daļas tautām. Austrālijas ziemeļaustrumu reģionā fratrijas apzīmētas ar atšķirīgām ķenguru sugām, dienvidaustrumos – ar putniem (baltais kakadu, kovārnis, vārna, ērglis, vanags u. c.), austrumos – ar dažādām kakadu sugām: baltais, melnais utt.²⁰ Visa dabas pasaule sadalīta starp fratrijām, un katrs austrālietis labi zina, kāds dabas elements pieder viņa fratrijai, kāds pretējai. Attieksme pret katru savas dabas puses elementu ir totēmiska, var veidoties vesela totēmu sistēma. Tā, piemēram, arantiem vairāk nekā 400 viņu totēmu veido sešdesmit kategorijas.

Fratrijas var eksistēt vienas pašas vai arī dalīties sekcijās un apakšsekcijās (subsekcijās). Fratrijas neveido rindu, kas obligāti tālāk dalītos sekcijās un apakšsekcijās. Zināmas austrāliešu sabiedrības, kurās ir fratrijas un apakšsekcijas, tādas, kurās ir tikai sekcijas, bet nav fratriju un apakšsekciju, utt. Sabiedrībās “ar klasēm” (t. i., ar fratrijām, sekcijām un apakšsekcijām) to pamatfunkcija ir laulību reglamantācija. **Sekciju un subsekciju totēmismā** tauta dalās sekcijās (četrās daļās) vai subsekcijās (astoņās daļās) pēc radniecības un katram segmentam (daļai) ir savs īpašs totēms vai totēmi. Tie simbolizē cilvēku grupu, atšķirot to no pārējiem sociāliem segmentiem. Dažkārt atzīmēts, ka sekciju un subsekciju totēmi austrāliešos neizraisa īpašas sakrālas izjūtas un viņi pret tiem izturas samērā vienaldzīgi, nesaistot ar tiem nekādus aizliegumus, tie ir vienīgi “vārdabraļi”, kas pieder attiecīgajam tautas sociālajam segmentam: fratrijai, sekcijai

vai apakšsekcijai. Sekciju un subsekciju totēmisms pamatos īsteno sociālo funkciju, jo katras sekcijas vai subsekcijas locekļi ir ne tikai saistīti radnieciski, bet arī ar kādu dabas rindu – savu totēmu. Vairākās austrāliešu tautās sekciju totēmi ir arī cilvēka aizsargātāji – palīgi.

Viena no “vistotēmiskākajām” totēmisma formām ir **klanu totēmisms**. Austrāliešu klani var būt patrilineāli vai matrilineāli. Parasti tie ir totēmiski. Tieši šajā totēmisma formā totēmiskā klana locekļi ievēro pārtikas aizliegumu – nelieto uzturā sava totēma (vai totēmu) augus, dzīvniekus utt. Viņu pienākumos ir veikt sava totēma auglības veicināšanas rituālus, jo starp totēmisko dzīvnieku un cilvēkiem pastāv tik cieša radniecība, ka dzīvnieka un cilvēka vairošana nav vairs šķirama. Viņu īpašumā un aizsardzībā ir arī tā mītu daļa, kas saistīta ar klana totēmiem. Tikai rituālos, kas kalpo totēma auglības vairošanai, kuros tiek atainoti senie mīti un totēmiskie senči, svinīgos apstākļos austrāliešiem atļauts nedaudz nogaršot sava totēma gaļu. Klanu totēmismā totēms tiek uzlūkots kā sencis, no kura radušies šī klana locekļi. Totēmam un klana piederīgajiem ir viena miesa, asinis, āda. Tie cilvēki, kam ir vienāds klana totēms, savstarpēji nedrīkst precēties, jo līdzīgais nedrīkst sajaukties ar līdzīgo. Un tas attiecas gan uz pārtiku, gan dzimumattiecībām.²¹ Galu galā piederība vienam klanam izraisa sociālu solidaritāti, totēmi konsolidē atsevišķus indivīdus un ģimenes.

Lokālā totēmismā piederību totēmam nosaka nevis radniecība, bet gan teritorija, garīgās saiknes, totēmiskais centrs, ar kuru saistīti visi (vai daļa) noteiktā teritorijā dzīvojošie austrālieši.²² Īpašs lokālā totēmisma variants ir arantu totēmisms, kas plašāk pazīstams līdz ar B. Spensera un F. Gillena darbiem par Centrālu Austrālijas tautām. Arantu totēmismā piederību totēmiskai lokālai grupai, kā atzīmēts iepriekš, nosaka pēc vietas, kurā sievietē sajūtusi bērna dvēseles iekļūšanu savā ķermenī. Austrāliešu filozofijā eksistē īpaša cilvēku, dzīvnieku u. c. dvēseļu mājvieta (rezervuārs). Šīs dvēseles Sapņu laikā radīja mītiskie senči, tādējādi garantējot cilvēku un dabas nepārtrauktu attīstību. Sapņu laikā tika radītas visas dvēseles, kas periodiski iemiesojas uz zemes. Tieši tāpēc mītisko senču darbība neaprobežojas tikai ar pagātni, bet turpinās arī tagadnē. Viens no lokālā totēmisma variantiem ir **“dzimšanas vietas” totēmisms**. Piemēram, tautas, kas dzīvo Lielajā Viktorijas tuksnesī, totēmisko piederību nosaka pēc vietas, kurā bērns ir piedzimis. Tradicionāli dzemdības gandrīz vienmēr norisinās tēva lokālās grupas teritorijā, līdz ar to tas ir jaundzimušā patrilineāls, lokāls un kulta totēms.

Ļoti specifiska austrāliešu totēmisma forma ir **sapņu totēmisms** (angļu v. – *dream totemism*), kas sastopams karadjeri, dieru, makumbu, loritu u. c. tautām. Ja cilvēks savos sapņos regulāri redz kādu dzīvnieku vai augu, tad tie kļūst par viņa totēmu. Uzskata, ka šie dzīvnieki vai augi ir cieši saistīti ar attiecīgajiem cilvēkiem, tiem palīdz, aizsargā, brīdina par briesmām, tie ir cilvēkam paralēls otrs viņa “es”. Arī tad, ja cilvēks sapņos bieži redz kādu citu cilvēku kopā ar kādu dzīvnieku vai augu, tie

var kļūt par šī cilvēka emblēmām, kurām piemīt totēmisks raksturs. Tātad sapņu totēmisma pamatideja ir viedoklis, ka cilvēks sapnī var parādīties kāda dzīvnieka, auga vai cita dabas objekta veidolā. Tādējādi sapnis cilvēku saista ar dabas pasauli un tās mūžīgajiem tēliem – totēmiem, ar “mūžīgo sapņojumu”. Kā sapņu totēmisma variants etnoloģiskajā literatūrā minēts dvēseles iemiesošanās totēmisms, kas tuvs “ieņemšanas” totēmismam. Ja sievietē sajūt grūtniecības sākumā nelabumu, ieēdot kādu pārtikas produktu, tad domā, ka bērna dvēsele nokļuvusi sievietes ķermenī kopā ar apēsto augu vai dzīvnieku. Šie dzīvnieki un augi simbolizē iemiesošanās noslēpumu un kļūst par bērna sapņu totēmu.²³

Kā īpaša totēmisma forma aprakstīts **daudzkārtējais (multiple), arī klasifikatoriskais totēmisms**.²⁴ Šī totēmisma forma cieši saistīta ar pārējiem totēmisma veidiem un austrāliešu vēlmi klasificēt dabas pasaules visas parādības. Zināmā mērā tas ir visu pasauli sistematizējošs totēmisms, priekšstats par fundamentālu pasaules duālu iekārtojumu. Īpaša nozīme tiek pievērsta galvenajiem totēmiem, bet arī mazāk svarīgiem totēmiem tiek piedēvētas galveno totēmu īpašības, kā arī realizēta līdzvērtīga attieksme, lai arī mazākā mērā. Šī totēmisma forma plaši izplatīta, taču maz pētīta. Nozīmīgākais ir A. P. Elkina veikums. Viņš uzskata, ka austrālieši starp visiem dabas objektiem un cilvēkiem izveidojuši ciešas savstarpējas saiknes, kas pieļauj totēmismu formulēt kā “dabas parādību klasifikācijas metodi, kad tās tiek iekļautas sociālās un kulta grupās, atbilstoši austrāliešu priekšstatiem, ka dabas pasaule un cilvēku dzīve veido vienu veselumu”²⁵.

Austrāliešu sabiedrībās eksistē kulta grupas (ložas), kurās darbojas pilnu iniciāciju veikuši vīrieši, un piederību pie kādas no grupām nosaka radniecība, tāpēc dažkārt raksta par **kulta totēmismu**. Šīm kulta grupām ir svarīga sakrālā funkcija: “Katrai grupai jā saglabā un jā nodod nākamajam paaudzēm sakrālās totēmiskās mitoloģijas un cilts rituālu noteikta daļa, bieži to pienākumos ietilpst sakrālo totēmisko vietu aizsardzība un savu totēmu – dzīvnieku un augu vairošanas rituālu veikšana. Mītos norādīts, kāda mitoloģijas un rituālu daļa un kāda sakrālā vieta uzticēta tai vai citai kulta grupai.”²⁶ Kultisko pienākumu, rituālu, mitoloģijas un sakrālo centru sadalījums starp grupām kopumā konsolidē tautu, sadala atbildību starp visiem tautas segmentiem. Visi pilntiesīgie austrāliešu sabiedrības locekļi ir iesaistīti tautas tradīciju saglabāšanā un nodošanā nākamajam paaudzēm, neviens tautas segments vai indivīds nav nostumts reliģiskās dzīves perifērijā, katram ir savi pienākumi un atbildība. Katrs sociālais segments (kultiska, lokāla, dzimumu utt. grupa) ir atbildīgs ne tikai par noteiktu mitoloģijas un rituālu daļu un sakrālo centru vai teritoriju, bet arī par to dabas daļu, kas tam uzticēta šajos mītos jeb Sapņu laikos (vēstures sākumā). Cilvēks dabu iekļauj savos mītos un rituālajā dzīvē, jo cilvēks un daba ir viens par otru atbildīgi, tie ir nepieciešami viens otram, lai turpinātu savu eksistenci. Katrai sociālai grupai uzticēta dabas daļa (visai tautai uzticēta visa daba!), un attiecības starp cilvēku rindu un dabas rindu balstās uz saudzēšanas principu. Visu klanu locekļiem savstarpēji jādalās ar saviem totēmiem, jā rūpējas, lai kopumā tautai būtu no kā pārtikt. Nedrīkst iznīkt

neviens klans, jo tad nebūs, kas rūpējas par kādu būtisku pārtikas veidu vai atbild par kādu mitoloģijas daļu un rituālu, jo pārtikas pasaulē nav pārāk daudz, tā ir galīgs lielums, reiz Sapņu laikā radīts. Totēmi ir gan pārtika, gan senči, gan rituālu dalībnieki un mītu personāži, gan austrāliešu domāšanas zīmes, viņu filozofijas mūžīgais avots.

Totēmisma analizēs un definīcijās tas saistīts gan ar reliģiju, gan socioloģiju. Tomēr totēmisms ietver abas šīs kategorijas. Totēmisms nav tikai arhaiska reliģijas forma, eksogāmijas variants vai socioloģisks institūts. Totēmisms ir visu tautas tradicionālo dzīvi aptverošs komplekss un refleksija par dabas pasauli, cilvēku vietu tajā, attiecībām ar pagātnes mitoloģiskām būtnēm. Totēmi ir šo refleksiju kodī, zīmes, bet totēmu sistēma – tradicionālo kultūru “zinātnes par konkrēto” viena no izpausmēm.

Latviešu folkloristikā totēmisms kā īpaša problēma, kuras risinājums tiktu aktualizēts, neparādās. Totēmi parasti raksturoti kādas plašākas koncepcijas ietvaros, kas tomēr ļauj nojaust autora viedokli. Tādējādi ir iespējams izveidot totēmisma būtības izpratnes vēsturi latviešu folkloristu darbos.

Totēmu meklējumu vēsture latviešu folklorā ir vairāk nekā gadsimtu gara, tomēr plašāku pētījumu nav. Būtiskākā iespējamo latviešu totēmu analīze atrodama A. Švābes un J. Kursītes darbos. A. Švābes viedoklis, kas balstās 20. gs. sākuma atziņās, ir novecojis, lai arī izteikts savam laikam pārlicinoši un plaši. J. Kursītes rakstos un grāmatās totēmisms nav centrālā tēma, taču autore bieži norāda uz iespējamiem totēmisko priekšstatu reliktiem latviešu folklorā. Norādes ir rosinošas un būtiskas, iezīmējot plašākas totēmisko priekšstatu rekonstrukcijas iespējas latviešu folklorā.

Kārlis Kasparsons pirmais latviešu folklorā saskatījis totēmus. Ar rakstiem “Mūsu senču dvēseles” (1891) un “Mežs un lauks” (1892) viņš iedibina priekšstatu par ozolu un liepu kā latviešu totēmiem.²⁷ K. Kasparsons totēmu uzskata par īpašu fetiša paveidu, kad tiek akcentēta radniecība starp kādu cilti un dzīvnieku – ciltstēvu: “Ja kāds ciltstēvs – īpaši pie indiāņiem – izvēlējas sevišķu dzīvnieku vai lietu par fetišu, piemēram, kraukli, un šai kraukli apmetās uz dzīvi, tad visa tā cilts var teikt, ka viņas ciltstēvs ir krauklis, ka cēlusies no kraukļa. Šai ziņā kraukli nesauc par fetišu, bet par totēmu. Tie, kam krauklis par totēmu, atzīstas par radniekiem, un, ja šāds totēms ēdams, tad ēst to tomēr neēd visa tā cilts.”²⁸

Mārtiņš Bruņenieks totēmismu saista ar to dzīvnieku pielūgsmi un kultu, kurus kāda tauta uztver par saviem senčiem un no tiem atvasina savu izcelsmi. Par latviešu reliģiskos priekšstatos sastopamiem totēmisma rudimentiem M. Bruņenieks atzīst vilku, Lāča Jāni, Lāčausi, Kurbadu, kuru saistība ar dzīvniekiem norāda uz cilts izcelsmes izpratni, tos uzskatot par totēmiem. Arī latviešu pasakas par dzelža, liepas, elkšņa, karotes dēlu stāsta par senajiem totēmiskajiem priekšstatiem.²⁹ M. Bruņenieks definē arī fetišisma un totēmisma atšķirības, saskatot fetišā individuālu indivīda aizsarggaru, bet totēmismu saista ar cilti, tautu kā šīs grupas koppriekšstatu.

Līdz šim par totēmismu latviešu mītiskajos priekšstatos visplašāk rakstījis A. Švābe, turklāt totēmisms bija viņa raksta “Ozols un liepa latviešu

religijā” centrālā problēma. Taču arī viņš neatrisina totēmisma problemātiku latviešu folklorā un runā tikai par diviem iespējamiem totēmiem: ozolu un liepu. A. Švābe uzskata, ka ozols un liepa liecina par dzimumu totēmisma formas atliekām latviešu folklorā, jo latviešu “ticībai ozolam un liepai bij imperatīva daba, kura diktēja senlatvieša uzvešanos un noteica viņa paražas: pirtizās noteica, kādai jābūt pirts malkai, kristībās – kāda koka šūpuļa likstij, kāzās – kādas velas jāziedo ozoliem un liepām, Jāņos – kādas jācērt meijas un jāvij vaiņagi”³⁰. Totēmisma būtībā viņš akcentē intīmās attiecības starp divām līdzvērtīgām rindām: augu vai dzīvnieku un cilvēku rindu; šo attiecību saturu, kas realizējas gan kā reliģiskas, gan kā sociālas attieksmes. Totēmisma reliģisko aspektu parāda dzimtas (klana) locekļu ticība izcelsmei no kāda dzīvnieka vai auga, priekšstats par asinsradniecību ar šiem dzīvniekiem vai augiem. Līdz ar to pret šiem dzīvniekiem vai augiem dzimtas locekļiem ir īpašas reliģiskas jūtas un ar tiem saistās noteikti aizliegumi (tabu), viņi tiek uztverti par dzimtas senčiem, dibinātājiem, kultūrvaroņiem. Totēmisma socioloģisko aspektu parāda dzimtas locekļu izpratne par sociālajām attiecībām asinsradnieku grupā. Pirmkārt tas tiek definēts kā eksogāmijas likums jeb aizliegums precēties viena totēma locekļiem. A. Švābe eksogāmijas institūtu senlatviešu sabiedrībā saista ar folkloras jēdzienu “pārnovads”, resp., līgava tiek meklēta pārnovadā (citā dzimtā), nevis bāliņos (savā dzimtā).³¹ Totēmisms tāpat aptver visu dzimtu atšķirībā no fetiša, kas parādās kā viens izcils koks vai dzīvnieks. Latviešu folklorā ozols un liepa ieņem gan svarīgu nozīmi visos cilvēka dzīves svarīgākajos notikumos (kāzas, bērnu dzimšana, krustabas, miršana), gan parādās kā suga un dzimtskoki, kad liepas un ozola celms tiek saprasts kā vecāki, zari – kā meitas un bāliņi, pazares – par attālākiem radniekiem. Tas ļauj A. Švābem apgalvot, ka latviešu “dzimts koki bija ozols un liepā. Bet tiem bij arī visas tās reliģiskās un sociālās īpašības, kādas piemīt Austrālijas totēmiem – dzimts kustoņiem un augiem.”³² A. Švābe domā, ka latviešu folklorā sastopamas divas totēmisma formas – dzimts un dzimumu totēmisms. Ir dainas, kurās ozols un liepa tiek uzskatīti par “tautieša” un “bāliņa” dzimts totēmiem, kā arī tādas, kurās “...ozols un liepa neattiecas tik daudz uz veselām dzimtīm, cik uz viņu pusēm, proti: visi dzimts vīrieši bij ozoli, bet visas dzimts sievietes – liepas”³³.

Mitopoētiskā tradīcija akceptē totēmismu, jo šai metodei svarīgas simboliskās saiknes starp dažādām rindām pasaulē – cilvēku un dievību, cilvēku un dzīvnieku, cilvēku un koku, koku un dievību utt. Mītu poētiskā tiek aktualizēta mijiedarbība starp “cilvēciskām” struktūrām un “dabas” struktūrām, īpaši dažādos pārejas rituālos. Tad kopumā tiek akcentēta gan pareiza rituāla veikšana, gan laiks un telpa, kurā norisinās darbība. Līdz ar to totēmisms parādās jo īpaši iniciācijas kontekstā, balstoties uz fundamentālu saikni starp iniciācijas veicēju un tā arhetipisko saikni ar totēmisko senci.³⁴

Pozitīvi par totēmu reliktiem latviešu folklorā izteikusies J. Kursīte. Grāmatās “Latviešu folklorā mītu spoguļi” (1996) un “Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā” (1999) viņa vairākkārt norāda uz iespējamiem totēmisma reliktiem latviešu folklorā. Šis norādes vērtējamas kā ļoti rosinošas

un vērtīgas, taču autore darbos totēmisms neparādās kā īpaša zinātniska problēma. Pētījumā “Latviešu folklorā mītu spoguļi” J. Kursīte sniedz ne vien daudzus latviešu folkloras totēmu piemērus, bet arī savu izpratni par totēmiem, kas vēlāk būtiski nemainās. J. Kursīte totēmu definē kā mītisku kādas saimes, cilts, tautas vai atsevišķa cilvēka pirmsenci, kas var būt dažādos augu, koku, dzīvnieku vai putnu veidos un ko īpaši pielūdz vai kura vārdā bieži sevi dēvē. Tādējādi jebkurš pirmsencis vai sencis ir totēms, jebkuras tā attiecības ar dzīvajiem tiek raksturotas kā totēmiskas, jebkurš dabas objekts vai dzīva būtne, ja tā norāda uz saikni ar pirmsenciem, kļūst par totēmu.

J. Kursīte latviešu folklorā saskata trīs t. s. figurālās izteiksmes evolūcijas posmus, kuros rodami arī totēmisma priekšstati un relikti. Sākotnējā posmā, dziedot par liepu un ozolu kā pāri, kas apzīmē meitu un puisī, tas nav salīdzinājums, bet gan tiešamība, kas saistīta ar cilvēku totēmiskajiem priekšstatiem. Pārejas posmā vērojams salīdzinājums, “ne tiešs totēma saistījums ar cilvēku, bet pastarpināts, vēl apzinoties sakaru starp abiem”. Šis periods var būt visai ilgstošs. Jaunākajā posmā cilvēks vairs neizjūt kādreizējo tiešamību ar folkloras pasauli un tēliem, uztver to estētiski, rodot tajā skaisto un daiļo.³⁵

J. Kursīte vairākkārt uzsver, ka “latviešu folklorā nav priekšstata par kokiem, dzīvniekiem, putniem u.c. kā par cilts vai tautas totēmiem, bet gan pārsvarā tikai par dzimumu (sieviešu – vīriešu) totēmiem”³⁶. Autore min daudzus latviešu dzimumu totēmus gan kā individuālas totēmzīmes, gan kā sieviešu vai vīriešu dzimtas un kā sociālas zīmes. Saistībā ar augiem un kokiem kā latviešu totēmi tiek minēti: ozols, liepa, bērzs, ieva, ābele, osis, vītols un kārkls. J. Kursīte totēmiskos priekšstatus saredz arī Meža mātē, kas saprotama kā pirmais mežā sākt augušais koks.³⁷ Kā dzimuma totēmus J. Kursīte min arī virkni latviešu folkloras putnu un dzīvnieku – lakstīgalu, cielavu, irbi, bezdelīgu, vanagu, cīruli, strazdu, balodi, cūku, suni, zalkti, vilku, lāci u.c.³⁸ Plaši J. Kursīte izstrādājusi materiālu par zivju un kukaiņu totēmiem, kas īpaši aktualizējas dzimšanas un kāzu laikā, simbolizējot totēmisko senci. Tie ir – skudra, bite, vabole, rauda, lidaka, asaris, lidakas dēls, vēzis, ķīsis, sapals, zutis u. c.³⁹

J. Kursīte, neraugoties uz apgalvojumu, ka latviešu folklorā vairs rodamas tikai dzimumu totēmisma pēdas, min arī sociālos totēmus, kas veido sabiedriskās struktūras elementāras formas, un totēmi parādās kā šo elementu simboli. “Zīmīgi tas, ka tautasdziesmās vienā tekstā visbiežāk tiek nosaukti divi totēmi (vīrišķais – sievišķais; vienas dzimtas un otras dzimtas; sociāli augstākā un sociāli zemākā ranga u. tml.), kas, manuprāt, saglabā senās indoeiropiešu pasaules duālās organizācijas pēdas.”⁴⁰ Tādējādi latviešu folklorā rodamas dažādas sociālas opozīcijas, kas demonstrē totēmiskos priekšstatus: oši, kļavas, vītoli parādās kā bāliņu dzimtas totēms, bet ozols kā tautieša dzimtas totēms, liepu dzimtas un ozolu dzimtas pretstats. Ozols pretstatā alkšņiem, bērziem, kļaviem var apzīmēt bagāto pretstatā nabagam.

Jolanta Upeniece, skaidrojot latviešu folkloras putnu simboliku, konstatē putnu būtisko nozīmi cilvēku dzīvē, seno cilvēku totēmiskos

priekšstatus par izcelšanos no putniem, kā arī cilvēku un putnu spēju pārvērsties vienam par otru. J. Upeniece totēmismu saprot kā senā cilvēka simbolu sistēmu, kuras relikti saglabāti latviešu folklorā. “Totēmiskie priekšstati saistīti ar mītisko domāšanu, kad cilvēks pasauli uztvēra simbolu kategorijās. Cilvēks bieži vien tika pielīdzināts putnam vai arī pilnībā identificēts ar to.”⁴¹ Viņa uzskata, ka latviešu folklorā vērojamas dzimumu totēmisma pēdas, kad putns tiek pielīdzināts puisim vai meitai vai kad putns tiek saukts par brāli, māsu, retāk – tēvu, māti.⁴² Kā vīriešu totēmus viņa min vanagu, gaili, cīruli, strazdu, sili, zvirbuli, kā sieviešu – irbi, vistu, zili, cielavu. Kā tautieša un bāleliņa totēmiskais atspoguļojums var būt balodis, gulbis.

Kopumā var secināt, ka latviešu folklorā rodamas vairākas totēmisma formas, īpaši raksturīgas ir dzimumu totēmisma pēdas, kas bieži vien pārtop “sociālajā” (bagāts – nabags, saimnieks – kalps) un “tikumiskajā” (ticis – neticis, bārene – mātes meita) totēmismā. Latviešu folklorā saglabājusi arī dzimtas (fratriju) totēmisma pēdas, kas jo spilgti parādās bāliņu un tautiešu pretstatījumos. Latviešu folkloras pasaule, bet jo īpaši tautasdziesmas, saglabājusi senās totēmiskās filozofijas iezīmes, jo dabas elementi (īpaši koki), dievības un cilvēki savstarpēji cieši saistīti, starp tiem vērojamas “radnieciskuma” un “draudzības” attiecības. Koki tautasdziesmās viegli var aizstāt cilvēkus, tikt gan simboliski, gan reāli iesaistīti rituālajā dzīvē, cilvēka dzīves posmu svarīgākajos (pagrieziena) rituālos. Dažkārt, līdzīgi kā austrāliešu totēmiskajos mītos, nav skaidrs, kāds ir poētiskā tēla veidols, vai tas ir augs, koks, putns, dzīvnieks vai cilvēks. Līdz ar to var runāt par savdabīgu latviešu tradicionālās kultūras pasaules uztveri (filozofiju), kurā rodams spilgts senās totēmiskās filozofijas atspulgs.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Mclennan J. F.* The Worship of Animals and Plants // The Forthightly Review. – London, 1869, vol. 6, 1870, vol. 7.

² *Frazer J. G.* Totemism. Edinburgh, 1887.

³ *Frazer J. G.* Totemism and Exogamy. 4. vol. – London, 1910.

⁴ 1. *Schmidt P.* Einleitung. 2. *Swanton R.* The Social and Emotional Element in Totemism. 3. *Wundt W.* Totemismus und Stammesorganisation in Australien. 4. *Brown A. R.* The definition of totemism. 5. *Trilles P. H.* Le totemisme chez les Fan. 6. *Rivers W. H. R.* The terminology of totemism. 7. *Reuterskioeld E.* Die Natur des Totemismus. 8. *Thomas N. W.* Totemism in southern Nigeria. 9. *Graebner F.* Totemismus als kulturgeschichtliches Problem. 10. *Goldenweiser A. A.* The method of investigating totemism. 11. *Hill-Tout C.* Totemism in northern America. 12. *Schmidt P.* Totemismus, viehzuchtrischer Nomadismus und Mutterrecht. 13. *Boas F.* Totemism in northwestern America. 14. *Thurnwald R.* Die Psychologie des Totemismus. 15. *Goldenweiser A. A.* The views of Lang, Frazer and Durkheim on totemism. 16. *Schmidt P.* Die Auffassungen Haddon's, Hartland's und van Gennep's vom Totemismus. 17. *Schmidt P.* Zusammenfassung der Diskussion.

- ⁵ *Van Gennep A.* L'Etat actuel du probleme totemique. – Paris, 1920.
- ⁶ *Goldenweiser A. A.* Totemism, an Analytical Study // *Journal of American Folklore.* – 1910. – Vol. 23.
- ⁷ Тотемизм сегодня // *Леви-Стросс Л.* Первобытное мышление. – М., 1994.
- ⁸ *Gircs K.* Kultūru interpretācija. – R., 1998. – 343. lpp.
- ⁹ Turpat. – 335.–350. lpp.
- ¹⁰ *Берндт Р. М., Берндт К. Х.* Мир первых австралийцев. – М., 1981. – С. 170; *Элькин А.* Коренное население Австралии. – М., 1952. – С. 131–152.
- ¹¹ *Spencer B., Gillen F. J.* The Native Tribes of Central Australia. – London, 1899; The Northern Tribes of Central Australia. – London, 1904; Across Australia. 2 vol. – London, 1912; The Arunta. A Study of a Stone Age People. 2 vol. – London, 1927.
- ¹² *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. – М., 1930. – С. 58.
- ¹³ Народы Австралии и Океании. – М., 1956. – С. 211.
- ¹⁴ Turpat. – 213. lpp.
- ¹⁵ *Lokvuds D.* Esmu aborigēns. – R., 1975. – 27. lpp.
- ¹⁶ *Берндт Р. М., Берндт К. Х.* Мир первых австралийцев. – М., 1981. – С. 160–170; *Элькин А.* Коренное население Австралии. – М., 1952. – С. 131–152.
- ¹⁷ *Элькин А.* Коренное население Австралии. – С. 151. 152.
- ¹⁸ *Берндт Р. М., Берндт К. Х.* Мир первых австралийцев. – С. 162. 163.
- ¹⁹ *Howitt A. W.* The Native Tribes of South-East Australia. – London, 1904. – 148–151 pp.
- ²⁰ *Леви-Стросс Л.* Первобытное мышление. – М., 1994. – С. 64.
- ²¹ Turpat. – 65. lpp.
- ²² *Берндт Р. М., Берндт К. Х.* Мир первых австралийцев. – С. 165, 166.
- ²³ Turpat. – 166, 167. lpp.
- ²⁴ *Берндт Р. М., Берндт К. Х.* Мир первых австралийцев. – С. 168; *Элькин А.* Коренное население Австралии. – М., 1952. – С. 151.
- ²⁵ *Элькин А.* Коренное население Австралии. – С. 151.
- ²⁶ Turpat. – 142. lpp.
- ²⁷ *Kasparsons K. (Siguldietis K.)* Mūsu senču dvēseles // Pūrs, darināts un pielocīts ar populāri zinīskiem apcerējumiem. I. – R., 1891. – 101. lpp.
- ²⁸ Turpat. – 99. lpp.
- ²⁹ *Bruneniēks M.* Veco latviešu mānāticība // Mājas Viesa Mēnešraksts. – 1899. – Nr. 11. – 825.–827. lpp.
- ³⁰ *Švābe A.* Raksti par latvju folkloru I. – R., 1923. – 66. lpp.
- ³¹ Turpat. – 71. lpp.
- ³² Turpat. – 72. lpp.
- ³³ Turpat. – 79. lpp.
- ³⁴ “Mītu poētikas pasaules modelis tiek atjaunots pēc dažādiem avotiem no paleontoloģijas un bioloģijas datiem līdz etnogrāfijas ziņām par mūsdienu arhaiskajiem kolektīviem, kā arī mitoloģisko priekšstatu paliekām, kas sastopamas mūsdienu cilvēku apziņā, no datiem, kuri attiecas uz valodu, sapņu simboliku un dziļākajiem zemapziņas slāņiem, māksliniecisko daiļradi u. tml. un kuros var tikt atklātas vai rekonstruētas arhaiskās struktūras (ietverot arī arhetipus).” Sk.: Mitoloģijas enciklopēdija, 1. sēj. – R., 1994. – 271., 272. lpp.

- ³⁵ *Kursīte J.* Latviešu folklorā mītu spoguļi. – R., 1996. – 167.–170. lpp.
- ³⁶ *Kursīte J.* Mītiskais folklorā, literatūrā un mākslā. – R., 1999. – 203. lpp.
- ³⁷ “Iespējams, ka te patvērušies totēmisma priekšstati, saskaņā ar kuriem kādā apkaimē (arī mežā) lielākais koks tika uzlūkots par pirmsenci, totēmu, kuram tad arī ziedoja, izlūgdamies svētību un labvēlību.” Sk.: turpat. – 56. lpp.
- ³⁸ “Dainās skaidri saskatāma putnu un dzīvnieku totēmiskā funkcija. Lakstīgala, cielava, irbe, bezdelīga utt. ir sieviešu kārtas totēmi, bet vanags, cīrulis, strazds u.c. – vīriešu totēmiskie senči.” Sk.: turpat. – 454. lpp.
- ³⁹ Turpat. – 350., 382., 388. lpp.
- ⁴⁰ Turpat. – 179. lpp.
- ⁴¹ *Upeniece J.* Putni, cilvēki un dievības latviešu folklorā // *Karogs*. – 1999. – Nr. 10. – 170. lpp.
- ⁴² Turpat. – 170., 171. lpp.

Gatis Ozoliņš

Forms of Australian Totemism, Its Possible Parallels in Latvian Folklore

The conception of totemism in the 19th century was introduced by the Scot scientist J. F. McLennan. A wider popularity it achieved owing to J. G. Frazer's, B. Spencer's, F. Gillen's, A. Howitt's, A. P. Elkin's, K. Strehlow's and the other authors works. The scientists tried to characterise totemism as a universal system and find the reasons for its origin. Nevertheless, totemism is not a universal and to all traditional nations characteristic kind of nature philosophy and worship. Totemism is formed of several forms: the individual, gender, local, moieties, clan, section, sub-section, dream, birth place and multiple totemism. In Australian society totemism is viewed as philosophy on close interaction of the world of nature and human being, the signs of which are the totems.

In Latvian folklore, the relics of totemism have been looked for by K. Kasparsons, M. Bruņenieks, A. Švābe, J. Kursīte, and episodically also by other authors. Up to now, in Latvian folklore the most precisely has been described the form of gender totemism (J. Kursīte). It is possible that in Latvian folklore also other forms of totemism and totemism philosophy may be recorded since the essence of Latvian folk songs is the interaction between a man and nature that is revealed as kinship, friendship, and harmonious coexistence.

Jolanta Upeniece

Ieskats par putniem un dzīvniekiem sagrālajā pasaulē (pēc latviešu tautasdziesmu materiāla)

J. Upeniece dzimusi 1975. gadā. No 2000. līdz 2003. gadam studē latviešu folkloristiku LU doktorantūrā. Pašreiz izstrādā disertāciju "Putnu un dzīvnieku simbolika latviešu folklorā", darba zinātniskā vadītāja – profesore Janīna Kursīte.

"Pirmatnējo un seno sabiedrību "primitīvajiem" cilvēkiem sakrālais – tā ir varenība, t. i., galarezultātā tā ir visistākā realitāte. Sakrālais ir piesātināts ar esamību. Sakrālā varenība vienlaikus nozīmē realitāti, nesatricinātību un efektivitāti,"¹ teicis rumāņu zinātnieks Mirča Eliade.

Tikai sakralizētā pasaulē ir zināmi organizācijas noteikumi, kas attiecas uz telpas un laika struktūru. Ārpus tās – haoss, nejaušību valstība.²

Šķiet, tieši tāpēc sakrālo pasauli raksturo stingrs iedalījums zonās,³ kur visai dzīvai un nedzīvai radībai ir sava noteikta vieta un funkcijas.

Tā arī putni un dzīvnieki sakrālajā pasaulē figurē nevis tikai paši par sevi, bet vairāk parādās kā kādas sakrālas darbības vai būtņu iemiesojums.

Katra putna un dzīvnieka attiecība pret sakrālo sfēru latviešu folklorā ir ļoti dažāda. Proti, var runāt vismaz par trim sakralitātes saglabāšanas pakāpēm. Par to, kādas tās ir un kas tām raksturīgs, tālāk rakstā.

Tā kā putni un dzīvnieki latviešu folklorā atspoguļoti plaši un analizējamā materiāla ir ļoti daudz, raksts nepretendē uz visaptverošu pētījumu, bet vairāk veidots kā konspektīvs pārskats, akcentējot spilgtākos un latviešu folklorā nozīmīgākos dzīvniekus. Kā pamatavots izmantotas latviešu tautasdziesmas, jo tajās sakralitātes saglabāšanas pakāpes vērojamas visuzskatāmāk.

I. Sakrālie putni un dzīvnieki

Ar sakrālajiem putniem un dzīvniekiem saprotu tos, kuriem sakralitātes pakāpe dominē vai arī parādās ļoti izteikti.

No putniem šajā grupā, šķiet, būtu ietilpināmi: **vanags, cīrulis, strazds, krauklis, gailis, dzenis, irbe, cielava, lakstīgala**; savukārt no dzīvniekiem visizteiktāk – **vilks, lācis, zirgs**.

Īsi apskatīsim nosauktos, sadalot tos vienojošās grupās.

Ar debesu un htoniskām dievībām saistītie. Visbiežāk tie ir putni un dzīvnieki, kuri cieši saistīti ar dievību pasauli un var būt kā debesu dievību, tā htonisko dievību ornitomorfs vai zoomorfs atveidojums.

Ar *debesu dievībām saistītie*. Vanagi, cīruļi kā Dieva dēli, kam visbiežāk pretstatītas cielavas, irbes kā Saules meitas, tautasdziesmās figurē debesu kāzu sižetā, kas uzlūkojams par vienu no arhaiskākiem latviešu folklorā.

*Celies agri, Saules meita,
Mazgā baltu liepas galdu;
Ik rītiņu Dieva dēli
Kā vanagi lidināja.*

LD 34 030

*Tumsiņā vakarāi
Izjāj Dieva medinieki;
Sudrabetu irbi dzina,
Apzeltītu vanadziņu.*

LD 30 521

Uz saistību ar dievišķo, sakrālo konkrētajā dainā norāda jau zelta un sudraba krāsas, jo šīs ir tās krāsas, kas latviešu folklorā attiecas uz dievību pasauli un dievišķo, pārdabisko vispār.

Apzeltītais vanadziņš te – Dieva dēls, sudrabetā irbe – Saules meita, savukārt dzišana ir gatavošanās debesu kāzām.

Pie gatavošanās debesu kāzām, šķiet, pieder arī mazgāšanās rituāls. Tajā kā Saules meita darbojas cielava:

*Cielaviņa velējās
Ezeriņa maliņā:
Zīda kreklis, zelta vāle,
Sidrabiņa velētava.*

LD 37 319

Uz cielavas piederību augstajai dievību kārtai te norāda formula ‘zīda kreklis, zelta vāle, sidrabiņa velētava’.

Ar kosmogonisko kāzu tematiku saistīta, šķiet, arī šī daina:

*Auga kuplis ozoliņis
Pie bāliņa staļļa durvju,
Tur dziedāja sīki putni
Pilnas zaru pazarītes.
Strazdiņš brēce virsūnē,
Lakstīgala pazarē.*

*Visi saka dziedādami:
Zeme rīb, tautas jā,
Zeme rīb, tautas jā,
Māsa gul dienavidu!
Slēpj, bāliņ, māasai kaunu,
Sak', rozītes ravējot,
Sak', rozītes ravējot,
Vainadziņu darinot.*

LD 14 352

Šādu dziesmu ir diezgan daudz (LD 26 541; 31 943; 33 625,2 u. c.). Pirmām kārtām zīmīgs ir pats dziesmā minētais koks. Ozols ir viens no pasaules koka atveidiem. Tāpat būtisks ir abu putnu – strazda un lakstīgala – izvietojums koka zaros: strazds sēž galotnē, lakstīgala pazarē. Šī shēma (divi putni pasaules koka zaros)⁴ varētu tikt saprasta kā kosmoloģiskā modeļa paveids. Tātad iespējamais variants – strazds kā Mēness, lakstīgala kā Saules metamorfoze, kas ornamentiskā līmenī (līdzīgi kā vanags, cīrulis – Dieva dēls; irbe, cielava – Saules meita) izspēlē debesu kāzu tematiku.

Šķiet, līdzīgas funkcijas var piedēvēt arī gailim:

*Ozols auga, zari dega,
Gailis dzied galiņā;
Gailis dzied galiņā,
Lakstīgala pazaros.*

LD 55 204

Arī te figurē pasaules koks ('auga', 'dega' te varētu uztvert kā pasaules attīstības intensivitātes rādītājus) un, tāpat kā iepriekšējā dziesmā, darbojas lakstīgala.

Uz gaiļa saistību ar dievību pasauli norāda arī šī daina:

*Sudrabiņa gailis dzied
Dzintariņa maliņā;
Balta linu cielaviņa
Tek gailīti lūkoties.*

LD 50 177

Pirmkārt, saistību ar dievību pasauli liecina sudraba krāsa. Otrkārt, dzintars mītiskajos priekšstatos simbolizē gaismu, un tādējādi 'dzintariņa maliņu' var uztvert kā dievišķās gaismas kosmizētu vietu, kur gailis un cielaviņa darbojas kosmogoniskajā kāzu modeli.

L. Adamovičs rakstā "Senlatviešu pasaules ainava" gan izsaka apgalvojumu par citu šīs dziesmas variantu, proti, ka tajā figurējošais gailis ir Rīta zvaigzne jeb Vakara zvaigzne, un saista to ar Putnu Ceļu.⁵

Šis piemērs diezgan spilgti parāda kādu īpatnību, ar ko saistīti sakralitāti saglabājušie putni: teksti, kur tie figurē, nav vienkārši skaidrojami, bieži vien mīklaini un saistīti ar daudziem tabu.

Strazds kā dievības metamorfoze parādās arī dainās:

*Strazdiņš jāja pieguļā
Ar pelēku mētelīti;
Ne pa vārtiem neizjāja,
Iejāj zelta ozolā.*

LD 2543

*Strazdiņš jāja pieguļāi
Simtu bērū kumeliņu;
Irbes meita klausījās
Pelēkām austiņām.*

LD 30 073

Arī te parādās pasaules koks – ozols. Pieguļā jāšana saistīta ar pavasara atmodu, pasaules atjaunošanos. Zelta krāsa norāda uz saistību ar sakrālo. Pelēkais mētelītis, vārti ir zīmīgi elementi kāzu rituālos. Tāpat formula ‘simtu bērū kumeliņu’ liecina par dziesmas saistību ar kosmogonisko tematiku. Cipars ‘100’ simbolizē iespējami lielu daudzumu, ko vārdos var formulēt kā ‘ļoti daudz’. Šajā gadījumā simts bērū kumeliņi, šķiet, varētu būt saistīti ar kāzu dāvanu, kuras adresāts (irbes meita) nosaukts nākamajā rindā.

Zīmīgi, ka strazda saistība ar zirgiem uzsverta vairākos dziesmu variantos, kas atspoguļo putnu kāzas:

*... Strazdiņš zirgu seglotājs,
Tam pelēks mētelis.*

LD 2682,2

Tas liek domāt arī par strazda iespējamo saistību ar Ūsiņu. Ūsiņš latviešu folklorā ir zirgu aizgādānis, viņu saista ar pavasara atmodu. Jāpiebilst, ka dziesmās, sevišķi tajās, kas saistītas ar precību, kāzu tematiku, kā zirgu puisis parādās arī cīrulis, atsevišķos variantos minēts arī ūpis.

Ar debesu dievībām, šķiet, saistīts arī dzenis, kas, iespējams, dziesmās funkcionē kā debesu kalēja ornitomorfa metamorfoze. Sevišķi spilgti tas redzams šajā mītiskajā dainā:

*Viens gans nomira, citi gani raudāja.
Cūka raka dobūti augstā kalnā;
Dzeguze zvanīja likā bērzā;
Dzenis kala krustu sausā eglē;
Sīki, mazi putniņi pātarus skaitīja;
Lielais dunduris sprediķi sacīja.*

LD 2692

Dzenis te – kosmiskā koka kalējs. Dziesmā attēlots nomiršanas rituāls. Kalšana – kosmogoniska darbība, kas reizē ir gan izjaukšana, gan atjaunošana. Un dzenis – kā šīs pasaules pārveidotājs. Iespējams, Pērkonu ornitomorfs atveidojums.

Ar htoniskajām dievībām saistītie. Arī te vispirms minama cielava, kas figurēja jau apskatītajā debesu dievību kontekstā:

*Cielaviņa, gludgalvīte,
Palīdz' govīs paganīt!
Tu žiglāka, tu gudrāka,
Tu zin' zaļu āboliņu.*

LD 50 516

*Dzeltenā cielaviņa
Govju kūti izložņāja;
Izskriedama sasit spārnus,
Maz telišu atradusi.*

LD 28 930

Šajās dziesmās cielavu varētu uzlūkot par Māru, kas latviešu folklorā ir govju aizgādne, saukta arī par Māršaviņu, Māršaliņu. Māra rūpējas par govīm un vislabāk zina, kas tām ir vajadzīgs. No lopu labklājības atkarīga cilvēku labklājība, pārticība, arī veselība. Turklāt dziesmās Māra parādās ne tikai saistībā ar govīm kā piena vairotāja, bet arī saistībā ar aitām kā vilnas vairotāja:

*Cielaviņa aitas gana
Baltābola kalniņā.
Gani, gani, cielaviņa,
Būs man baltas vilnānītes.*

LD 29 093

Ar htonisko pasauli ir saistītas arī dievības, kuras pretēji iepriekš apskatītajām uzskatīja par ļaunām, nelaimi, nāvi nesošām, nešķīstiem spēkiem.

Te noteikti būtu jāmin krauklis, viens no mīklainākajiem putniem latviešu folklorā:

*Lūgšus lūdzu krauklītim,
Lai vij garu pātadziņu,
Kad varēšu daiļi braukt
Baltai smilšu kalniņā.*

LD 49 454

Kraukli te, šķiet, varētu uzlūkot par mirušo valsts pārzinātāju.

Saistībai ar pazemi pamatā varētu būt arī fakts, ka kraukļi ēd maitu, tātad – atrodas tiešā saistībā ar mirušajiem.

Atsevišķās dziesmās kraukļi parādās kā Dieva eņģeļi, kas nepārprotami norāda uz saistību ar viņu sauli:

*Melni kraukļi satupuši
Mana kapa maliņā;
Tie nebija melni kraukļi,
Tie Dieviņa eņģeļiši.*

LD 27 574

Jāpiezīmē, ka krauklis latviešu folklorā parādās arī kādā motivā, kur to var uzlūkot par šamani:

*Krauklīts sēd ozolā,
Zelta kokle rociņā.
Vai, krauklīti, tu redzēji,
Kur aizveda mūs' māsiņu?*

LD 13 609

Šajā dziesmā kraukli varētu uzskatīt par gudro, zintnieku, kas sēž pasaules kokā ozolā un norāda, kur aizvesta māsa.

Ar totēmiskajiem priekšstatiem saistītie. Kaut gan par totēmisma pastāvēšanu latviešu folklorā nav pilnīgi skaidru uzskatu,⁶ tomēr diezgan daudzi precību un kāzu dziesmu teksti ļauj runāt par iespējamām dzimuma totēmu pēdām, kur puisis – precinieks bieži vien figurē kā vanags,⁷ kas vēlreiz apliecina šī putna seno sakrālo nozīmi.

Ar totēmiskajiem priekšstatiem latviešu folklorā saistīts wilks, kas ir viens no arhaiskākajiem un vienlaikus grūti skaidrojamiem tēliem ne tikai latviešu folklorā un mitoloģijā vien.

Indoeiropiešu tautu mītiskajā pasaules uzskatā vilks izsenis saistās ar karadraudzes rituāliem un karavīru aizgādņa, cilts dibinātāja kultu. Seno tautu karavīri asociēja sevi ar vilku baru un bieži svētkos un karagājienos valkāja īpatnu tērpu, kur vilka galva bija uzstiepta uz bruņucupes, bet vilka āda kā apmetnis sedza plecus un muguru.⁸ Tādējādi, šķiet, kareivi iemiesoja sevi vilka spēku un negantumu.

Latviešu tautasdziesmās vilks ir Dieva suns:

*Pieguļnieki bāleliņi,
Vai ir visi kumeliņi?
Es redzēju Dieva suni,
Kumeļ kāju valkājot.*

LD 30 166

(arī LD 29 441; LD 29 169)

Apzīmējumu ‘Dieva suns’ vilks, iespējams, ieguvis savas savvaļas dabas dēļ.

Vilks latviešu tautasdziesmās figurē arī senajā alus darišanas rituālā:

*Vilciņš dara alutiņu
Kumeliņa pēdiņā:
Pieci graudi iesalam,
Sešas mucas darināja.*

Ltdz 11 788

Par vilka saikni ar totēmiskajiem priekšstatiem vedina domāt atsevišķas dziesmas, piemēram, šī sakrālā dialoga formā veidotā:

*Kur, vilciņi, tu tecēji
Pūkainām kājiņām?
– Es tecēju sievas ņemti
Pa ežiņas maliņām.*

Ltdz 11 780

Taču, tā kā pasakas atspoguļo senāku periodu, vilka totēmiskās iezīmes tajās saglabājušās izteiktāk.⁹

Zīmīgi, ka arī vilka redzēšanai sapnī, iespējams, pamatā ir senais totēmiskais priekšstats. Vilka parādīšanās sapnī norāda uz precinieku un kāzām. (Kad sapnī vilks aiznes aitu, tad tautietis aizved tautu meitu. LTT 33 049; ja sapnī redz vilku, tad nāks precinieki. LTT 33 053.) Tē vilka tēlā, šķiet, ietverts seno arhaisko kāzu rituāls, kad līgavu aizveda ar varu.

Jāpiezīmē, ka arī vilkača tēla pamatā ir totēmisma ideja. Cilvēks, cēlies no vilka, var atkal pārvērsties par vilku, kā arī viņu var pārvērst par vilku.

Ar totēmiskajiem priekšstatiem latviešu folklorā saistīts lācis, kas ir sens indoeiropiešu tautu totēms. Latviešu tautasdziesmās liecības par lāča saistību ar totēmiskajiem priekšstatiem atrast ir grūti. Tomēr attieksme pret lāci, tāpat vilku ir labvēlīga, tie ir Dieva un Laimas dzīvnieki:

*Kas uzšuva vilkam kreklus,
Lācim siltus kažociņus?
Laimīt' šuva vilkam kreklus,
Dieviņš lāča kažociņus.*

Ltdz 11 651

Arī lācis tautasdziesmās minēts saistībā ar alus motīvu:

*Alutiņa brūverītis
Lāci veda namiņā,
Liec, lācīti, savu spēku,
Bitūt, savu saldumiņu!*

LD 19 627

Kāpēc lācis vests namiņā? Iespējams, lācis (stiprums) un bite (sal-dums) lietots kā alus tabuizēts apzīmējums.

Saikne ar totēmiskajiem priekšstatiem, arī runājot par lāci, uzskatā-māka ir pasakās. Kā izriet no Gata Ozoliņa rakstītā, kurš saistībā ar totē-misma jautājuma izpēti ir padziļināti pievērsies dzīvniekiem pasakās, to-starp lācim, – latviešu tautas pasakās var fiksēt totēmiskās domāšanas pēdas, tomēr totēmisko priekšstatu arhaiskākais tēls – totēmiskais sencis “tūrā veidā” tajās nav fiksējams.¹⁰

Ar senajiem kultiem saistītie. No dzīvniekiem, kas ir saglabājuši savu sakralitāti un ir saistīti ne tikai ar senajiem kultiem, bet izsenis bijuši ciešā saiknē ar cilvēku, minams zirgs.

Kā norāda arheologs Vladislavs Urtāns, zirgs kā kulta objekts fiksēts Baltijā jau 13. un 14. gs. rakstītajos avotos un nav svešs arī vēlākajos rakstos, etnogrāfijā (dubultzirdziņi uz jumta korēm – mājas sargi) un tautas mākslā (māla zirdziņi – svilpaunieki). Ar visu to sasaucas arī 11.–13. gs. plastiskie bronzas zirdziņi – amuleti, kas raksturīgi lībiešiem, bet pazīstami arī latgaļiem un kuršiem.¹¹

Tā kā zirgs ir labklājības, veselības un saules simbols, iespējams, šie piekariņi to nēsātājiem veica ne tikai aizsardzības, bet arī labklājības un ilga mūža nodrošināšanas funkciju.

Arī latviešu folklorā zirgs ir radis ļoti bagātīgu atspoguļojumu, fak-tiski nezaudējot savu sakrālo nozīmi. Tautasdziesmās runāts gan par zirga kopšanu un audzināšanu, pieguļā jāšanu, gan par puīša zirgu, karavīra zirgu utt.¹²

Pētījamā jautājuma sakarā lielāka interese radās par zirga saistību ar debesu dievībām.

Dainās bieži vien ir runa par Dieva zirgiem:

*Kam tie zirgi, kam tie rati
Pie saulītes namdurvīm?
Dieva zirgi, Māras rati,
Saules meitas precinieki.*

Ltdz 10 339

Tāpat diezgan lielu ciklu veido dziesmas par Saules zirgiem, ar ko tā pārvietojas pa debesu jumtu. Runāts arī par Mēness, Dieva dēlu, Pērkonu zirgiem.

Zīmīgs šķita kāds cits dziesmu cikls, kurā vēstīts par no jūras izte-cējušiem kumeļiem (Ltdz 10 396–10 417):

*No jūriņas izpeldēja
Divi sirmi kumeliņi.
Vienam bija zvaigžņu sega,
Otram zelta iemauktiņi.*

Ltdz 10 397

H. Biežais tos saista ar Saules un Mēness zirgiem, izvirzot hipotēzi, ka šajās dziesmās vērojams priekšstats par Rīta un Vakara zvaigzni kā viņu zirgiem.¹³ Tam lielā mērā varētu pievienoties.

Ar senajiem kultiem saistīta arī čūska, viens no arhaiskākajiem, sarežģītākajiem tēliem latviešu folklorā, bet, tā kā čūska īsti neatbilst dzīvnieku klasifikācijai, raksta ierobežotā apjoma dēļ to neanalizēšu.

II. Sakralitāti daļēji saglabājušie putni un dzīvnieki

Otru grupu veido putni un dzīvnieki, kuri savu sākotnējo sakralitāti laika gaitā zaudējuši, tomēr atsevišķi motīvi un folkloras teksti liecina, ka tāda tiem ir bijusi.

No putniem diezgan spilgts piemērs ir žagata.

Tautasdziesmās un folklorā vispār pret žagatu paustā attieksme galvenokārt ir komiska. Tā bieži vien figurē kā plāpīgas sievas simbols:

*Jūs, sieviņas, žagatiņas,
Vilka, lāča apēdamas.
Ko no viena sadzirdiet,
To otram izplūšķiet.*

LD 8986,1

Arī pasakās žagata vairāk parādās kā nenopietns radījums, par ko arī liecina žagatai tajās piešķirtie apzīmējumi: viegla sieva, mēlnese, Vācemes preilenīte, kundzīte, netikle, skraidule, bāba u. c.

Savukārt teikās žagata saistīta ar raganu un ir uzskatīta par vienu no raganas veidoliem.¹⁴

Tomēr no atsevišķu tautasdziesmu konteksta var nojaust, ka žagatai senāk bijusi citāda nozīme. Kā pierādījums tam, šķiet, ir uzlūkojamas dziesmas, kas saistītas ar putnu kāzām. Tajās žagatai ierādīta būtiska loma. Turklāt bieži vien kāzas ir pašai žagatai un tās notiek “..vidū jūras uz akmiņa..” (LD 2516) vai arī “..vidū jūras saliņā..” (LD 2595,1), tātad pasaules centrā, līdzīgi kā debesu dievību – Saules meitas un Dieva dēlu kāzas.

Interesantu hipotēzi ir izvirzījusi J. Kursīte rakstā “Rīga un Pēteris I latviešu folklorā” – viņa žagatu saista ar Saules meitu. “Žagata, līdzīgi kā cielava, ir Saules meitas metamorfoze. Kad Saules meitas ir debesīs, t. i., augšējā kosmosa daļā, viņas figurē kā cielavas; taču, kad līdz ar sauli tās noiet lejā, pazemē, visbiežāk parādās žagatas izskatā. Tam apliecinājums rodams mitoloģiskās dziesmās un tieši – cielava savas kāzas svin “vidū gaisa”, savukārt žagata “vidū jūras”. Ārējā izskata aprakstā abām piemīt zelta vai dzeltenā krāsa, abām arī viens precinieks – vanags.”¹⁵

Šai hipotēzei nevar nepievienoties, vēl jo vairāk, ja ņem vērā arī ar sauli un žagatu saistīto nomiršanas un atdzimšanas motīvu – saule katru

vakaru simboliski piedzīvo nāvi un no rīta atdzimst jaunai dienai, savukārt vēsturiskajās teikās par Rīgu bieži apspēlēts sižets par žagatas nošaušanu un nogrimšanu Daugavā un izniršanu pēc noteikta laika no tās.¹⁶

Tāpat žagata latviešu folklorā ir bijusi saistīta arī ar debesu dievībām un uzlūkojama par Saules meitas ornitomorfu atveidojumu, taču laika gaitā šo savu sakrālo nozīmi žagata zaudējusi.

Sakralitāti daļēji zaudējusi ir arī vista, savā senākajā nozīmē saglabājoties vien atsevišķās tautasdziesmās, kur tā ir Māras zoomorfs veidols:

*Balta vista plātījās
Manā govju dārziņā;
Tā nebija balta vista,
Tā bij govju Māršaliņa.*

LD 32 446,2

Vista, kā zināms, ir auglības simbols, tāpat vistas saistībai ar Māru pamatā ir auglības un ražības nodrošināšana.

Vistas veidolā latviešu tautasdziesmās parādās arī Laima, un arī te tai ir līdzīga loma kā iepriekš minētajā dziesmā – stimulēt auglību, šajā gadījumā sievietes auglību:

*Es redzēju melnu vistu,
Pirts jumtiņu laipojoti;
Tā nebija melna vista,
Tā sieviņu mīļa Laima.*

LD 1105

Tomēr lielākā daļā saglabājušos folkloras tekstu vistai ir jau tīri utilitāras funkcijas, ko apliecina sevišķi ticējumi.

Savukārt no **dzīvniekiem** sakralitāti zaudējušo ir daudz vairāk, tādēļ tālākais izklāstījums neapņems visus šajā grupā ietilpināmos dzīvniekus, bet uzmanība tiks pievērsta šķietami būtiskākiem ar šiem dzīvniekiem saistītiem motīviem, kas vēl latviešu folklorā, īpaši tautasdziesmās, ir saglabājušies.

Vispirms pievēršīsimies savvaļas dzīvniekiem.

Bebris un ūdrs latviešu dainās figurē dziesmās par medībām, kur tiem vairāk ir tīri pragmatiskas funkcijas, tāpat arī poētiska rakstura dziesmās, kur mītiskais jau ir izbalējis, taču bebris un ūdrs sastopami, piemēram, arī cīnāmi liela kalna maliņā:

*Ūdris, bebris cikstojās
Straujupītes maliņā.
Abi bija naudas vīri,
Naudas svārki mugurā.*

Dziesmas pirmā daļa, šķiet, saistāma ar dvīņubrāļu ideju, kas cinās savā starpā, duālajiem mītiem, iespējams, arī ar Dieva dēlicim, savukārt tās otrā daļa, liekas, jau ir jaunākas cilmes, kur akcentēti abu augstvērtīgie kažoki.

Arī vāvere un caune, līdzīgi kā iepriekš minētie, ir ambivalentas būtnes un, gluži tāpat kā ūdrs, bebrs (ne tik izteikti gan), mēdz figurēt asindetoniskās konstrukcijās, apzīmējot kopjēdzienu:

*Gudra caune, vāverīte,
Gudri bērņus audzināja:
Pate guļ siliņā,
Bērni sila maliņā.*

LD 2335

Šī dziesma gan vairāk saistīta ar jaunākiem laikiem, kur tās sakrālā nozīme gandrīz zudusi. Taču saistībā ar vāveri un cauni sakrālais, šķiet, izteiktāk saglabāties tekstos, kur tās minētas saistībā ar vērpšanas un aušanas motīviem:

*Caune mete audekliņ’
Garas egles galiņā:
Atjāj Dieva div’ dēliņi,
Sajauc caunes audekliņ.*

LD 2407

*Vāverīte sukā vilnu
Sausas egles galiņā:
Šim sprodziņa, tam sprodziņa,
Man ar’ visu kodeliņu.*

Ltdz 25 627

Egle – viens no kosmiskā koka ekvivalentiem, ar sausu egli folklorā saistīta nomiršana, iznīkšana. Savukārt aušana – radošas darbības izpausme. Iespējams, abas šīs dainas saistāmas ar kosmogoniju, pasaules pārradišanas rituālu.

Ar nomiršanu un atdzimšanu latviešu folklorā saistīts arī zaķis, vēl viens daudzfunkcionāls un sarežģīti skaidrojams dzīvnieks, kura sakrālā nozīme tekstos, kas ir saglabājušies līdz mūsdienām, daļēji zudusi.

Atsevišķās tautsdziesmās zaķis saistībā ar nomiršanu un atdzimšanu figurē kā sezonas maiņas iemiesotājs:

*Zaķīšam bērņs piedzima
Pašā Jāņa vakarā;
Cepat kūkas, darāt alu
Uz zaķīša kristībām;
Visi meži miġlu mete
Uz zaķīša kristībām.*

Ltdz 11 865

Līdzīga satura dziesma arī par Ziemassvētkiem – Ltdz 11 864.

Zaķis, tāpat kā jau minētais vilks, lācis, arī sesks, sermulis, figurē saistībā ar seno alus darīšanas rituālu:

*Aiz kalniņa dūmi kūp,
Kas tos dūmus kūpināja?
Zaķīts dara alutiņu
No piec' miežu graudiņiem.*

Ltdz 11 855

Līdzīgi arī:

*Aiz kaļneņa dyumi kyup,
Sormuleits olu dora;
Solts kai lads, gords kai mads,
Nevarēja atsadzert.*

Ltdz 11 681

*Kas tur kūp, kas tur deg,
Viņā mežu maliņā?
Seskis dara alutiņu
Kumeliņa pēdiņā.*

Ltdz 11 684

Latviešu folkloras tekstos alus ir tabuēts dzēriens un tā darīšana – sakrāla nodarbe. Par tās sakrālumu liecina ne tikai lietotās vārdformulas, bet arī dziesmu dialogveida uzbūve.

Savukārt otrajā četrriņķī minētā kumeļa pēda padara šo nodarbi vēl noslēpumaināku. Kas ar kumeļu pēdu domāts, nav skaidrs.

Alus motīvā figurējošie dažādie dzīvnieki un putni vedina domāt, ka ne tik būtiski bija, kā vārdā tiks nosaukts darītājs, galvenais, lai tas netiktu atklāts. Tomēr, šķiet, tajā iesaistītie dzīvnieki nav izvēlēti nejauši un, iespējams, tiem bijusi kāda sakrāla nozīme, kas laika gaitā zudusi.

Ja runā, piemēram, par sesku un sermulī, jāteic, ka folkloras tekstos šie dzīvnieki ar sakrālo sfēru saistīti maz.

Sesks un sermulis tautasdziesmās, arī ticējumos saistīts ar zirgiem, tomēr vairāk izteikta šo dzīvnieku erotiskā simbolika.

No mājas dzīvniekiem kā sakralitāti zaudējušus jāmin govs, cūka, arī kaza. Govs, arī cūka indoeiropiešu mitoloģijā ir Lielās pirmmātes veidols, savukārt kaza, iespējams, bijusi saistīta ar sauli. Latviešu tautasdziesmās uzskatāmi šādas iepriekš minēto dzīvnieku izpausmes nav saglabājušās, tomēr šie dzīvnieki, sevišķi govs, aita, figurē kā dzīvnieki, kas ir dievību aizsardzībā:

*Ai, mīlā Māršaviņa,
Svētī manas raibaliņas:
Dodi pienu, dodi sieru,
Dodi labu ganu zemi.*

Ltdz 6580

Tekstos, kas saglabājušies, uz mājlopiem galvenokārt runāts ar labvēlību, miļumu, jo no tiem bija atkarīga ikdiens:

*Aitiņ, mana rogulīte,
Pelēkām kājiņām;
Tur adīju skaistus cimtus,
Tur pelēkus mētelišus.*

Ltdz 6361

Jaunākos laikos ar mājlopiem saistītie priekšstati, šķiet, profanizējušies pavisam:

*Cūciņai labas bēres,
Veprītim vēl labākas:
Veprītim vīnu dzēra,
Cūciņai brandavīnu.*

Ltdz 6485

Jāpiebilst, ka par mājlopu sakrālo nozīmi dziļākus secinājumus šobrīd izdarīt vēl pagrūti, jo mājlopu un mājdzīvnieku, tostarp suņa simboliskā analīze vēl ir nākotnes uzdevums.

III. Ar sakralitāti nesaistītie putni un dzīvnieki

Uzreiz gan jāteic, ka te runa būs tikai par pieejamajiem tekstiem, kas līdz mūsdienām ir saglabājušies. Šo varētu dēvēt par “visslidenāko” grupu, jo tajā būtu ietilpināmi ar sakralitāti nesaistītie putni un dzīvnieki vai tādi, par kuriem nav zināms, vai tie ir bijuši sakrāli. Tāpat te varētu ietilpināt putnus un dzīvniekus, kas nosacīti atrodas starp otro un trešo grupu, jo, iespējams, to sakralitāti varētu atklāt, velkot paralēles ar citu tautu folkloru.

No putniem šajā grupā ietilpināma vārna, kaut arī, iespējams, velkot paralēles ar kraukli un šo abu maitveidīgo saistību ar htonisko pasauli, viņusauli, var atrast kādu norādi par šī putna saistību ar sakrālo sfēru, tomēr pieejamie teksti par to klusē.

Visbiežāk tautasdziesmās vārna saistīta ar brēkšanu. Piemēram, kara dziesmās vārna ar savu brēkšanu, krākšanu paziņo par kādas kosmiskas situācijas beigšanos:

*Vīri, vīri, nebūs labi,
Vārna krāca ozolā:
Atnāks nu slikta ziņa
Mūs' mīlam bāļīnam.*

Ltdz 22 168

Par citiem ar sakralitāti nesaistītajiem putniem un dzīvniekiem šobrīd ir grūti sniegt ziņas, jo putnu un dzīvnieku izpētes darbs vēl turpinās.

Rakstu pabeidzot, jāsecina, ka apskatītie piemēri diezgan uzskatāmi atklāja – savu sakralitāti vairāk ir saglabājuši vīriešu kārtas putni un dzīvnieki, kas savukārt saistīts ar to, ka patricentrisku uzskatu ietekmē laika gaitā sievišķie gari, arī dievības un to ornamentārie un zoomorfie atveidi tika nobīdīti perifērijā, centrā izvirzot vīriešu kārtas dievības un garus.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Eliade M.* Sakrālais un profānais. – R., 1996. – 21. lpp.

² *Toporovs V.* Par agrīno vēsturisko aprakstu kosmoloģiskajiem avotiem // Kultūra. Tēksts. Zīme. – R., 1993. – 82. lpp.

³ Kāds ir bijis šis dalījums – divdaļīgs vai trīsdalīgs – un kur atradusies viņsaule – ir jautājumi, kas izraisījuši diskusijas daudzu gadu garumā un ir īsti neatbildēti joprojām. Divdaļīgais ir senāks dalījums, kas strukturē pasauli šajā saulē un viņā saulē, kur ar jēdzienu “ši saule” tiek saprasts viss, kas ir zem saules, bet ar jēdzienu “viņa saule” – mirušo uzturēšanās vieta. Divdaļīgo pasaules dalījumu aizstāv K. Straubergs (sk.: *Straubergs K.* Viņa saule // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1922. – Nr. 6. – 604.–618. lpp.; *Straubergs K.* Pasaules jūra // Senatne un Māksla. – 1937. – Nr. IV. – 169.–174. lpp.) un H. Biezais (sk.: *Biezais H.* Pasaules uzskats un mītiskā pasaules aina // *Biezais H.* Seno latviešu debesu dievību ģimene. – R., 1998. – 137.–186. lpp.). Savukārt par trīsdalīgo pasaules dalījumu, kas ir jaunāku laiku un, šķiet, nostiprināties ar kristietības ienākšanu, iestājas L. Adamovičs (sk.: *Adamovičs L.* Senlatviešu pasaules ainava // LU Raksti. – 1938/1940. – 39. lpp.; *Adamovičs L.* Dižā debesu sēta latviešu mitoloģijā. (Senlatviešu Olimps.) // LU Raksti. – 1940). Rakstā “Senlatviešu pasaules ainava” 25. lpp. viņš raksta: “..aiz visiem kalniem un ezeriem pašā zemes malā jeb jūrmalā pie apvāršņa sastopamas šīs zemes, debesu (Debeskalna) un pazemes (“viņas saules”) robežas. Tur aug mītiskais Debesu koks, kura zaros novietojas katrs savā noteiktā laikā Saule, Mēness un citi spīdekļi.” Lai arī Adamoviča izvirzītajam dalījumam ir sava taisnība, šobrīd argumentētāks ir divdaļīgais pasaules strukturējums. Plašāks pētījums par šo jautājumu – nākotnes uzdevums.

⁴ Mitoloģijas enciklopēdija. – 2. sēj. – 291. lpp.

⁵ *Adamovičs L.* Senlatviešu pasaules ainava // LU Raksti. – 1938/1940. – 25. lpp.

⁶ Sk. šajā krājumā publicēto G. Ozoliņa rakstu “Austrāliešu totēmisma formas, to iespējamās paralēles latviešu folklorā”.

- ⁷ Plašāk sk.: *Upeniece J.* Putni, cilvēki un dievības latviešu folklorā // *Karogs*. – 1999. – Nr. 10. – 169.–181. lpp.
- ⁸ *Buks A., Medenis Dz.* Vilkači – mīts vai īstenība? // *Labietis*. – 1993. – Nr. 85. – 2967.–2977. lpp.
- ⁹ Sk.: *Ozoliņš G.* Totēmiskais vilks latviešu tautas pasakās // *Valoda un literatūra kultūras aprītē* // *LU Zinātniskie raksti*. – R., 2002. – 250.–259. lpp.
- ¹⁰ *Ozoliņš G.* Totēmiskais lācis latviešu tautas pasakās // *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. – Liepāja, 2002. – 280.–289. lpp.
- ¹¹ *Urtāns V.* Plastiskie bronzas zirdziņi // *Arheoloģija un etnogrāfija*. XI. – R., 1974. – 212.–217. lpp.
- ¹² Sk. dziesmu ciklu *Kumeļš*. Kumeļa audzināšana un kopšana // *Latviešu tautsdziesmas*. 2. sēj. – R., 1980. Par latviešu, lietuviešu un senprūšu zirgiem sk. arī A. Krūmiņa rakstu sēriju žurnālā “*Labietis*”, nr. 77.–84.
- ¹³ *Biezais H.* Seno latviešu debesu dievību ģimene. – R., 1998. – 272. lpp.
- ¹⁴ Sk.: *Teikas par Rīgu kara laikos* // *Latviešu tautas teikas. Vēsturiskās teikas*. – R., 1988. – 349.–354. lpp.
- ¹⁵ *Курцмте Я.* Рига и Петр Первый в латышском фольклоре. – Manuskripts.
- ¹⁶ Kā, piemēram, teikā par Rīgu, ko nav bijis iespējams ieņemt, poļu ķēniņa meita, liela burve, sēdēja Rīgas tornī un apbūra zviedru lodes: “..Beidzot kāds gudrs zviedru zaldāts nošāva ar sudraba lodi burveni. Burvene palika par žagatu un nogrima Daugavā. Simts gadus vēlāk žagata iznākusi no Daugavas un prasījusi kādam rīdziniekam, lai atnesot krustu. Rīdzinieks nenesis, un žagata – šļakt – iegāzusies Daugavā atkal savus simts gadus nogulēt..” – *Latviešu tautas teikas. Vēsturiskās teikas*. – 352. lpp.

Saīsinājumi

LD – *Barons K., Visendorfs H.* Latvju dainas. – Jelgava; Pēterburga, 1894–1915. – 1.–6. sēj.

Ltdz – *Latviešu tautsdziesmas*. – R., 1982. – 4. sēj.

LTT – *Latviešu tautas ticējumi / Sak. P. Šmits*. – R., 1940–1941. – 1.–4. sēj.

Jolanta Upeniece

Einblick in die sakrale Welt der Vögel und Tiere
(anhand von lettischen Volksliedern)

Vögel und Tiere treten in der sakralen Welt nicht gerade für sich in Erscheinung, viel mehr zeigen sie sich als sakrale Tätigkeiten oder Verkörperung von irgendwelchen Wesen.

Die Beziehung eines jeden Vogels und Tieres zur sakralen Sphäre ist sehr unterschiedlich. Bezüglich der lettischen Folklore kann man über drei Stufen

von Erhaltung der Sakralität sprechen, in dem alle Vögel und Tiere in bestimmte Gruppen eingeteilt werden.

Die erste Gruppe bilden die sakralen Vögel und Tiere, bzw. die, die ihre Sakralität am meisten erhalten haben. Meistens sind sie mit folgenden Erscheinungen zu verbinden: 1) mit der Welt von Gottheiten, wo sie als ornithomorphe oder zoomorphe Nachbildung der Himmelsgötter oder der chthonischen Gottheiten erscheinen (z. B. der Habicht, die Lerche, der Star, der Hahn, der Specht, der Rabe, das Rebhuhn, die Nachtigall, die Bachstelze); 2) mit totemischen Vorstellungen (der Beer, der Volf); 3) mit althergebrachten Kulturen (das Pferd).

Die zweite Gruppe bilden die Vögel und Tiere, die ihre ursprüngliche Sakralität im Laufe der Zeit verloren haben. Davon, dass sie eine Sakralität jemals gehabt haben, zeugen jedoch separate archaische Motive, z. B. der sakrale Ritus der Bräuererei (der Hase, das Hermelin, der Iltis) und das Motiv der Entstehung und Entwicklung des Weltalls (das Eichhörnchen, der Marder) u. a.

Die dritte Gruppe wäre von den Vögeln und Tieren zu konstituieren, die keine Verbindung mit der Sakralität gehabt haben und die, über die es nicht bekannt ist, ob sie sakral gewesen sind (z. B. die Krähe).

Aus der Analyse der Volkslieder lässt sich schlussfolgern, dass die männlichen Vögel und Tiere ihre Sakralität erhalten haben. Das wäre folgend zu erklären – unter dem Einfluss von patrizentrischen Einstellungen sind die weiblichen Geister, die Gottheiten und ihre ornithomorphen oder zoomorphen Nachbildungen im Laufe der Zeit zur Peripherie geschoben worden. Im Zentrum kamen folglich männliche Gottheiten und Geister.

MĀKSLAS (TEĀTRA UN MŪZIKAS) ZINĀTNE

Ieva Zole

Drāma kā kritērijs jeb Pētera Pētersona teātra teorijas glosārijs

I. Zole dzimusi 1974. gadā. Kopš 1997. gada ir Mākslas zinātnes nozares, Teātra un kino, teorijas un vēstures apakšnozares doktorante. Izstrādā disertāciju “Pēteris Pētersons. Režija, dramaturģija un teātra teorija”, disertācijas zinātniskā vadītāja – profesore Silvija Radzobe.

1978. gadā iznāk pirmā Pētera Pētersona teorētisko rakstu grāmata “Darbības māksla”. Tajā apkopotas publikācijas un recenzijas par teātri, dramaturģiju, literatūru un kino. 1987. gadā – otra ar nosaukumu “Drāma kā kritērijs”, kurā uzmanība pievērsta galvenokārt dramaturģijai. Gan vienā, gan otrā grāmatā ir virkne vārdu jeb jēdzienu, kas kalpo par atslēgas vārdiem Pētersona teātra teorētisko uzskatu analīzei. Man šķita saistoši mēģināt veidot Pētersona lietoto teātra teorētisko terminu vārdnīcu. Tajā pašā laikā ir būtiski pārzināt viņa iestudēto izrāžu un uzrakstīto lugu filozofiju, žanrus, stilistiku, lai varētu Pētersona teoriju novērtēt kopsakarā ar praksi, atrast tajā īstenoto, tāpat saskatīt vēlamo un nerealizēto, īpaši attiecībā uz Pētersona drāmas teoriju un paša dramaturģiju. Abas publicētās grāmatas ļauj teorētisko principu analīzei pielāgot hronoloģiju, to ļauj arī man zināmie nepublicētie teorētiskie raksti, kas tapuši, režisoram gatavojoties konceptuāliem iestudējumiem.

Skola

Pirmās teorētiskās publikācijas tapušas laika posmā no 1948. līdz 1956. gadam, kad Pēteris Pētersons ir jauns režisors, kura kontā gan ir tādas izrādes kā G. Priedes “Jaunākā brāļa vasara” un “Lai arī rudens”, M. Gorkija “Vasarnieki”, bet vēl nav tapusi H. Kipharda teatrālā satīra “Steidzīgi jāatrod Šekspīrs”. Tas ir laiks, kad Pētersons klausās teorētiskās lekcijas Latvijas PSR Teātra institūta Režijas fakultātē pie Aleksandra Leimaņa, Žaņa Katlapa, Jurija Jurovska, Felicitas Ertneres, Eduarda Smiļģa. Lai noteiktu izejas punktu Pētersona teātra teorijai, noteikti jāpiemin

arī kara laika estētiskie disputi teātra kritiķa Kārļa Strauta pulcētajā intelektuāļu kompānijā.

Mācoties Režijas fakultātē, Pētersons publicē teorētiska rakstura piezīmes Teātra institūta žurnālā, kur pirmoreiz izvirza jēdzienu “poētiskais teātris”, to kā mērķi un uzdevumu turpmāk allaž patur uzmanības lokā. Topošo režisoru jau 40. gadu beigās un 50. gados nodarbina plašs modernā teātra teorijas jautājumu un problēmu spektrs. Tiek domāts un rakstīts par sintētiskā teātra jēdzienu, sintēzes veidiem, nepieciešamību atrast atbilstīgu formu intelektuālās un absurda dramaturģijas jeb nosacītās, ne-reālistiskās dramaturģijas iestudēšanai. Tāpat Pētersonu nodarbina jautājums par režiju kā autonomu profesiju.

Nozīmīgākais no sākuma perioda rakstiem veltīts Dailes teātra un Drāmas teātra atšķirīgo estētiku analīzei, vēlmei noskaidrot Dailes teātra stilu un to, vai Dailes teātra stilam jābūt tādām kā Drāmas teātri. Raksta uzdevums – noraidīt teātra pasaulē uz Daili konsekventi attiecināto klišeju “formas teātris”. Iemesls – bažas par iespējamiem pārmetumiem formālismā, kas sociālistiskā reālisma kā vienīgā akceptētā mākslas virziena apstākļos varēja nozīmēt represijas. No otras puses, nevienu mirkli Pētersons tomēr neatkāpjās no savas izpratnes par Dailes teātra principiem: “...tas, ko šodien skatītājs sauc par spilgtu formu, ir teātra mēģinājumi spēcīgāk, spilgtāk, būtiskāk atklāt mākslas darba saturu vai jēgu – to, ko dramatiķis ir uzrakstījis, lai tas nepaliktu tikai uzrakstīts un pateikts, bet lai tas iedarbotos uz skatītāju, lai tas viņu aizrautu un liktu pārdzīvot to pašu, ko pārdzīvojis dzejnieks, rakstīdams dziļus vārdus (vēlāk izstrādātā teorija par drāmas potenciālu visos mākslas darbos – I. Z.) (–) mākslas darbam jābūt patiesākam par pašu dzīvi, mākslas darbā tipiskais (vai nu pozitīvas, vai negatīvas parādības tipizējums) atrodas tādā koncentrācijā, kādu to dzīvē sastopam reti vai nesastopam nemaz” (1948)¹.

Bertolda Brehta studijas

Tas ir posms no 1956. līdz 1964. gadam, posms no Kipharda “Steidzīgi jāatrod Šekspīrs” iestudējuma līdz braucienam uz Ļeņingradu stažēties pie Lielā dramatiskā teātra vadītāja Georgija Tovstonogova. Nozīmīgākie iestudējumi top, pierādot un iedzīvinot tādus jēdzienus kā “darbības poetizācija”, “sintēze” (vēlāk Pētersons atvainosies, ka lietojis to sašaurinātā izpratnē, kā visu ārējo teātra izteiksmes līdzekļu savienojumu), “teatralitāte”. Tāpat “idejas prioritāte” jeb Smilģa “vienkāršība, kaislība un skaidrība” pārrakstīšana savā trīsvienībā “patiesīgums, mākslinieciskums un idejiskums”² un prasme to izcelt šķietami sadzīviskā materiālā, kas tālāk ved pie Pētersona uzskatiem par dedukciju un indukciju mākslas darba tapšanā.

Vispirms – par episkā teātra teorijas tiešo ietekmi uz Pētersona daiļradi. Pētersons pirmais pēckara Latvijā iestudē Brehta lugas – “Krietnais cilvēks no Sečuānas” (1958) un “Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati” (1962). Savu otro lugu “Man 30 gadu” viņš, balstoties uz episkā teātra

principiem, saraksta gluži atšķirīgā stilistikā nekā pirmo – “Balto torņu ēnā”. Bet visorganiskāk Brehta teātra principus mākslinieks izmanto, strādājot ar Kipharda dramaturģiju. “Steidzīgi jāatrod Šekspīrs” ir satīriska komēdija, kuras teatralitāte un spēles prieks gluži satricināja Rīgu. Režijas piezīmes rāda, cik konceptuāls ir bijis darbs pie izrādes un cik dzelzaini teorētisks ir bijis pamatojums gan tēlu attiecībām, bet vēl jo vairāk virsuzdevumam un caurviju darbībai, kas savukārt nāk no Staņislavska principiem.

Pētersona ekspozīcijā “Steidzīgi jāatrod Šekspīrs” ir precīzi uzrādāmas paralēles ar Bertolda Brehta episkā teātra teoriju. Tādējādi var teikt, ka Pētersons iestudē jau brehtiski pirms “īstā” Brehta. Par to liecina šādi principi:

- izrādes jeb spēles patiesība ir būtiskāka par lugas patiesību;
- cilvēkā un līdz ar to arī mākslas tēlā ir slēpts potenciāls, resp., uz cilvēku jālūkojas ne tikai uz tādu, kāds viņš ir, bet arī tādu, kāds viņš varētu būt (Pētersona iecienītākā un vēlāk poētiskajam teātrim pielāgotā Brehta atziņa);

- viens no veidiem spēles patiesības realizēšanai ir satīriski sociāla maska, jo sociālā dzīve (dzīve sabiedrībā) ir teātris un dzīvot nozīmē pieņemt maskas nepieciešamību;

- Kipharda varoņu pārdomu brīži savukārt ir t. s. mezglu vietas, kas, līdzīgi songiem, pārtrauc sižetu, lai izvairītos no skatītāju identifikācijas iespējām ar tēliem;

- groteskais spēles stils aktieriem izrādes laikā liek savu tēlu ieraudzīt no malas, no sabiedrības redzespunkta, kaut arī mēģinājumu periodā ir atrasta katra tēla psiholoģiskā patiesība, jo, tāpat kā pēc Staņislavska sistēmas, arī Brehtam personāžs kā cilvēks ir jāattaisno;

- Brehts akcentē sociālo eksistenci individuālās apziņas vietā, traktējot individuālo kā sociālo un ekonomisko faktoru summu;

- Brehts pieprasa minimālu dekorāciju, kas atsakās no ilūzijas veidošanas uz skatuves un kam maksimāli jāaizkavē aktiera identifikācija ar lomu, – ierastās darbības tiek padarītas neierastas, aktierim, saskaroties ar teatralu vidi, rodas konkrēta attieksme, un tas arī ir atsvešinājuma efekta pamats;

- atsvešinātības un noteiktas attieksmes rašanās pamatā ir ne tikai telpas, bet arī laika deformācija, konkrēti Pētersona iestudējumā ir paātrināts ritms, straujas pārejas, ekspresīvas kustības.

Pētersona teorētiskie uzskati, tiekot publiskoti, ne vienmēr šai laikā tiek uzņemti ar gavilēm. Būdamans reizē teātra teoētiķis un praktiķis, dramaturgs, režisors un kritiķis, viņš ir saistīts noteiktās attiecībās ar visu šo mākslas veidu pārstāvjiem, bet reti rēķinās ar koleģialitātes principu. Katrā konkrētā situācijā, lai pierādītu savus uzskatus, viņš nevis polemizē, bet nostājas atklātā opozīcijā, it kā pats ne tikai šai brīdī, bet vispār piederētu tikai vienai nozarei. Visbiežāk un noteiktāk tiek saplūdinātas robežas starp režisoru un kritiķi, jo savos rakstos Pētersons atklāti kritizē kā savus kolēģus režisorus, tā savu kolēģu kritiķu tuvredzību un analītisko spēju trūkumu. Viņš līdz konsekvencei noved latviešu oriģināldramaturģijas

klasifikāciju, iedalot dramaturģus deduktīvistos un induktīvistos jeb tajos, kas turpina Raiņa tradīciju, un tajos, kas – Blaumaņa. Šādas pārdomas attiecībā uz dramaturģiju Pētersenam ir jau studiju gados.

Viņš uzsver: "Lielākā daļa mūsu dramatiķu galveno kļūdu izdara sākumā – viņiem ir sižets, bet nav temata, nerunājot nemaz par ideju. Ir kāda kombinācija, kāds samezģlojums (–) un tad šo lugu piemēro šīsdienas ideoloģijai (aizstājot ideju ar ideoloģiju – *paskaidrojums mans – I. Z.*), iepinot (pasv. – P. Pētersons) tur veselu virkni ideoloģijas un dažādu politisku jautājumu. Tā rodas šīs trafaretās personas bez sejām, šī monotona kompozīcija, lai arī sižeta mezģlojums un intriga vienā otrā gadījumā rada it interesantus spriegumus. Bet, lūk, gājiens ir pavisam otrāds – vispirms ideja – ko es gribu pateikt – kādas problēmas man sāp, (–) tad seko tēma, kam pakļaujas sižets (tas rodas pavisam viegli) un atkarībā no vajadzīgās kompozīcijas arī intrigas (sižeta samezģlojums). Bet galvenais – tad rodas cilvēki pašā sākumā – spēcīgi raksturi, kas vienīgi var nest kādu domu. (–) Ja šādā secībā rada darbu, tad tam var būt daudz kļūdu izstrādājumā, atsevišķos raksturos, ainās vai pat motīvos, bet nekad nevar rasties jautājums – kas ar šo darbu gribēts pateikt? (pasv. – P. Pētersons)" (14.12.49.)³

Un šos vārdus raksta pāris skeču autors.

1960. gadā, vēl pirms "Man 30 gadu" sarakstīšanas, Pētersons publicē teorētisku apcerējumu "Ideja runā no skatuves", kurā analizē jaunāko dramaturģiju un definē deduktīvismu. "Iecerot deduktīvi, no vispārējā, tā likumsakarībām piepulcējot atsevišķos gadījumus, autors raksta ar tieši izplānotu, pat iepriekš formulētu ideju, tās izteikšanai rodot materiālu dzīvē un savā dzejnieka iztēlē."⁴

Neapstrīdami Raiņa neoromantiskās ideju drāmas ir šķiramas no reālistiskām vai ģimenes drāmām, bet Pētersons turpina: "…deduktīvās ieceres stils, tāds, lai no tā izaugtu liels, patiesi mākslas darbs ar dzīves kaisles pilnu ideju, ir daudz grūtāks par induktīvo – no fakta. Tas prasa ļoti daudz. Pirmkārt, to lietot ir pa spēkam tikai liels, iztēlē bagāts dzejniekam, kas ideju spraišļus spēj piepildīt ar dzīves tiešuma pilniem tēliem, ar viņu karsto elpu. Otrkārt, idejai, kas likta šādas ieceres pamatā, jābūt paša autora pārdzīvotai idejai, tā nevar tikt paņemta gatava."⁵ Pētersons pats raksta, apaudzējot idejas "spraišļus" ar miesu, un nošķir sevi no pārējās latviešu sava laika dramaturģijas. Viņš 1982. gadā ļoti augstu novērtē pirmo Māras Zālītes dramatisko poēmu "Pilna Māras istabiņa", ko tūdaļ iestudē Jaunatnes teātrī, acimredzot juzdams autores analogo rakstības veidu.

Darbības māksla

1964. gadā, atgriežoties no Ļeņingradas, Pētersons stājas Dailes teātra galvenā režisora amatā un Ļeņingradā gūtos iespaidus apkopo vienā jēdzienā, par Dailes teātra programmu izvirzot teātri kā "darbības mākslu".

Tāpat kā Dailes teātra sākumā 20. gados, teātra programma tiek publiski definēta katras sezonas sākumā. Vēršamies pret Staņislavska sistēmas principu mehānisku, neradošu izmantojumu teātrī, Pētersons runā par darbības mākslu kā jaunu pieeju Staņislavska principu atjaunošanai, tāpēc “atslēgas vārdi” šais teorētiskos uzskatos šķiet viegli atpazīstami – “virsuzdevums”, “caurviju darbība”, “rezultāts”, “process”. Bet acīmredzot ir pienācis brīdis, kad zināmais ir jāpasaka vēlreiz ar jaunu pārlicību par Staņislavska sistēmas universalitāti un auglīgumu ne tikai klasikas, bet arī sava laika dramaturģijas iestudēšanā. Pētersons raksta gan par mākslinieka pasaules uzskata manifestēšanos virsuzdevumā, gan do to apstākļu inspirētu darbību, par to, ka darbībai izrādes gaitā jāizpaužas pakāpeniski un tas – pakāpeniskā darbība – tad arī ir **process**. Savukārt visi mēģinājumi procesam steigties pa priekšu noved pie **rezultāta** spēlēšanas. Pētersons akcentē **pirmspriegumu**, kas ir impulss darbībai, pasvītro, ka pirmspriegums savā dziļākā būtībā ir **dramatiskais potenciāls** jebkurā mākslas darbā, kas savukārt sarado dažādos mākslas veidus un izpausmes, jo pat skulptūrā ir notverta kustība vai pārdzīvojums... No visās mākslas parādībās meklējamā dramatiskā potenciāla vēlāk tiek atvasināts Pētersona uzskats par drāmu jeb **darbību** (procesu) kā augstāko un vienīgo mākslas darba kritēriju.

Poētiskais teātris

“Runājot par sintēzi Dailes teātrī, šodien ir jāuzsver tieši šo divu elementu dabiskā un poētiskā jeb sikā, atsevišķā un vispārinātā apvienojums un ne vairs samērā vieglāk veicamā visu teātra mākslas komponentu, kā aktiermākslas, dekorācijas, gaismas, skaņas, mūzikas utt., – sintēze, ar ko sastopamies Dailes teātra 20. un 30. gadu deklarācijās. Šī samērā vienkāršā sintēze šodien jau jāuzlūko par kaut ko pašu par sevi saprotamu, bez kā teātris vispār nevar būt. Turpretī dabiskā un poētiskā būtisks un radošs apvienojums ir process, par ko vēl jācinās.”

“Vērojot pašreizējo stāvokli un sūro, ne bez kļūdām nostaigāto iekšējās tehnikas apguves posmu, vajadzētu drošāk pašauties uz to, ko spēj aktieris, un, uz tā bāzējoties, mesties drošāk, pārgalvīgāk režisoriskos meklējumos izrādes stila, lugas traktējuma, skatuviskā ietērpā un citu komponentu izveidē.”⁶ Abi šie citāti ir no raksta par poētisko teātri, kas tapis 50. gadu vidū, kad vēl nav iestudēta neviens no slavenām Pētersona dzejas izrādēm – ne I. Ziedoņa “Motocikls”, ne A. Čaka “Spēlē, Spēlmani!”, ne V. Majakovska “Mistērija par Cilvēku”, kas ļauj apgalvot, ka ne jau dzejā slēpās poētiskā teātra atslēga. Dzeja kā žanrs ir bijis drīzāk impulss un instruments reizē, lai taptu izrādes, kurās tika radīta sava pasaule, ko veidoja dažādu komponentu mākslinieciski monolīta saplūsme.

Proti, **Pētera Pētersona poētiskais teātris ir nosacītais teātris, kas sakņojas episkā teātra principos. Atšķirībā no Eduarda Smiļģa, kam nosacītais teātris bija viņa ģeniālās intuīcijas radīts, Pētersona teātris veidojas**

gan no viņa režisora intūcijas, gan erudīcijas un teorētiskām zināšanām, ko viņš iegūst studējot, lasot, skatoties teātra izrādes. Tādēļ var apgalvot, ka Pētersona poētiskais teātris tiešām ir Smilģa jeb Dailes teātra stila atjaunojums, bet – modernās formās, balstot savu iedvesmu un fantāziju sistēmā – izpratnē un zināšanās par Brehta teātri.

Novatoriskais Pētera Pētersona teātri ir tas, ka par pamatu jaunajam teātrim Latvijā pirmo reizi tiek izmantota dzeja. Ar episkā teātra izteiksmes līdzekļiem tiek “atslēgts” poētisks, nevis sociāli ass materiāls, ko tradicionāli izmanto Brehta teātri.

Drāma kā teātris

Tāds ir nosaukums 1987. gadā iznākušam rakstu krājumam, kur Pētersons pievēršas galvenokārt autoriem, ar kuru darbiem strādājis, veidojot izrādes, – I. Ziedonim, V. Majakovskim, A. Čakam, Ā. Alunānam.

Jēdziens “drāma kā kritērijs”, reiz atrasts, nu tiek apspēlēts ikkatra nopietna mākslas darba analīzes sakarā, tāpēc tieši šeit arī tik izvērsts ir pamatojums šāda kritērija izvirzīšanai: “Tikai līdz drāmai nobriedusi situācija dzīvē, mākslinieka iekšējā līdzdalība šai situācijā, drāma viņā pašā ir katra kaut cik nozīmīga mākslas darba aizsākums.”⁷

Galvenās Pētersona atziņas ir šādas:

1. Drāma kā kritērijs prasa un meklē procesu literārā darbā, apkaro gatavu, iepriekš pieteiktu, pazušanai vai augšupejai iepriekšnolemtu rezultātu.

2. Drāma kā kritērijs meklē parādību jēgu to dinamiskajā sakarībā, nevis izolēti un stacionāri izgaismotu ainu spilgtumā.

3. Drāma kā kritērijs meklē un pēti tēlu sistēmas, kurās to atsevišķie locekļi atrodas savstarpējā **spriegumā**. Kritērijs neapstājas pie iekšēji izolētu tēlu plūsmām un pat viņu visskaļākos strīdus un ārējās sadursmes neuzlūko par konfliktiem. Viens no spēcīgākiem dramatiskiem spriegumiem, kas sevī apvieno veselu spriegumu grupu, ir **savstarpējās nesapratnes vai neziņas spriegums**.

4. Drāma kā kritērijs par vienu no raksturīgākām augsti organizēta mākslinieciska sacerējuma pazīmēm uzskata polifoniju. Vairāku šķietami nesaistītu un pat dažādās laika sistēmās ritošu spēku sinhronu darbošanos, kas tikai savā kopsakarā ļauj uztvert atsevišķo spēku kontrasta mērķtiecību vai savstarpējā atbalsta nepieciešamību.

5. Drāma kā kritērijs konstatē, ka, jo augstākā attīstības pakāpē veidojas literārais darbs, jo mazāks kļūst atsevišķo **vārdu svars**, jo vairāk mūsu iztēli un līdzdalību pārņem savā varā **darbība**, kuru izsaka vārdu kopsakars.

Savulaik, rakstot kursa darbu par Pētersona poētisko drāmu “Bastards”, mani pārsteidza, ka tik viegli ir uzrādāmas pretrunas starp nevainojami izvirzītiem kritērijiem un to ievērošanu praksē pašā izvirzītāja drāmās. Šodien es saprotu, ka tieši kritēriju skaidrība lika radīt vairākus lugu variantus, cīnīties ap zināšanās par dzejas formas pilnību neietilpināmām

paša vārsēm, uzstādīt latīņu un apzināties, ka to ir gandrīz neiespējami sasniegt. Pētera Pēterona teorētiskie uzskati un raksti ir uzstādījuši meistarības un profesionalitātes pārbaudes kritērijus ne tikai Pēteronam, bet visam latviešu teātrim.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Pēterons P.* Manuskripts. – Glabājas P. Pēterona arhīvā.
- ² *Pēterons P.* Darbības māksla. – R., 1978. – 37. lpp.
- ³ *Pēterons P.* Manuskripts. – Glabājas P. Pēterona arhīvā.
- ⁴ *Pēterons P.* Drāma kā kritērijs. – R., 1987. – 86. lpp.
- ⁵ Turpat. – 90. lpp.
- ⁶ *Pēterons P.* Par poētisko teātri. – Rokraksts glabājas P. Pēterona arhīvā.
- ⁷ *Pēterons P.* Drāma kā kritērijs. – 315. lpp.

Ieva Zole

Drama as the Criterion or Theatre Theory Glossary by Pēteris Pēterons

The basic key words, which reveal the main principles of Peterson's theoretical views one can find in his books on theatre theory – “The Art of Action” (1978) and “The Drama as the Criterion” (1987).

From 1956 till 1964 Pēterons has staged several productions to prove and to put into practice such concepts as “the poeticization of action”, “synthesis”, “theatricality”.

In 1964, after returning from internship in Leningrad Pēterons becomes the artistic leader of the Art Theatre (Dailes teātris). All his impressions received in Leningrad he condenses in one concept: “the art of action”, which soon is proclaimed to be the backbone of the artistic programme of the Art Theatre.

Pēterons opposes the mechanical, non-creative application of the principles of Stanislavski's system. He perceives “the art of action” as the renewal of Stanislavski's principles, therefore key-words in his theoretical articles are familiar to Stanislavski's vocabulary: “result”, “process” “super-objective” “through-action”.

Pēterons describes that the viewpoint of the artist manifests is super-objective, while the action is driven by given circumstances. He explains that step-by-step action gradually revealed in a performance forms the process. However any attempt to overtake the natural development of the action might result in performing the result instead of revealing process. Pēterons lays stress on pre-strain, which initiates the action. Pre-strain is perceived as the source of dramatic conflict in any work of art. This concept later develops into his conviction that drama or action (process) is the highest and the only criterion to evaluate the work of art.

Baiba Kalna

Totalitārisma mākslas izpausmes teātrī (1940–1945) Latvijā un Rietumeiropā. Daži aspekti

B. Kalna dzimusi 1967. gadā. Kopš 1997. gada ir Mākslas zinātnes nozares, Teātra un kino, teorijas un vēstures apakšnozares doktorante. Izstrādā disertāciju “Latviešu teātris. 1940–1945”, disertācijas zinātniskā vadītāja – profesore Silvija Radzobe.

Totalitārisma mākslas izpausmes un ietekme Latvijas teātra dzīvē laikā no 1940. līdz 1945. gadam, neraugoties uz atsevišķām publikācijām, joprojām uzskatāma par nepilnīgi apzinātu. Kopš pēdējās atmodas galvenā uzmanība ir pievērsta periodam starp diviem pasaules kariem, to uzskatot par vienu no nozīmīgākajiem posmiem latviešu kultūrā. Krietni mazāk vērības ir veltīts tam sekojošiem pieciem gadiem, kurus padomju režīma apstākļos objektīvi izpētīt nebija iespējams. Šajā rakstā tiks sniegts ieskats dažos šīs problēmas aspektos, ieskicējot atsevišķus šī laikposma mākslas principus un to izpausmes kultūras dzīves – galvenokārt teātra procesos, kas raksturīgi diviem daudzos parametros tuviem totalitārajiem režīmiem – boļševismam un nacionālsociālismam.

Īpaša vieta mākslai ir atvēlēta totalitārisma raksturīgajā mītu radīšanā un totalitārās sabiedrības cilvēka rakstura veidošanā. Vienojoša totalitārisma politiskā, ideoloģiskā, estētiskā un psiholoģiskā aspekta pamatjēzime neatkarīgi no valsts, kurā totalitārais režīms eksistē, ir mītu veidošana, kas visos totalitārajos režīmos notiek pēc līdzīgas shēmas. Mīts šajā kontekstā nozīmē abstraktu socioloģisku jēdzienu, kas iegūst jēgu tad, kad tiek piemērots noteiktai politiskajai kultūrai.¹ Mītu radīšanas tehnoloģijai var izsekot, aplūkojot totalitārisma mākslas funkcijas un izteiksmes līdzekļus. Totalitārā māksla ir daudzfunkcionāla, tās funkcijas nav viendabīgas – vienkāršākai seko sarežģītākā. Šis mākslas valoda nav bezkaislīgs fotoreālisms. Vizuālās propagandas objekts nav reālā esamība, bet mīts par realitāti, kuru ietērt realistiskā tēlā totalitārisma ideoloģija pieprasa visiem mākslas veidiem. Totalitārisms nerada jaunas idejas. Savu “vēsturisko unikalitāti” tas cenšas pasniegt kā cilvēces mūžsenā sapņa par paradīzi zemes virsū istenošanos. Ideoloģiskā mīta vizualizācija ir visai sarežģīta un diferencēta totalitārās mākslas funkcija.² Piemēram, boļševistiskā totalitārisma mitoloģijai ir piederīgi tādi kanoniski vēsturiskās gleznas

sižeti kā “Ziemas pils ieņemšana” un ““Auroras” zalve”. Ziemas pili 1917. gada naktī no 24. uz 25. oktobri, kad tur atradās Pagaidu valdība, apsargāja tikai sieviešu bataljons un daži vāji apbruņoti kadeti, bet neskaitāmās padomju gleznās ir attēlots, kā tūkstošiem revolucionāru sturmē gandrīz neieņemamu cietoksni. Vēl biežāka mitoloģiskā migla klāj notikumus, kas saistās ar “Auroras” zalvi. Vai tāda vispār bija, un – ja bija – vai tai bija jebkāda nozīme notikumos? Bet tāda cilvēka apziņā, kurš audzināts padomju mākslas ikonogrāfijas apstākļos, šis fakts nostiprinājies kā neapšaubāms.

Totalitārisma estētikas būtiski komponenti ir sociālais optimisms un tipiskuma kategorija. Gan padomju, gan nacionālsociālistu oficiāli uzsver nepieciešamību pēc “jauna tipa mākslas” radīšanas. Tās funkcijās ietilpst universāla mīta radīšana, tā propaganda un iedarbība uz sabiedrības apziņu. Aiz tā visa stāv, iespējams, totalitārisma galveno mērķi pārstāvoša funkcija – “jauna tipa cilvēka un jaunās sabiedrības radīšana”, kā atzīmē Ļeņins.³ Savukārt Hitlers šo pašu domu izsaka šādi: “Ikviens, kas nacionālsociālismu skata vienīgi kā politisku kustību, neko par to nezina. Tas ir vairāk nekā reliģija: tas ir mēģinājums radīt jaunu cilvēku.”⁴ Padomju repertuārā – lugās, izrādēs, filmās tiek pieprasītas tādas kategorijas kā angažēts optimisms, “jaunās dzīves” cēlāju, Pilsoņu vai Tēvijas kara cīnītāju mērķtiecība, prieks, varonība. Jāparāda “jaunās dzīves” pretinieku – tautas ienaidnieku, kaitnieku, opozicionāru u.c. nolemība. Oficiālais stils noteic uzvarošu optimistisku patosu gan stilistikā, gan tēlos, gan darba kompozīcijā, gan leksikonā. Triumfējošs optimisms ir oficiālās padomju (tāpat kā nacionālsociālisma) mākslas un ideoloģijas imperatīvs. Atkāpšanās no tā un tragisma pieļaušana pozitīvajos tēlos nešaubīgi tiek noraidīta un uztverta ar apvainojumiem naturalisma un formālisma estētikā.⁵ Reālistisks varoņu ciešanu un grūtību attēlojums tiek uzskatīts par kaitniecisku, jaunajai mākslai svešu un nevēlamu.

Galvenais un lielākais teātris Hitlera laika Vācijā notiek nevis uz skatuves, bet ielās, laukumos, svinīgajās sapulcēs, mītiņos, gājienos, masu sarīkojumos, un galvenais šī teātra protagonistis ir pats Hitlers. B. Brehts pirmais min tādu parādību kā fašisma teatralitāte. Nacionālsociālistiskās ideoloģijas pārtulkošana mītu valodā un to iemiesošana ar rituālo uzvedumu palīdzību ir efektīvs paņēmieni, lai režīma ideoloģiju ieplūdinātu masu apziņā. Rituālajās drāmās nacisti izmanto dramatisku vēstījumu, simboliskus žestus un darbību, kā arī detalizēti izstrādātu tehniku, kas nodrošina pilnīgu kontaktu ar auditoriju un liek tai akceptēt iracionālu ticību mītam. Rituāli tiek izmantoti mītu izplatīšanai un uztveršanai, jo rituālu dramatiskā forma ļauj cilvēkos radīt asociatīvu atsaucību, piespiež tos sajust, ka loģiskā uzbūve atbilst emocionālajai uztverei. Drāmas un teātra simbolu valoda ir instrumentārijs ideoloģijas pārvēršanai reālā dzīves spēkā.⁶ Fašisms izveido alternatīvu reliģisku praksi caur kulta, mistiskām lugām, svinībām un rituāliem, kas nosaka individuālo cilvēku un sabiedrības dzīvi.

Kulta drāmas parastākā forma ir kora lugas, kuras rakstītas politiskām sanāksšanām un brīvdabas svinību arēnām. Sava vieta ir arī vēsturiskajām drāmām, kurās ir maz kopēja ar vēsturi, bet gan ar vēsturisko personu un notikumu mītiskajiem elementiem. Fašistu brīvdabas pulcēšanās, greznās svētku procesijas, lāpu gājieni apzinīgi un mērķtiecīgi izmanto kristiešu rituālus un ceremonijas.

Teātra iestudējumu veidošanā ir tieksme uz monumentālismu (neoklasicisma formas), liela nozīme milzīgai telpai, augstiem griestiem. Spēcīgi izpaužas baroka kultūras elementi – bagātīgas ornamentikas un samākslotības nozīmē. Tā teātris kā diktatūras ierocis un nacionālistu izstrādātie masu rituāli visai pilnīgu iemiesojumu rod rūpīgi iestudētajā ikgadējā Nīmbergas sanāksmē, kuru augstu vērtē, piemēram, nacionālsociālistu propagandas ministrs Gebelss, īpaši atzīmējot šīs ceremonijas “asins un gara varenību”.

Eiropas totalitārajās valstīs teātri piemeklē ideoloģiskas represijas. Eksperimentālo mākslu iznīcina, tāpat kā no oficiosa atšķirīgus politiskos uzskatus. Izrādes aizliedz, grāmatas publiski dedzina, avangarda mākslu diktatūra cenšas “pieradināt”. Tā futūrisms ar tam raksturīgo spēka slavinājumu līdz ar cilvēka un mašīnas sintēzi kļūst par itāļu fašisma oficiālo mākslu, bet Marineti kā Musolini kultūras sūtnis ir goda viesis 1935. gadā Berlīnē nacistu banketā, kas izvērsas absurda izrādē. F. Garsiju Lorku pilsoņu kara sākumā nogalina frankisti. Staļiniskajā Padomju Savienībā avangarda mākslas – tostarp teātra finālu iezīmē Majakovska pašnāvība, bet pēc desmit gadiem tiek nošauts Meierholds. Vācijā un Austrijā avangardu iznīcina cenzūra, izsūtīšana no valsts vai – kā dramaturga E. Tollera gadījumā – pašnāvība. Mākslinieciskā elite aplūst.

Daži fašistu līderi paši aktīvi piedalās teātra dzīvē. Hitlers teātri ierindo propagandas līdzekļu pirmajā vietā atšķirībā no Ļeņina, kas šo vietu atdod kinematogrāfam. Gebelss personiski uzraksta ekspresionistisku lugu, kā arī nodibina kustību “Spēks caur prieku”, cenšoties teātrim piešķirt pozīcijas, kādas tam it kā nav bijušas pieejamas Veimāras republikā. Viņš arī uztur reliģiskā kolektīvā teātra formu, tāda teātra, kas – kā tiek proponēts – izteic nacistu valsts mistisko būtību. Šīs kora un horeogrāfiskās darbības (t. s. nācījas svētajās vietās) parasti attēlo kopējās lietas nodevēju izdzīšanu un āriešu masu saliedēšanu ar “asiņu un zemes” kulta palīdzību. Musolini arī raksta lugas. Viņa drāmu par Napoleonu “Simts dienas” Hitlers un nacistu līderi atzīmē kā jaunajai mākslai iezīmīgu jauno gaumi noteicošu darbu.

Kara laikā teātru spēki tiek mobilizēti cīņai. Kā Vācija un Itālija, tā otra karojošā puse, sabiedrotie, veido ceļojošās trupas, lai uzturētu armijā kaujas garu. Anglijā Noels Kouvards (tajā laikā būdams jūras virsnieks) raksta emocionāli patriotiskas lugas, kā, piemēram, “Kam mēs kalpojam”. Okupētajā Francijā par politiskām tēmām var runāt vienīgi zemtekstos, tas tiek darīts klasisko mītu pārstrādājumos, piemēram, Ž. Anuija “Antigonē” (1944) vai jaunā versijā par Elektras mītu – Ž. P. Sartra lugā “Mušas” (1943).

Kremļa vadība daudzām tēmām un problēmām uzliek stingru tabu. Nedrīkst, piemēram, pieminēt, ja min, tad tikai izkropļotā veidā, faktus, kas saistīti ar Padomju armijas atkāpšanos; nedrīkst objektīvi rādīt un rakstīt par vācu gūstā nokļuvušo cilvēku likteņiem un par dzīvi vācu ieņemtajās teritorijās. Vāciešus krievu kinematogrāfā un uz skatuves ataino kā muļķus un glēvuļus. Padomju karavīrs turpretī tiek tēlots varonīgs, drosmīgs, gudrs, ar visām pozitīvajām īpašībām apveltīts. Pretēja aina vērojama vācu kara gadu mākslā, kur ar visiem iespējamiem tikumiem ir apveltīts vācu karavīrs, parasti – virsnieks, īstens āriskās rases pārstāvis un paraugs. Kaut gan tieša kauju un frontes dzīves tēlojuma vāciešu mākslā, izrādēs un filmās atšķirībā no krievu šī laika darbiem ir maz. Ja tur parādās karavīri, tad viņi biežāk tēloti nevis kaujās, bet, piemēram, ierodoties no frontes atvaļinājumā mājās.

Latvijas teātros, tāpat kā Latvijas mākslā kopumā 1941.–1945. gadā, neraugoties uz okupācijas režīmu un kara laika ekonomiskajām problēmām, ir vērojama radoša aktivitāte. Nacistiskais režīms teātra dzīvē iejaucas tikai lielos vilcienos – repertuārā nedrīkst iekļaut krievu un sabiedroto autoru lugas, paust komunisma idejas. Kaut gan arī te ir vērojami izņēmumi un atlase, piemēram, vāciešiem patīk Puškins, baltgvardu literatūra. Baigajā gadā padomju režīms operā aizliedz “Gulbju ezeru”, pārmetot tam reakcionāru romantismu, bet nacistu laikā (1941) sezonu operā atklāj ar “Jevgeņiju Oņeginu” un atjauno “Gulbju ezeru”. (1939. gadā Vācijā ir uzņemta filma par Čaikovski “Skurbajā balles naktī” ar tā laika izcilākajiem vācu aktieriem.) Kopumā var teikt, ka teātros vērojams uzplaukums – ne tikai Latvijā, bet arī citās vācu okupētajās zemēs, okupētajā PSRS teritorijā, kur reanimē baltgvardu repertuāru. Latvijā teātri atbrīvojas no sovietiskā repertuāra. Atklātu cildināšanu nacistiskais režīms neprasa, tā īstenotais ideoloģiskais presings ir rafinētāks nekā 1940. gada padomju režīma apstākļos.

Teātros ir liels skatītāju pieplūdums. Dramaturģijā turpina darboties 30. gadu autori – Elīna Zālīte, Jūlijs Pētersons u. c., kā arī raksta divi no izcilākajiem latviešu dramaturgiem: top mākslinieciski augstvērtīgi Mārtiņa Ziverta darbi, un dramaturģijā ienāk Anšlavs Eglītis. Šī laikposma lugu tematikā un izveidē atspoguļojas sava laika garīgais klimats – sabiedrībā valdošā nedrošība, kara radītās šausmas un grūtības saasina vēlmi pēc harmonijas, drošības sajūtas, miera. Lugu un attiecīgi izrāžu tematika ir attālināta no skarbās realitātes, aktualizējas vispārcilvēciskās vērtības, aktuāla ir ilūzijas radišana. Var teikt, ka te mīta veidošana notiek, tēlojot idealizētu vidi un attiecības – laimes salu, kurā ienāk maz skaņu no ārienes. M. Ziverta luga “Minhauzena precības”, kuras centrā ir sapņotājs, fantastis ar savu sapni par Ulubeli, ir laikmetam tipisks darbs. Aktuāls varonis ir cilvēks, kura ikdienas sastāvdaļa ir ticība likteņa labvēlībai, optimisms un cerība, par spīti nelabvēlīgajiem apstākļiem, piemēram, Anšlava Eglīša “Kosma konfirmācija”, “Par purna tiesu”, u. c. lugu varoņi.

Teātru repertuārā ir daudz izklaides lugu, taču ļoti aktīvi tiek iestudēta arī oriģināldramaturģija un latviešu klasika. Vācu laika favorīts ir Dailes teātris. Eduarda Smiļģa izrādēm piemītošais estētisms, formas izsmalcinātība, aktierspēles vieglums nejauši saskan ar nacistu mākslā pieprasīto. Divas no mākslinieciski spilgtākajām izrādēm, kas raksturo kara posma garīgo noskaņojumu, ir M. Ziverta “Minhauzena precības” un “Vara”.

“Minhauzena precības” ir viens no sava laika spožākajiem un nozīmīgākajiem iestudējumiem, kurā atspoguļojas brutālās, dogmatiskās pasaules pretnostatījums smalkajai, garīgajai pasaulei; kā caurviju motīvs parādās sapņa tēls, tā tiek akcentēta doma par glābšanos sapnī. Bet zemteksts ļauj nojaust, ka tas ir arī sapnis par Latviju, kuras vairs nav un, iespējams, nekad arī nebūs. “Minhauzena precību” iestudējumā īpaši uzskatāmi parādās teātra harmonizējošā, garīgi bagātinošā funkcija. No ielas, kur valda tumsa, komandanta stunda, kara šausmas, skatītājs ienāk gaišā, ažūrā, dzīvespriecīgā, galantā, gadsimta noskaņās ieturētā pasaulē, gluži kā “Minhauzena precībās” cara galminieki no sniegpuतेņa un aukstuma patvērumu rod Dantes muižā pie kamīna. Gaisotne, kas pilnībā paņem skatītājus savā varā, ir viens no Smiļģa izrāžu lielākajiem trumpjiem.

Gremdējoties galantā gadsimta gaisotnē un kopā ar Minhauzenu sapņojot par Ulubeli, skatītājiem ir dota iespēja baudīt krāsainu un atjautīgu komēdiju, kur “dzirkstī asprātības kā pusotra gadsimtos nostāvējies vīns”⁷.

Iestudējuma galveno dramatisko konfliktu veido Edgara Ziles tēlotā Minhauzena garīgums, dvēseles smalkums un Artūra Filipsona atveidotā Nariškina brutālais spēks, garīgais robustums, “cīņa starp austrumu barbaru un smalko dvēselīgo fantastu, kas beidzas ar garīgi cēlā rietumnieka uzvaru”⁸. Nav grūti saprast, ņemot vērā laika kontekstu, kas šeit domāts ar brutālo austrumu barbaru. E. Zīle Minhauzenu traktē nevis kā tradicionālo dēkaini, bet kā cilvēku, kurš neieredz varmācību, pazemošanu un glābiņu meklē romantiskos sapņos. Tādējādi šī Minhauzena bruņnieciskais gars viņu vairāk sarado ar Donu Kihotu, nevis Gargantiju ar tā fantāzijas pārspilējumiem, kura vaibstī arī ir samanāmi Minhauzena tēlā. Viņš ir vientuļnieks, kas Lilitas Bērziņas Jakobīnē saskata sev garīgi tuvu cilvēku – nevis untumainu skuķi, bet sievieti, kas nevienam neļauj ar sevi rotaļāties. “Edgars Zīle tēloja Minhauzenu, vairāk jūtīgu sapņotāju nekā bramanīgu lielbnieku. Viņam meli apsedz un reizē atklāj īstenību. (..) Zīles Minhauzens – kultūrāls, kaut arī mazliet sapņains eiropietis, salīdzinot ar brutālo, mežonīgo, nesavaldīgo krievu Nariškinu, ko Arturs Filipsons ievidoja spēcīgā tēlā.”⁹

“Minhauzena precībām”, iespējams, Minhauzena tēla atpazīstamības dēļ salīdzinoši daudz uzmanības veltījusi arī šajā laikā Rīgā iznākošā vācu prese, kur Zīverts nosaukts par skaistas un vērtīgas komēdijas sacerētāju: “Komēdijā sprēgā humors un visa veida jautras idejas. (..) Šī komēdija stāv pāri vidusmēra līmenim, jo autors ir pratis tajā ievīt gabaliņu pasaules gudrības. Vispirms tas ir paša brīvkunga Minhauzena tēls, kurā pāri dēkainībai ir iezīmēts dziļi cilvēcisks saturs, un lielais melu stāstnieks parādās jaunā gaismā. (..) Minhauzena tēls, bez šaubām, pasaulē ir pazīstams, tajā pašā laikā viņa īstētais personiskais liktenis ir nezināms. Tāpēc nebūtu mazsvarīgi šo izdekušos un izsmalcināto komēdiju labā tulkojumā sastapt arī uz vācu skatuve.”¹⁰

1944. gada 27. aprīlī Dailes teātra dramaturgs M. Zīverts piedāvā Smiļģim savu jauno lugu “Vara”, galveno – Mindauga – lomu jau sākotnēji paredzēdams E. Zīlem. Traģēdijas notikumi risinās 13. gs., kad Lietuvas lielkņazs Mindaugs pakļauj sev citu kņazu zemes un ap 1240. gadu rada Lietuvas lielvalsti. Gandrīz visa lugas darbība risinās noslēgtā telpā – Mindauga pils augšējā pagalmā. O. Skulme ir izveidojis smagnēju, formā monumentālu dekorāciju – pils pagalmu – pašu varas centru, ko apdzīvo tādi dīvaiņi kā lugā minētie Vienrocis, Pušgimis, Vālesvīrs un Vienacis. Smiļģis viņus tādus arī rāda uz skatuves – ar vienu aci, pusi sejas u. tml. Šī noslēgtā telpa tikai vienu reizi saskaras ar ārpasauli – aizejot bojā Mindaugam, ārpaule ielaužas pilī. Smiļģis iestudējumā akcentē lugā pēfīto pretrunu – paradoksu: no varmācības cilvēku var pasargāt tikai varmācība. Noslēgtajai Mindauga pils pasaulei saskaroties ar ārpuspils dzīvi, izrādās, ka valsts, kaut ar varmācības palīdzību, līdz šim bijusi aizsargāta no ārpasaules haosa. Saskaroties uzvar haoss.

Mindaugs Edgara Ziles tēlojumā ir dziļi traģisks tēls. Zīle Mindaugā akcentē lielas personības traģiku, vientuļību un garīgu pagurumu. “Ne varaskāre, kā šķitis līdz šim, vadījusi viņa rīcību, bet gan doma par lietuviešu cilšu apvienošanu, lai ienaidnieks tās nesakautu, neiznīcinātu (..). Dziļi

tragiska ir atziņa par savu nespēju iccerēto piepildīt.”¹¹ Izrādē Mindaugu un Marti pazudina mēģinājums harmoniju īstenot dzīvē.

Viena no “Varas” pēdējās izrādes aculieciniecēm aktrise Velta Krūze atceras: “Zāle bija pārpildīta. Izrāde beidzās, pie skatītājiem iznāca Reinis Birzgalis – atvadīties. Tē mēs visi bijām – mūsu aktieri, skatītāji, kolēģi, draugi, arī Zīverts bija zālē. Tobrīd laikam visi jutām un domājām vienu un to pašu. Daudziem acīs bija asaras. Pēdējā izrāde. Pēdējo reizi visi kopā. Mūsu vecais Dailes teātris...”

“Varas” iestudējums ir programmatisks. Dailes un būtībā viss latviešu teātris ar to beidz savu darbību pirms krievu ienākšanas. Zīvertam un Smiļģim ar talantīgiem māksliniekiem piemītošo intuīciju šajā darbā ir izdevies iešifrēt latviešu tautas likteni, drūmo, tragisko nākotnes perspektīvu. Protams, ne jau 13. gs. Lietuvai, bet sava laika Latvijai ir vēltīti darba nobeiguma vārdi: “Vai, leišu vīri! Tur sadeg jūsu valsts!”¹²

Latviešu teātris no 1940. līdz 1945. gadam turpina eksistēt kā estētiska parādība un atšķirībā no vairāku citu Eiropas valstu teātriem piedzīvo pat radošu uzplaukumu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Pljenkov O.* Mifi naciai protiv mifof demokratii. – SPb., 1997. – S. 40, 41.
- ² *Golomštok I.* Totalitarnoe iskuustvo. – M., 1994. – S. 176–186.
- ³ *Buchheim H.* Totalitarian Rule: its Nature and Characteristics. – Middletown, 1968. – P. 14.
- ⁴ *Fest J.* The Face of the Third Reich. – London, 1970. – P. 438.
- ⁵ *Maksimov L.* Sumbur vmesto muzyki. – M., 1997. – S. 273, 274.
- ⁶ Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925.–1945. – Oxford, 1996. – P. 56–60.
- ⁷ Latvju Mēnešraksts. – 1942. – Febr. – 95. lpp.
- ⁸ Tēvija. – 1941. – 19. dec. – 4. lpp.
- ⁹ Latvju Mēnešraksts. – 1942. – Febr. – 96. lpp.
- ¹⁰ Deutsche Zeitung im Ostland. – 1941. – 19. dec. – 8. lpp.
- ¹¹ *Gudriķe B.* Edgars Zile. – R., 1983. – 119. lpp.
- ¹² *Zīverts M.* Lugas. – R., 1988. – 376. lpp.

Baiba Kalna

The Manifestations of Totalitarian Art in the Theatre (1940–1945) in Latvia and West Europe. Some Aspects

The article presents an insight in the subject, drawing separate lines of the principles and manifestations of totalitarian art in the processes of the cultural and theatre life of that period in Russia, Germany and Latvia. If not for a few publications, Latvian theatre during the Nazi Germany occupation is still being considered not to have been fully investigated. The Latvian theatre of 1941–1945 continued to exist as an aesthetic phenomenon and the investigation of its processes as well as the theatre life of other totalitarian countries is essential nowadays.

Līga Ulberte

Episkā teātra principi un jaunākais latviešu teātris (1991–2001)

L. Ulberte dzimusi 1972. gadā. Kopš 1997. gada ir Mākslas zinātnes nozares, Teātra un kino, teorijas un vēstures apakšnozares doktorante. Izstrādā disertāciju "Episkā teātra pieredze pēckara Eiropā un Latvijā", zinātniskā vadītāja – profesore Silvija Radzobe.

Episkā teātra teoriju 20. gs. 20. gados Vācijā izstrādā Bertolts Brehts, un tā joprojām ir uzskatāma par vienu no visnozīmīgākajām 20. gs. teātra sistēmām. Episkā teātra pazīmes Brehts formulē, tās pretstatot Aristoteļa definētajam dramatiskā teātra pazīmēm. Dramatiskā teātra pamatā ir drāma – notikums, kas attīstās darbībā skatītāju acu priekšā, bet episkā teātra pamatā – stāstījums par kādu notikumu. Brehts pilnībā noraida Aristotelim tik būtisko katarses jēdzienu, jo tas no skatītājiem prasa maksimālu identifi-cēšanos ar lugas varoņiem, bet episkā teātra mērķis ir panākt publikā atsvešinātu un kritisku uztveri.¹

Brehts ar režijas eksperimentiem nodarbojas, sākot ar 1926. gadu līdz pat savai nāvei 1956. gadā, nemitīgi cenšoties pierādīt savas teorijas pamatideju – ar teātra palīdzību ir iespējams izprast un ietekmēt sabiedrību, izpētot tās attīstības likumsakarības un reproducējot tās uz skatuves. Līdz ar to Brehta teorija piedāvā ne tikai jaunu veidu, kā iestudēt iepriekšējo laikmetu dramaturģiju, bet principiāli jaunu teatrālo domāšanu.

Brehta teorijas saikne ar latviešu teātri līdz šim analizēta ļoti maz, tikai atsevišķos Valentīnas Freimanis un Pētera Pētersona rakstos, taču latviešu teātra vēstures pieredze un arī šodienas prakse dod vielu krietni plašākam pētījumam, jo episkā teātra idejas Latvijā ir nonākušas gan tiešā veidā – ar Brehta līdzgaitnieku režisoru Annas Lācis un Bernharda Reiha palīdzību, gan pastarpināti – ar lugām.²

Pētījot un analizējot Latvijas teātru pieredzi gan Brehta dramaturģijas iestudēšanā, gan episkā teātra teorētisko principu lietojumā, brehtiskās estētikas aizmetņus formāli var saskatīt jau pirms paša Brehta – Ādolfa Alunāna daiļradē (kuplejas Ā. Alunāna lugās funkcionē pēc tā paša principa kā songi Brehta dramaturģijā), bet konsekventu realizāciju režisoru

A. Lācis un B. Reiha praktiskajā darbībā Valmieras teātrī 50. gados. Tāpat arī to režisoru daiļradē, kuri vairākkārt iestudējuši Brehta lugas vai episkā teātra paņēmienus pielāgojuši cita tipa dramaturģijai. Abi šie aspekti uzskatāmi apvienojas režisora un dramaturga Pētera Pētersona daiļradē, kas pirmais bijušajā Padomju Savienībā 50. gadu beigās pievērsās Brehta dramaturģijai,³ bet 60. gadu beigās – 70. gadu pirmajā pusē ar dzejas izrāžu triloģiju – I. Ziedoņa “Motocikls”, A. Čaka “Spēlē, Spēlmani!” un V. Majakovska “Mistērija par cilvēku” izveido pats savu poētiskā teātra estētiku, kas lielā mērā balstīta episkā teātra principos.

Arī režisors Ādolfs Šapiro Jaunatnes teātrī vairākkārt pievērsies gan Brehta lugām, piemēram, 1985. gadā asa politiskā teātra estētikā iestudējot izrādi par personības likteni totalitārisma apstākļos “Trešās impērijas bailes un posts”, gan ironiski atsvešināti uzvedis Gunāra Priedes sadzīviski reālistiskās lugas “Aivaru gaidot” (1973) un “Saniknotā slieka” (1983).

Episkā teātra praksi, kur svarīga ir nevis tēla psiholoģiskā individualitāte, bet gan ideja, ko tas pauž, un galvenais uzsvars tiek likts uz tēla sociālo eksistenci, nevis individuālo apziņu, konsekventi savā režisoriskajā darbībā Valmieras teātrī 80. gados īsteno Valentīns Maculēvičs Raiņa lugu “Mīla stiprāka par nāvi”, “Spēlēju, dancoju” un “Daugava” uzvedumos.

Pēdējās desmitgades latviešu teātrī atsevišķu Brehta ideju transformāciju var analizēt divos aspektos: idejiskā un formālā. Idejiskā ziņā brehtiskā teātra mērķis vienmēr bijis – nosacītā formā no skatuves runāt par sociāli vēsturiskām likumsakarībām, ar nereālistiskas teatrālās formas palīdzību paust savu pilsonisko attieksmi pret noteiktām sabiedriskām aktualitātēm. Brehta postulētā *sociālā žesta* jeb *gestus* teorija⁴ uzsver, ka teātrim aktīvi jāiesaistās sabiedrības procesos un aktierim skaidri un nepārprotami publikai jāpauž sava pilsoniskā attieksme un intereses. Šī teorija īpaši aktualizējas ideoloģiskas cenzūras apstākļos, kad teātris ir viens no nedaudziem iespējamiem metavalodas veidiem, lai runātu par sabiedrībā būtiskiem sociāliem jautājumiem. Par šāda veida episkā teātra pieredzi var runāt arī bijušās Padomju Savienības teritorijā, visuzskatāmāk Jurijs Ļubimova un *Tagankas teātra* kontekstā vai Latvijā – Pētersona, Šapiro, Maculēviča daiļradē.

Teorētiski varētu pieļaut, ka Brehta utopiskā vēlme ar teātra palīdzību pārveidot sabiedrību Latvijas apstākļos varētu būt bijusi īpaši aktuāla pēdējās Atmodas periodā, kad mākslai, tai skaitā arī teātrim, bija visas iespējas radoši iesaistīties jaunas valsts tapšanā. Diemžēl tas nenotiek, jo radošā enerģija tiek virzīta nevis mākslā, bet dzīvē, proti, aktieri un režisori nevis veido aģituzvedumus teātrī, bet paši piedalās mītiņos, demonstrācijās un Tautas frontē. Klasisks politiskais teātris gan Latvijā nekad nav bijis īpaši populārs – pat šajā, plakātiskam aģitteātrim tik labvēlīgajā 80., 90. gadu mijā. Par zināmām episkā teātra iezīmēm gan liecina tendence iekļaut repertuārā darbus, kas ļauj apzināties tautas vēsturi caur mūsdienu pieredzes prizmu: Aleksandra Čaka “Mūžības skartie” (1987), Raiņa “Daugava”

(1988), Raimonda Staprāna “Četras dienas jūnijā” (1989). Klasisku sižetu sociāla aktualizācija ir viens no Brehta teātra mērķiem, turklāt ideālvarian-tā izrādes norises bridī būtu jānotiek savdabīgai sadarbībai starp aktieriem un skatītājiem. Aktieri spēlē ne tikai konkrēto tēlu, bet arī neslēpj savu attieksmi pret to, savukārt skatītāji, sastopoties ar pazīstamu sižetu, jau zina iznākumu un līdz ar to var maksimāli koncentrēt uzmanību uz redzama notikuma analīzi, vērtējumu un no tā iegūstamo pieredzi. Šai aspektā par klasisku episkā teātra izpausmi var uzskatīt V. Maculēviča iestudējuma “Daugava” finālu, kad dziesmu “Daugav’ abas malas / Mūžam nesadalās” dziedāja aktieri kopā ar skatītājiem.

90. gadi nav episkajam teātrim labvēlīgs laiks, jo postmoderno kultūru neinteresē sociālas alūzijas un modernais teātris nelolo ilūzijas par iespēju ietekmēt dzīvi. Līdz ar to par episkā teātra principiem 90. gadu latviešu teātrī var runāt gandrīz vai tikai nedaudzajos paša Brehta lugu iestudējumos, kā arī par atsevišķu formālo elementu lietojumu citu autoru dramaturģijā, jo Brehta piedāvātie skatuves izteiksmes līdzekļi (kolāža, songi, ironiskais atsvešinājums u. c.) tiek ļoti plaši lietoti mūsdienu teātrī.

Pēdējo desmit gadu laikā Latvijas profesionālajos teātros iestudētas četras Brehta lugas: divas reizes “Trīsgrašu opera” un “Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati” un pa reizei “Kaukāza krita aplis” un “Krietnais cilvēks no Sečuānas”.⁵ Visos sešos gadījumos var runāt par brehtiskā teātra estētikas formālo elementu ievērošanu, bet tikai divās izrādēs arī par Brehta idejisko konceptu radošu interpretāciju. Tikai Arnis Ozols, iestudējot “Trīsgrašu operu” 1997. gadā Dailes teātrī, un režisors Semjons Losevs, iestudējot “Lielkungu Puntilu” 2001. gadā Krievu drāmas teātrī, ir mēģinājuši praksē iedzīvināt Brehta lugu pamattēzi, ka tēla individualitāti primāri nosaka viņa ekonomiskais un sociālais statuss. Ozola izrādē šo principu viskonsekventāk realizē Rēzija Kalniņa Pollijas Pičemas un Juris Kalniņš šerifa Brauna lomā, ideāli sabalansējot precīzu iekšējo darbību ar spilgti grotesku un ironisku spēles stilu. R. Kalniņas Pollija visā izrādes gaitā īsteno skaidru mērķprogrammu – izrauties no plebejiskās vides, ko pārstāv veco Pičemu pāris, lai iekļūtu citā dzīves kārtā, šķietamajā elitē, ko veido Mekijs Nazis ar savu bandu. Šāds Pollijas traktējums dod atsevišķām lugas ainām negaidītu psiholoģisko pamatojumu, kas Brehta lugas plakātismu padara dziļāku un saprotamāku. Visuzskatāmāk tas atklājas Mekija sodīšanas skatā, kad Pollija viņu nodod. R. Kalniņa jau no paša izrādes sākuma visus Pollijas romantiski poētiskos tekstus runā uzsvērti ironiski, tā apzināti uzsverot viņas nemainīgi cinisko attieksmi pret Mekiju. Šādai Pollijai Mekija Naža nāve ir pat ļoti vēlama, lai pilnībā varētu īstenot savus plānus.

Visrafinētākais un gudrākais izrādes pasaulē ir J. Kalniņa šerifs Brauns. Viņa raksturīgākā īpašība ir spēja nekļūdīgi novērtēt situāciju un izmantot to savā labā. J. Kalniņa Brauns nepārtraukti un nemanāmi maina maskas: Mekija un Pollijas kāzās viņš ir labsirdīgs un mīlošs ģimenes draugs; cietumā – liekulīgi sāpināts ierēdnis, kuram amata pienākumi spiež rīkoties pret paša sirdsapziņu; situācijā, kad jāizšķiras starp Mekija

arestu vai ubagu nemieriem, – gudrs politiķis, kurš zibenīgi prot pieņemt sev izdevīgus lēmumus. Rodas gandrīz vai metafiziska sajūta, ka šim pievilcīgajam vīrietim savas sejas nemaz nav, bet ir tikai maskas, kas maināmas pēc vajadzības.

Rīgas Krievu drāmas teātra izrādē “Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati” Jevgeņijs Ivaničevs Puntilas lomā precīzi atklāj disharmonisku personību, kam sabiedrībā valdošie sociālie likumi liek nēsāt neorganisku, kundzisku masku, ko iespējams nomest tikai alkohola apskurbinātas apziņas stāvoklī. Režisors S. Losevs izrādē ieviesis arī lugā neesošu tēlu – Cilvēku no teātra (Oļegs Teterins), kas piesaka ainas, komentē uz skatuves notiekošo un otrajā cēlienā arī pats iesaistās darbībā. Šāda tipa teicēja izmantošana ļauj runāt par savdabīgu komiskā klauna variāciju, kas rada trīspakāpju atsvešinājuma efektu: attiecīgais tēls jau iepriekš zina un tāpēc ironizē gan par lugas tekstu, gan aktieru izpildījuma manieri, gan par skatītāju reakciju. Tieši šis episkā teātra tehniskais paņēmieni Latvijā dažādos laikos izmantots visorganiskāk, sākot jau ar Autora lomu E. Līva “Velnakaula dvīņu” dramatisējumā Dailes teātrī 1977. gadā, spoži turpinot ar režisora Arņa Ozola un aktiera Riharda Zihmaņa sacerēto kalpa Antona lomu A. Ostrovska lugā “Inesīga vieta” Dailes teātrī 1987. gadā, līdz pat Daugavpils folkloras kopas “Laimas muzikanti” izmantojumam Harija Petrocka iestudētājā R. Blaumaņa lugā “Zagli” Daugavpils teātrī 2001. gadā.

Pie “Trīsgrašu operas” un “Lielkunga Puntilas” vēlreiz jāatgriežas ļoti konsekventā skatuves iekārtojuma dēļ. Abos uzvedumos var saskatīt apzinātu antiiluzorisma izmantojumu. Piemēram, Krievu drāmas teātra izrādē Brehta pieprasītos uzrakstus ar darbības vietas nosaukumu aizstāj virs skatuves sakārti, uz riņķi slidoši priekšmeti: pudeles, šokolādes kārbas, puķu vainadziņi u. tml.

Savā ziņā visklasiskākais episkā teātra paraugs Latvijas teātrī kopš 1997. gada ir “Žurka Kornēlija” Edmunda Freiberga režijā Nacionālajā teātrī. Tas ir vienīgais politiskā teātra piemērs 90. gadu Latvijā. “Žurku Kornēliju” var uzskatīt arī par netiešu Ervina Piskatora (1893–1966) iedibināto vācu politisko rēviju mantinieci. Saglabājot franču klasisko rēviju struktūru, Piskators tradicionālos konferansjē aizstāja ar Buržuju un Proletārieti.⁶ Un par ko gan citu, ja ne par mūsdienu Latvijas buržuju un proletārieti varētu dēvēt Svetlanas Bleses Žurku Kornēliju un Jāņa Skaņa Circeni. Uzveduma panākumu cēlonis ir S. Bleses humora izjūta un artistiskums apvienojumā ar spēju ārkārtīgi precīzi reaģēt uz sabiedriski politiskajām aktualitātēm, kurām katru sezonu tiek pakārtots izrādes nosaukums un tematika. Turklāt aktieri spēj brīvi improvizēt arī atsevišķos izrāžu vakaros atkarībā no tā, kurš politiķis vai teātra kritiķis sēž zālē. Līdzīga spēle ar auditoriju atrodama jau 30. gadu Rīgas Strādnieku teātra muzikālajā izrādē “Jo – Jo”, kur Luija Šmita Katlakalna vecītis reizēm improvizēja tik politiski drosmīgi, ka nākamās dienas izrāde tika aizliegta.

Pievērsoties episkā teātra tradīcijām ārpus paša Brehta lugu iestudējumiem, jāmin virkne tehnisku paņēmienu, kas jau kļuvuši

modernajam teātrim tik organiski, ka vairs netiek saistīti ar episko teātri. Te galvenokārt jārūnā par dažāda veida atsvešinājuma efekta realizāciju.

1. Skatuvei nav priekšvara, un aktieri, izrādei sākoties, skatītājiem redzot, uzvelk kostīmus, lai uzsvērtu, ka notiekošais būs tikai teātris, ilūzija. Šādu paņēmieni 90. gadu pirmajā pusē divās atšķirīgas stilistikas izrādēs izmantoja režisors Juris Rijnieks – M. Friša eksistenciālā romāna “Štillers” dramatisējumā Liepājas teātrī un Raiņa humoristiskā epa un J. Zvaigznītes stāstu skatuviskajā kolāžā “Septiņi malēnieši” Daugavpils teātrī. Tieši J. Rijnieka 90. gadu iestudējumi visveiksmīgāk sasniedz atsvešinājuma efekta mērķi – raisa publikā spēju redzēt zināmas parādības citām acīm un tās no jauna novērtēt. 1989. gadā Liepājas teātrī, piedāvājot savu versiju par A. Čaka “Mūžības skartajiem” ar nosaukumu “Psihiskais uzbrukums”, J. Rijniekam ar spilgtiem teatrālās izteiksmes līdzekļiem izdodas “apgāzt” dažus mentāli iesakņojušos priekšstatus par latviešu strēlniekiem. Piemēram, Piņķu baznīcas sprediķa ainā Jāņa Makovska Jukums Vācietis ar sarkaniem cimdiem tur rokās Bībeli, bet pie vārsmas “Savam spēkam, zengalieši, ticiet!” uzsvērti akcentē pirmos divus vārdus un Bībeli izmisumā triec pret grīdu. Dievs strēlniekiem, kas kļuvuši par vēstures ķilniekiem, nepalīdzēs.

2. Provocējošs un neregulārs skatuves iekārtojums, kas nevis veicina, bet bremzē aktiera identificēšanos ar lomu un raisa skatītājā spēju redzēt pazīstamas parādības it kā citām acīm. Piemēram, R. Blaumaņa lugas “Zagli” iestudējumā Daugavpils teātrī pa sētsvidu lidinās milzīgas porolona bites. Vai tikko minētajā izrādē “Septiņi malēnieši” īsta govys tiek aizstāta ar mazu salmu rotaļlietu, pret ko aktieri izturas kā pret reālu, lielu mājlopu.

3. Konsekvents mūzikas lietojums, vai nu izmantojot īpaši sacerētus, darbību analizējošus songus, vai piemeklētu mūziku, kas ironiski kontrastē ar skatuves norisēm. Pirmajā gadījumā tipisks piemērs ir Alekseja Škatova speciāli rakstītie songi “Lielkunga Puntilas” izrādei Krievu drāmas teātrī, kuros tika skartas dažādas mūsdienu aktualitātes, atklājot vairākus lugas tēlus negaidītā aspektā, piemēram, Borisa Ploskiha Atašeju, Evas līgavaini, padarot par geju, kuram vairāk par Evu patīk Mati. Savukārt otrs pieminētais mūzikas izmantojuma veids konsekventi lietots “Septiņos malēniešos”, kur dažādas tautā populāras dziesmas atskanēja brīžos, kad bija nepieciešams ironiski komentēt kādu situāciju vai tēlu, piemēram, latgaliešu tautasdziesma “Labs bij’ puika mūsu Jezups, / Tikai maza augumiņ’” tika attiecināta uz apjomos vareno Andra Makovska Odumu.

4. Dažādi mēģinājumi aktieri atsvešināt no lomas. 90. gados teātrī vairākos aspektos paplašinās izpratne par aktiermākslu. Uz skatuves parādās dzimumu relatīvisms – sievietes spēlē vīriešu lomas, piemēram, Māras Ķimeles iestudētajā “Karalī Līrā” Edgaru un Edmundu, Oļģerta Krodera “Hamletā” Rozenkrancu un Gildenšternu, Alvjā Hermaņa “Doriana Greja ģimētnē” lordu Henriju un Dorianu Greju. Savukārt režisors Regnārs Vaivars savā versijā par Ž. Ženē “Kalponēm” pretēji autora gribai kalpoņu lomas liek spēlēt aktrīsēm un tikai kundzes lomu vīrietim. Paplašinās arī

aktieru profesijas jēdziens, vadošas lomas tiek uzticētas citu publisko profesiju redzamiem pārstāvjiem, piemēram, dziedātājam Renāram Kaupe-ram, dīdžejam Andrim Freidenfeldam un žurnālistam Kārlim Streipam “Šveika” pirmajā un otrajā daļā un reperam Ozolam bērnu izrādē “Ronja” Dailes teātrī. Tomēr vairumā gadījumu šo izvēli nosaka nevis mākslinieciski, bet komerciāli apsvērumi.

5. Klasisks episkā teātra modelis ir izrādē – stāsts par kādu notikumu ar skatu no malas. Pozīcija, kad notikums tiek nevis izspēlēts tiešā skatuves darbībā, bet gan izdzīvots caur atmiņām, izstāstīts trešajā personā, ir ļoti raksturīga Alvja Hermana izrādēm Jaunajā Rīgas teātrī, sākot ar M. Dirā “Slepenajām bildēm” 1994. gadā, turpinot A. Puškina “Piķa dāmā” 1998. gadā, līdz pat J. Ivaškeviča “Vilkumuižas jaunkundzēm” 2000. gadā.

Konsekventi šis princips tika ievērots “Septiņos malēniešos”, kur naivais stāsts par malēniešu piedzīvojumiem līdz ar neslēpti pausto režisora un aktieru labsirdīgi ironisko attieksmi kļuva par vienu no retajiem mēģinājumiem pēcatmodas vilšanās periodā ieviest veselīgu cinismu jēdzienu – tauta un varonis – izpratnē.

Komentējoši atstāstoša pozīcija ir raksturīga arī poētiskajam jeb dzejas teātrim. Māras Zālītes dzejas drāmas, kas pēdējos gados nosaka toni latviešu teātrī, arī formāli atbilst episkās dramaturģijas kritērijiem. Tās veido vēstījuma kompozīcija, kas dod plašu realitātes panorāmu, bet fabulas līmenī notikumi risinās lineāri, varoņa ceļš tiek rādīts etapveidīgi, tas sastāv no atsevišķām, relatīvi patstāvīgām, hronoloģiski secīgām epizodēm. Tēlu veidojuma līmenī var saskatīt zināmu līdzību ar M. Zālītes Kaupēnu un Brehta Mekiju Nazi, taču tālāki paralēlismi diez vai ir auglīgi, jo konflikta uzstādījums un intereses tomēr abiem autoriem ir atšķirīgas. Brehtu interesē universāli konflikti, kurus iespējams socializēt, toties Zālīti aktuāli nacionāli konflikti, kurus iespējams universalizēt.

Rezumējot jāsecina, ka 90. gadu latviešu režisorus, izņemot varbūt Juri Rijnieku, episkais teātris kā vienota estētiska sistēma neinteresē, jo brehtiskajā izpratnē teātrī izšķirīga nozīme tomēr ir saturam, jēgai, idejai, kas atklāta ar nereālistiskiem izteiksmes līdzekļiem, kamēr postmoderno teātrī saturs principā neinteresē. Toties atsvešinājuma efekta dažāda veida izmantojums jau ir kļuvis par absolūti organisku, neatņemamu modernā teātra sastāvdaļu un vairs netiek saistīts ar tā radītāja Bertolta Brehta vārdu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Brauneck M.* Theater im 20. Jahrhundert: Programm – schriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Hamburg, 1986.

² Pirmās Latvijā iestudētās Brehta lugas “Trīsgrašu opera” pirmizrāde Dailes teātrī notiek 1932. gadā, tikai nepilnus četrus gadus pēc tās pirmuzveduma Vācijā 1928. gadā.

³ Dailes teātrī 1958. gadā P. Pētersons iestudē Brehta lugu “Krietnais cilvēks no Sečuānas” un 1962. gadā – “Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati”.

- ⁴ Brecht B. Schriften zum Theater B. 5. – Frankfurt/Main, 1963.
- ⁵ 1994. g. – “Trīsgrašu opera” Jaunatnes teātrī, režisors V. Maculēvičs; 1997. g. – “Kaukāza krīta aplis” Jaunajā Rīgas teātrī, režisore A. Kacena, un “Trīsgrašu opera” Dailes teātrī, režisors A. Ozols; 1998. g. – “Krietnais cilvēks no Sečuānas” Jaunajā Rīgas teātrī, režisore Z. Kreicberga; 2000. g. – “Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati” Liepājas teātrī, režisors J. Rijnieks; 2001. g. – “Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati” Rīgas Krievu drāmas teātrī, režisors S. Losevs.
- ⁶ Rēvijas struktūru veido asprātīgi un dzēlīgi skeči aktieru izpildījumā, kas mijas ar akrobātiskiem trikiem, kino kadru un zīmējumu projekcijām, muzikāliem priekšnesumiem. Divi konferansjē ar komentāriem un savstarpējiem strīdiem izskaidro skatītājiem notiekošo. Katra atsevišķa rēvijas epizode un to pavadošais komentārs ir izvēlēts tā, lai skatītājs to varētu nešaubīgi attiecināt uz sava laika dzīves kontekstu.

Līga Ulberte

Episches Theater in Lettland (1991–2001)

Den Begriff “episches Theater” begründet theoretisch Bertolt Brecht in 1928. Brecht stelt den dramatischen Theater dem epischen gegenüber. Die Hauptunterschied kann mit einem Wort benennen: dramatische Form des Theaters ist handelnd, aber epische Form – erzählend. Dramatische Theater fasst der Mensch als Fixum auf, aber epische – als Prozess.

Brecht redet von neuartigen Zusammenhang zwischen Bühne und Publikum, Text und Aufführung, Regisseur und Schauspieler in System des epischen Theaters. Die Erfahrungen auf dem Gebiet des epischen Theaters wurden in Lettland nicht besonders viel gemacht. Brecht sollte theoretisch als ein sozial aktiver Dramatiker für die Aufführungen in der Sowjetunion ideologisch “richtig” und geeignet sein. Da aber Brechts Stücke forderten bei der Aufführung eine unrealistische Theaterästhetik, war sein Schaffen unerwünscht, weil so eine Ästhetik in der Sowjetunion nicht zugelassen erlaubt war. In der Nachkriegszeit kann die Rede von zwei Richtungen des epischen Theaters sein: erstens, Aufführungen von Brechts Stücken und, zweitens, Aufführungen von Stücken der anderen Autoren im Stil der epischen Theaterästhetik. Fast keine von Aufführungen ist rein im Stil des epischen Theaters gewesen. Im grossem Fällen wurde mehr das Psychologische und nicht das Soziale betont. Diese Tendenz – Bertolts Brechts Werke mehr aus der psychologischen Seite zu betrachten, könnte man als die typische und verbreitete Interpretationsweise seiner Werke auf der lettischen Bühne ansehen.

Andra Rutkēviča

Kultūrvaroņa sakrālās un profānās formas 90. gadu latviešu teātrī

A. Rutkēviča dzimusi 1969. gadā. Kopš 1999. gada ir LU Mākslas zinātnes nozares, Teātra un kino, teorijas un vēstures apakšnozares doktorante. Izstrādā disertāciju “Mīta funkcionalitāte 90. gadu latviešu teātrī”, zinātniskā vadītāja – profesore Valda Čakare.

“Nelaimīga tā zeme, kurai nav varoņu”

un

“Nožēlojama tā zeme, kurai vajadzīgi varoņi”.

(Bertolds Brehts)

Šie abi savstarpēji pretrunīgie apgalvojumi, kas funkcionē Bertolda Brehta lugā “Galileja dzīve”, precīzi raksturo 20. gadsimta beigu attieksmi pret varoni. Mūslaiku varonis ir ikdienas nepieciešamība, taču to vairāk nekā māksla tirazē masu informācijas līdzekļi. Elektronisko plašsaziņas līdzekļu laikmetā arvien biežāk par līderiem kļūst tieši izspēlētie un modulētie varoņi – izcilākie sportisti, topa dziedātāji vai ziņu sižetu personāži. Tādējādi aktualitāti zaudē Aristoteļa “Poētikā” varonim izvirzītā prasība pēc rakstura cildenuma, tikuma, skaidri formulētas gribas izpausmes vai nepieciešamības būt tādiem kā mēs, tikai labākiem.¹ Mūsdienu varoņa lomu var uzņemt ikviens, kas sabiedrības acīs spēj uzturēt sev pozitīvu reitingu vai nodrošināt spilgtu publisko tēlu.

Līdzās šai masu varoņu produkcijai Latvijas kultūras diskursā vienlaikus pastāv pretēja tendence – izteikta skepse pret pozitīvo varoni. No vienas puses, tā ir reakcija uz padomju gados kultivētajiem pozitīvajiem tēliem – sociālistiskā darba varoņiem, cēlajiem komunistiem un vājāko aizstāvjiem. No otras puses, skepsi izraisa plašā masu kultūras invāzija. Vietējā kultūrvidē ienāk samērā unificēti, labi atpazīstamiem darbības kanoniem pakļauti varoņi, kas darbojas kā Aristoteļa varoņu mulāžas. Tos var sastapt visos mākslas veidos – teātrī, kino, literatūrā. Šajā kontekstā īpaši aktuāls kļūst jautājums par personības individualitāti un gara lielumu.

Taču apgalvot, ka varonis mūsdienu mākslā pilnībā zudis, būtu pārsteidzīgi. Lai izprastu varoņa ideju, tā nepieciešamību, vietu sabiedrībā, kā arī sabiedrības attieksmi, darba ietvaros mērķtiecīgi ir analizētas varoņa un tautas attiecības, izvirzot priekšplānā kultūrvaroni. Viņš ārpus saviem personiskajiem mērķiem rada vai izsaka ko visai nācijai būtisku. Citiem vārdiem sakot, kultūrvaronis ir ideālās pasaules strukturētājs, mīti par viņu ir savdabīga hronika, kurā spoguļojas cilvēces vēsture.

Dzejnieks

Caurlūkojot ne tikai Latvijas teātra, bet arī visas kultūras vēsturi, iezīmējas viens izteikts kultūrvaroņa tēls – DZEJNIEKS.

Šis ir visai interesants gadījums, kad reālu cilvēku konkrēts ieguldījums nācijas dzīves attīstībā paceļ viņu sociālo lomu līdz mitoloģiska personāža statusam. Līdz ar sekmīgu dzejnieku un skolotāju darbu 19. gadsimta nogalē Latvijā notiek pirmā nacionālā atmoda. Tiek veidota latviešu nacionālā pašvērtības apziņa, radīta sabiedriskā kultūras dzīve un organizēta publiskā telpa. Dzejnieku darbi rada un uztur spēkā ideju par nacionālu valsti.

Padomju gados dzejnieka funkciju sabiedrībā papildina jauna sociālā loma – viņš ir brīvdomātājs, disidents. Būtībā viņš ir garīguma un ticības uzturētājs. Izšķiroša loma dzejniekiem līdz ar visu radošo inteliģenci ir 1988. gadā trešās atmodas laikā, “provocējot” Latvijas atbrīvošanos no PSRS. Radošo savienību kongresā pirmo reizi PSRS vēsturē publiski izskan fakts par Latvijas okupāciju. Rakstnieki, dzejnieki, mūziķi, mākslinieki, aktieri un režisori kļūst par tautas tribūniem un vadoņiem. Viņi praktiski ietekmē un virza politisko dzīvi valstī.

Atgriežoties no kultūrvēsturiskā diskursa pie teātra procesiem, 90. gadu latviešu teātrī redzami divi spilgti iestudējumi, kuros protagonistu loma uzticēta Dzejniekam. Abas izrādes iestudētas Liepājas teātrī: “Psihiskā uzbrukuma” (1989) pamatā ir episka poēma par latviešu strēlnieku cīņu gaitām Pirmajā pasaules karā, “Kaupēn, mans mīļais!” (1998) stāsta par leģendāru latviešu laupītāju – Kaupēnu. Abu darbu pamatā ir latviešu oriģināldramaturģija.

Kad Dievs ar velnu tautas dvēseli spēlē

“Psihiskais uzbrukums” ir balstīts uz latviešu literatūras vēsturē ļoti būtisku darbu – Aleksandra Čaka varoņpoēmu “Mūžības skartie”. Tikpat nozīmīgs kā padomju gados izkropļotās vēstures lappuses ir paša darba 50 gadus ilga aizliegums.² Ilgi noklusētie vēstures fakti par strēlnieku pašaieliedzīgajām cīņām Pirmajā pasaules kara frontē trešās atmodas laikā

tika uztverti nekritiski un bieži piesaukti tautas varoņgara stiprināšanai. Šo tendenci veicina gan nacionālais pacēlums, gan sajūsma par Čaka poēmas rehabilitāciju, kas aizsākās Dailes teātra iestudējumā “Mūžības skartie” 1987. gadā.³

Režisors Juris Rijnieks un scenārija līdzautors Uldis Ašmanis piedāvā atšķirīgu skatījumu. 80. gadu nogalē klajā nākušie vēstures materiāli, kā arī padomju okupācijas rūgtā pieredze, kas nebija pazīstama Čakam, strēlnieku likteni rāda sarežģītāku un pretrunīgāku. Līdzās varoņpoēmai izrādē izmantoti fragmenti arī no citiem dzejnieka darbiem, kā arī dokumentāli materiāli: citāti no Pirmā pasaules kara un Pilsoņu kara preses (pavēles, aicinājumi, ziņojumi, runas, sarakste utt.).

Gan literārajā pirmavotā, gan izrādē viss notiekošais projicējas Dzejnieka apziņā un zemapziņā – strēlnieki ir viņa nakts murgu vīzijas, kurās dzīves apņicis, iztukšots cilvēks rod spēku dzīvot.

Izrādei sākoties, tumsā cauri skatītāju zālei nāk Dzejnieks (Juris Bartkevičs). Viņa skats kļīst apkārt vīlies, iztukšots, bezcerības pārņemts. “Pelēkais intelīgēnta svārks nogulst uz krēsla atzveltnes, naža asmens pie atrofitās piedurknes uzmeklē pulsējošos asinsvadus un... izmisuma nīknumā nokrīt uz grīdas. Nav spēka dzīvot un nav spēka mirt.”⁴ Pirmsnāves izmisumā Dzejnieka apziņa negaidīti projicē nevis strēlnieku vīzijas, bet gan Sātānu. Dzejnieka priekšā izaug Drūmais kungs⁵ ar diviem pavadoņiem, piedāvājot viņam faustisku līgumu: par dzīvības cenu atdzīvināt viņa mīlākās lelles – strēlniekus.

Līdz ar Drūmā kunga parādīšanos uz skatuves materializējas 20. gadsimta cilvēka sašķeltā apziņa, kas nespēj tieši, bez skepses un ironijas atsaukties patosam, dzimtenes mīlestībai, varonībai. Tāpēc Dzejnieka iesaistīšanās sātāniskā piedāvājumā reāli nozīmē atdot savu dzīvi par vienu ticības brīdi.

Visa turpmākā izrāde ir Dzejnieka un Drūmā kunga cīņa par strēlnieku dvēselēm. Pirmo reizi latviešu kultūrā satopas divi galēji pretēji viedokļi par strēlniekiem: sakāpināti heroiskais, ko pauž Dzejnieks, un ciniski noliedzošais, ko pārstāv Drūmais kungs. Nemitīgi tiek jauktas un pārtrauktas tonalitātes, emocijas, ritmi, vēstījums. Izrādē izrēķināts un stingri iezīmēts katrs nākamais atskārsmes pakāpiens, katrs jauns posms pārejā no cildenas jūsmas uz realitātes apzināšanos. Dzejnieks ar patosu un pacilātību rāda strēlnieku pulku dibināšanu, līdz Drūmais kungs priecīgo satraukumu pārvērš par piedzērušos puīseļu ālēšanos. Dzejnieka sajūsma par strēlnieku drosmi, pašai dziedzību “kaujā pie Plakaniem, kaujā pie Veisiem” pārtrauc Nelabie, avanscēnā novietojot vaļēju zārku. Pāri skatuvei baltā krekļā nāk Pirmais kritušais latviešu strēlnieks.

Nelabā miers, nesatricināmība, šķietamā subjektīvā neieinteresētība notiekošajā pretstatīta Dzejnieka emocionālajai, mainīgajai būtnei. Saduroties mākslinieciski līdzvērtīgā spēkā izteiktai tēzei un antitēzei, izrādē dzimst jauna – augstākas pakāpes traģiska patiesība.

Kompozicionāli Dzejnieka cīņa ar Drūmo kungu imitē Dieva cīņu ar velnu pasaules radišanas brīdī. Interesantākais šajā cīņā ir fakts, ka viņi rada nevis šodienu vai nākamību, bet vēsturi jeb, precīzāk, pagātni. Būtībā viss uz skatuves notiekošais ir refleksija, atspulgs, jo vēstures gaitu mainīt nav iespējams. Tomēr cīņa par pagātnes patiesību noris atbilstoši kosmogoniskā mīta struktūrai.

Atbilstoši mītiskajai paradigmai funkcionē arī Drūmais kungs ar saviem pavadoņiem – neiznīcināms, tūkstošveidīgs, ar savu rīcību spējīgs pavērst vēstures gaitu. Drūmais kungs pats īsti neiesaistās notikumos, bet režisē tos.⁶ Velnu darbības diapazons ir ļoti plašs – no svētas idejas, pašaizliedzīgu nolūku pārvēršanas par farsu līdz cilvēku garīgai sakropļošanai.

Pret šo infernālo pārspēku stājas Dzejnieks – cilvēks, kurš ir fiziski līdzdalīgs visos notikumos, bet kura spēkos nav ietekmēt vēsturi, vien šodienas cilvēku attieksmi pret to. Galvenais atskaites punkts viņa rīcībai ir tauta, ko izrādē veido tās mikromodelis: māte, tēvs un līgava. Strēlnieku un tautas centieni un ideāli ir vienoti līdz liktenīgajai cīņai ar drozdovciem. Brīdī, kad pēc cīņas ar krievu izlases pulku, kur strēlnieki ir šāvuši uz garīdzniekiem, tauta novēršas, zaudējis ir arī Dzejnieks. Strēlnieki paliek stāvam vieni un neuzvarami – kapa malā. Paši savas uzvaras iznīcināti. Vēl viņi aizsargā sarkanbaltsarkano karogu no čekas uzbrukumiem, runā par atgriešanos dzimtenē, bet, kad paceļ pie lūpam taures un mēģina atcerēties senās dziesmas, tās vairs neskan.

“Dzejnieks, atkal uzvilcis pelēko intelīgenta uzvalku, kas viņam bija mugurā pašā izrādes sākumā, stāv pie lūžņu kaudzes, kurā samestas taures, sarkanās neļķes, garīdznieku sutanas – vēstures apnīcinātie garīguma atribūti. Tie ir Dzejnieka daļa.”⁷ Šķietami viņš ir cietis sakāvi – strēlniekus notikumu gaita no brīvības cīņtājiem pārvērtusi par kara algādžiem, patriotisms ir vien skaļš vārds, vienotība īstenojusies nevis caur ideju, bet asinīm. Tomēr tieši caur šo noliegumu Dzejnieka vārdi par varonību, dzimteni, mīlestību un ticību iegūst jaunu jēgu.

Rūgtu un neglaimojošu patiesību uzsver Liepājas teātra izrāde, ko ļoti precīzi izrādes recenzijā formulējusi Valda Čakare kā strēlnieku ceļu no nacionālā lepnuma līdz nacionālai traģēdijai. “Psihiskā uzbrukuma” piedāvātais spogulis izrādījās skaudrāks par to patiesību, kādā sabiedrība bija gatava skatīt savu atspulgu – daudzi cilvēki cēlās kājās un gāja laukā no izrādes.

Kad par Dievu var uzdoties velns

Dzejnieka tēla nākamā parādīšanās uz skatuves sastapa absolūtu skatītāju mīlestību. 1999. gadā režisors Valdis Lūriņš Liepājas teātrī iestudē Māras Zālītes un Jāņa Lūsēna rokoperu “Kaupēn, mans mīlais!” – stāstu par leģendām apvītu latviešu laupītāju Ansi Kaupēnu⁸. Dzejnieka tēls

šajā darbā primāri radies kā opozīcija ļaunajam. Pati dramaturģe to komentē: “Dzejnieks – tā ir gandrīz vai tehniska lieta. Ja ir negatīvais varonis un darbs bāzējas uz to, nepārprotami ir jābūt kādam pretspēkam, kurš nes pozitīvo ideju, ir spējīgs atspēkot Kaupēna “filozofiju”, patērētāju sabiedrības “filozofiju”. ”⁹

Dzejnieks un Kaupēns abi nāk no vienas vides. Tikko ir beidzies Pirmais pasaules karš, no frontes mājās atgriežas latviešu strēlnieki. Dzejnieks un Kaupēns, streļķu drēbēs tērpušies, stāv katrs savā skatuves pusē un, viens pret otru pagriezušies, vairākkārt šķiļ šķiltavu liesmiņas kā kopības zīmi, kā atgādinājumu “vai tu atceries?”.

M. Zālīti jau izsenis interesē jautājums – kāpēc divi no vienas vides nākuši cilvēki aiziet pa tik atšķirīgiem dzīves ceļiem. Kāpēc viens ir orientēts uz pozitīvajām vērtībām, bet otrs – pilnīgs pretstats. Etimoloģiski šis parādības saknes ir meklējamas jau mītos, kur bieži kultūrvaronim parādās dvīņubrālis. Parasti abi brāļi sacenšas un pat naidojas savā starpā. “Kultūrvaroņa negatīvais variants parasti nemākulīgi atdarina savu dvīņubrāli – pozitīvo kultūrvaroni.”¹⁰ Rokoperā “Kaupēn, mans mīlais!” protagonistis un antagonists ir vienas mātes – Latvijas bērni. Tās traģēdijai piešķir vēl plašāku atvērzienu.

Vērtējot pēc libretā un izrādē attēlotās tautas attieksmes, varonis šajā dvīņu pāri ir ne jau Dzejnieks, bet Kaupēns. Dzejnieks ir neuzkrītošs, malā stāvošs cilvēks – tērpies garā, pelēkā strēlnieku šinelī, kamēr Kaupēns savās publiskajās izpausmēs piesaista uzmanību ar smalko, balto uzvalku un valdzina ar savu eleganto uzvedību.

Būtiski uzsvērt, ka Kaupēns nav romantisma apdvestais Robins Huds, kas aplaupa bagātos, lai palīdzētu nabagajiem. Kaupēns laupa, jo viņš grib iegūt mantu sev, viņš grābj meitas, kad tam kārojas svaigas miesas, viņš nogalina, jo tajā brīdī tas ir vienkāršākais situācijas risinājums. Mārīņa Freimaņa atveidotais Kaupēns savā ziņā ir dabas kļūda, garīgs invalīds, kas dzimis bez apjautas par vainu un sirdsapziņu. Mainīt to spēj tikai mīlestība. Tomēr Kaupēna tēlā ir ieliktas vēl plašākas dimensijas – otrā sastāvā Ivaram Stonīnam izdodas atklāt Kaupēnā ieslēpto imanento ļaunumu, kas nebeidzas arī tad, kad viņš pirmo reizi iepazīs mīlestību.

Tēlu izveidi vienlīdz spēcīgi nosaka individuālā un kolektīvā pieredze. Abu šo slāņu mijiedarbība un sintēze paver iespēju interesantiem un negaidītiem risinājumiem. Piemēram, te meklējama atbilde uz it kā mulšinošo jautājumu par Kaupēna maģisko pievilcību. Kādēļ visas sievietes mīl Kaupēnu? Kādēļ jauna, skaidra un nevainīga meitene Vallija iemīl laupītāju, nevis Dzejnieku? Aplūkojot šo jautājumu tikai no racionālā un psiholoģiskā aspekta, grūti rast skaidras un neapstrīdamas atbildes. Iespējamās saknes šai it kā nemotīvetajai mīlestībai atkal ir meklējamas ārpus reālās, racionālās vides – mīta pasaulē.

Darbā meistarīgi ir izmantota zagļa tēla mītiskā semantika, kas tam piedēvē īpašu vitalitāti. Atbilstoši arhaiskās domāšanas reliktiem viltība, izveicība un gudrība – visas zaglim piemītošas iezīmes – ir pozitīvas un

slavējamas. Tādēļ arī sakrālajā limenī zaglis tiek uzskatīts par varoni. Viņu nekad nesoda. Tieši tādām Kaupēnam – viltīgam un izveicīgam – atsaucas Vallija. Tomēr tas, kas ir atļauts un pozitīvs sakrālajā limenī, ļoti smagi tiek sodīts profānajā jeb reālajā dzīvē. Kaupēns ir noziedznieks.

Pret šādu konkrētu, vielisku un vienlaikus mītisku ļaunumu ir jāpārstāv Dzejniekam. Tā vairs nav divu redzespunktu cīņa attiecībā pret pagātņi kā “Psihiskajā uzbrukumā”, “Kaupēnā” savu vietu tagadnes dzīvē meklē divi diametrāli pretēji cilvēki. Vienas taisnības vai dzīves veida atzīšana automātiski nozīmē pretējā iznīcību. Tādēļ šī primāri ir cīņa uz dzīvību un nāvi, abiem spēles dalībniekiem tajā aktīvi iesaistoties.

Librets devis Kaupēnam un viņa dramaturģiskajam pretmetam Dzejniekam tikai dažus tiešus saskares punktus. Sākumā abi pārnāk no kara. Tad jau kā pretpoli viņi tiekas mēbeļu darbnīcā, kur Kaupēns ieturējis pārdevēja lomā. Dzejnieks izdzied savu sapni par skaistu gultu ligavai, kamēr Kaupēns smejas, ka kungam naudiņas nav līdzī... Trešā sastapšanās norisinās pie Vallijas namdurvīm, kad no viņas mājas iznāk Kaupēns. Tas ir īss, bet iznīcinošs acu kontakts. Pēdējo reizi abi tiekas – pie karātavām, kur bendes lomu uzņēmis Dzejnieks. Psiholoģiskās nianšes rokoperā ir aizstātas ar straujiem pārlēcieniem jaunā attiecību pakāpē – tādas ir žanra īpatnības.

Sīžetiski un arī vēsturiski, protams, uzvar Dzejnieks. Ansis Kaupēns par 39 noziegumiem tiek sodīts ar nāvi. Taču būtiskāka par šo formālo cīņu ir iekšējā sāncensība un spēja ietekmēt un pārliecināt skatītājus. Nenoliedzami daudz izdevīgākā pozīcijā izrādē ir Kaupēns – viņš ir iesaistīts darbībā, notikumos, kurus pats organizē, viņa griba materializējas vitalitātē un rīcībā. Dzejnieks ir tikai rezonieris, vērotājs no malas. Viņa sapni par mīļoto meiteni Valliju realizē Kaupēns...

Varētu būt grūti sekot protagonistam, kas apriori ir labs, bet nespēj savs pozitīvo ideju iemiesot dzīvē, pastāvēt par sevi, iekarot apkārtējo mīlestību. Tādēļ kā īpaša veiksme jāizceļ Liepājas teātra izvēle, Dzejnieka lomu uzticot rokmuziķim Zigfrīdam Muktupāvelam, kura publiskajai personībai piemīt izteikts trauslums un garīguma aura savienojumā ar neatvairāmu skatuvisku pievilcību. Viņa klusējošā klātbūtne kļūst par netiešu sirdsapziņas materializāciju, un Dzejnieka nerealizētā mīlestība pret Valliju, kuru negaidīti izdzīvo Kaupēns, salauž laupītāju. Viņš vairs nespēj vienlaicīgi turpināt savu iepriekšējo dzīvi un mīlēt Valliju.

Tomēr cīņas rezultātā salauzts ir arī Dzejnieks. Uzvarējis ir ne gara spēks, bet bendes cilpa, un bendes lomā ir Dzejnieks. Meklējot atbildi uz jautājumu, par kādu cenu ir iegūta uzvara, M. Zālīte uzsāk diskusiju ar kristīgās morāles tradīciju: “Mācītājs saka: grēka alga ir nāve, bet, kas mirst, tam viss tiek piedots, un tu dusi Dieva mierā. Viss ir izlīdzināts, tu esi miris, bet ar to arī iesākas īstenībā lielākais gabals, ka Dievs visu piedos, bet cilvēki nepiedos.”¹¹ Kas notiek ar uzvarējušo, un ko darīt ar uzvarēto ļaunumu? Izrādes veidotāji uzskata, ka no šīs cīņas nav iespējams iznākt tīram. Katrs, kas ir saskāries ar ļaunumu, pretojies tam, tiek pazudināts.

Izaudzis no nepieciešamības kā pretmets ļaunajam, Dzejnieks kļūst par cilvēku iekšējās atbildības un vainas lakmusa papīru. Lai arī pretstatīts kristīgajai morālei, Dzejnieks iemieso Jēzus Kristus arhetipu, kas uzņēmies ļaunuma apkaršanu un iet bojā, lai citi, t.i., tauta, varētu dzīvot labākā pasaulē. Jēzus uzņēmās visus cilvēku grēkus, savukārt Dzejnieks uzņemas visu ļaunumu:

“Es neesmu dubļus bridis./Es pats bijis dubļi, ko brien.”¹²

Līdzība ar Jēzu turpinās arī cilvēku attieksmē: tauta viņus abus nesaprot. Izveidojas paradoksāla situācija. Dzejnieks, kas cīnījies kopā ar tautu un par tautu, tajā īsti neiederas. Izrādes veidotāji ļoti jūtīgi ir iezīmējuši jauna veida sabiedrības iekšējās attiecības: ir izšķīdušas robežšķirtnes ne tikai starp labo un ļauno, bet neskaidras zīmējas arī pozīcijas savējais/svešais. Šīs abas grupas vairs netiek veidotas pēc kādiem ārējiem parametriem, tādiem, piemēram, kā nacionālā piederība, valoda, vai varas pozīcijām. Šodienas cilvēku kopībā prevalē īslaicīgums un gadījums, kur bieži dominē izdevīguma princips, tāpēc savējais viegli var kļūt svešais.

Izrāde precīzi fiksē sāpīgo 90. gadu beigu noskaņu, kas valda Latvijas radošajā inteliģencē. Pēc atmodas laika pacēluma gadiem seko vilšanās. Šajā kontekstā M. Zālītes radīto Dzejnieka tēlu var skatīt kā visas radošās inteliģences upurēšanās un iekšējās vientulības izteicēju. “Vislielākās kopības viduci Dzejnieks ir palicis tajā stindzinošajā vientulībā, kad paša uzšķiltā uguntiņa ir vienīgais siltums, kur patverties. (...) Ar mūsu klusējošo piekrišanu viņam tiek atļauts ciest kopējās sirdsapziņas mokas.”¹³

Dzejnieks “Kaupēnā” bija nepieciešams kā garīgais, ētiskais imperatīvs, sirdsapziņas balss. Tomēr ikdienas dzīve pēc augstākajiem likumiem ir apgrūtinoša. Izrādes veidotāji nevilšus atklājuši kādu skaudru patiesību: mūsu priekšā ir sabiedrība, kurai vairāk par varoņiem ir nepieciešami elki. Uz pielūgsmes objektu neattiecas Aristoteļa izvirzītā prasība pēc personības lieluma vai rakstura cildenuma. Tas darbojas kā kulta figūra, brīvs no jebkuras analizējošas vai kritiskas attieksmes, un lieliski spēj uz brīdi pārņemt varoņa funkcijas.

Noliegums kā apliecinājums

Abos iepriekšējos piemēros, vadoties pēc kanādiešu zinātnieka Nortropa Fraja “Kritikas anatomijā” sniegtās varoņu klasifikācijas, iezīmējās visai klasisks cildenais varoņu portretējums, kad protagonistis ir pārāks par savu vidi un līdzcilvēkiem. Līdzās tam pēdējās desmitgades teātra vēsturē ir atrodami gluži pretēji piemēri, kur kultūrvaroņa lomu sekmīgi uzņemas trikstērs. Tiesa, šādas pozīciju maiņas raksturīgas jau mītiskajai pasaulei, kad kultūrvaroņa negatīvais variants kļūst pilnīgi neatkarīgs un sāk darboties individuāli. Pa lielākajai daļai triksteris izdara nedarbus, lai apmierinātu savu rījību vai iekāri. Parasti šajā tēlā dominē kāda viena īpašība. “Lai

remdētu badu vai apmierinātu savu iekāri, triksters izmanto viltu, pārkāpj visstingrākos tabu (izdara arī asinsgrēku), tiesības un morāles normas (ļaujprātīga viesmīlības izmantošana, ģimenes vai ģints kopienas ziemas krājumu aprīšana).¹⁴ Samērā bieži tabu pārkāpšanu un svētuma profanāciju neizraisa apzināts ļaunums, bet gan labdabīga nevērība pret kanonu.

Raksturīgākais un spilgtākais trikstera izmantojums kultūrvaroņa lomā redzams 1994. gadā režisora Jura Rijnieka iestudētajā izrādē “Septiņi malēnieši” Daugavpils teātrī. Izrādes literāro pamatu veido divi dažāda žanra darbi: Raiņa 1927. gadā dzejā sarakstītā humoristiskā epa “Septiņi malēnieši” fragmenti un Jēkaba Zvaigznītes 1860. gadā tapušais prozas darbs “Stāsti par malēniešiem”.

Galvenais abus literāros pirmavotus vienojošais faktors ir darbības vieta un ironiskā attieksme pret notikumiem. Šādu skatījumu piedāvā jau vārda “Malēnija” etimoloģija, kas nozīmē dzīvošanu pasaules malā, vietā, kuru neskar kultūra vai sabiedrības vispārpieņemtās normas. Izrādes veidotāji dzīvi Latvijā interpretējuši kā dzīvi civilizācijas malā. Zīmīgs ir arī fakts, ka “Septiņu malēniešu” pirmizrāde notiek valsts neatkarības gadadienā – 18. novembrī. Līdz ar to malēnieša izpausmes tiek piedēvētas katram zālē sēdošajam, un izrādē ir nevis par kaut kādiem dīvaiņiem VIŅIEM, bet par MUMS.

Dažādu darbu kompilācija ir radījusi apstākli, ka iestudējumā vienlaikus darbojas divi protagonistu: Odums Vucāns un Birģermeistars, katrs pārstāvot savu literāro avotu. Katram no viņiem ir atšķirīga griba un mērķi, kas nav virzīti uz savstarpēju kontaktu. Tādēļ viņu komunikācija un savstarpējā mijiedarbība kļūst par izrādes galveno problēmu.

Iestudējuma veidotāji Odumu un Birģermeistaru interpretē kā viena veseluma dažādas šķautnes. Uz cilvēka tipāžu atšķirībām režisors būvē visu izrādes karkasu. Odums pārstāv cilvēka nepraktisko, neizlēmīgo daļu, kamēr Birģermeistarā dominē vitalitāte, azarts un rīcība. Citiem vārdiem sakot, izrādes protagonistu ir sašķēlies un materializēties divos skatuves tēlos: emocionālajā un racionālajā cilvēkā.

Pati par sevi pretēju cilvēku tipu opozīcija nav nekas jauns un veido daudzu darbu pamatkonfliktu. Šāds attiecību modelis darbojas arī starp Dzejnieku un Kaupēnu. Tomēr būtiski atzīmēt, ka “Septiņu malēniešu” izrādē starp abiem varoņiem nepastāv principiāla opozīcija, jo izrādes ietvaros nenotiek viņu abu gribu sadursmes. Odums un Birģermeistars nevis savstarpēji konfliktē, bet piedāvā jaunu variāciju par tēmu “cilvēks”.

Raiņa aprakstītais Odums Vucāns ir resns, aprobežots rīma. Izrādes veidotāji protagonista lomā piedāvā naivu, civilizācijas neskartu dabas bērnu. Andra Makovska atveidotajam Odumam ir liels, uzpolsterēts vēders, viņš iet gāzelīgā gaitā, reizē kautri un priedīgi uzsmaidīdams katram pretimnācējam. Tikko no šūpuļa izkāpis, Odums ātri tiek cauri Oidipa kompleksam, tēvu novērtējot kā naidīgu spēku, apkrit ap kaklu māmiņai. Jau nākamajā brīdī, saņēmis īso kursu dzīves pamatatziņās, vecāku saposts,

jaunietis dodas pasaulē gudrības smelties. Tālāk būtu jāseko klasiskam iniciācijas mītam, kura laikā naivais dabas bērns pāraug civilizētā pilsonī.

Taču tā vietā Odums nonāk Birģermeistara veidotajā Malēnijā, kas darbojas pēc Luisa Kerola pasakas "Alise Aizspogulijā" principiem. Visi malēnieši Birģermeistara vadībā ceļ jaunu rātsnamu, jo veco cūkas nojaukušas. Izrādes kopējā struktūrā rātsnams kļūst par ekvivalentu pasaules ēkas veidošanai. Šī procesa gaitā viņi saskaras ar virkni problēmu, kuru risinājumam tiek piedāvāti šķietami absurdi un bezjēdzīgi varianti. Piemēram, lai novāktu uz rātsnama sienas uzaugušo zāli, tiek pieņemts lēmums augšā uzvilkt govi. Protams, govs vilkšanas procesā tiek nožņaugta. Un tikpat dedzīgi, kā tikko vilcis govi, Viļa Daudziņa Birģermeistars notur svinīgu piemiņas brīdi paša pakārtajam lopiņam. Uz skatuves valda vitāls bezdomu optimisms, kura dvēsele ir pilsētas galva.

Izrādē nav kanonu, kurus trikstērs pārkāptu. Malēnieši rada jaunu pasauli un paši nosaka sev noteikumus. Taču kanoni izrādē tomēr eksistē. Un tie ir skatītāju zālē. Katrs zālē sēdošais samēro visu uz skatuves notiekošo ar paša apziņā pastāvošām normām un pieņēmumiem. Tieši atskaites punkta trūkums uz skatuves padara katru skatītāju personiski līdzdalīgu un atbildīgu. Labi atpazīstamās situācijas, cilvēku tipi un izmantotās laika zīmes ļauj Malēniju vienādot ar Latviju. Jo absurdākas lietas aktieri dara uz skatuves, jo vairāk tiek uzrunātas publikas nacionālās, patriotiskās jūtas un atmodināta pašapziņa. Caur realitātes parodēšanu un daudzu tautas svētumu profanāciju, neizmantojot ne kripatiņas didaktikas, izrādes veidotāji izraisa skatītāju zāles aktīvu pretreakciju. Skatītāji vai nu emocionāli norobežojas un nepatīkā novēršas, vai ļaujas iesaistīties un kļūst līdzatbildīgi visam notiekošajam.

Nonācis šajā absurdajā pasaulē, Odums iziet savdabīgu iniciācijas ceļu. Viņš gan mēģina tieši tapt paaugstināts un ieņemt atbrīvojušos Birģermeistara vietu (kad vecais kopā ar daļu malēniešu, mēģinot pārbrist upi, ir noslīcis). Plānotā paaugstinājuma vietā Odums tiek vēl vairāk pazemināts un nokļūst cietumā. Izrāde sekmīgi parodē iniciācijas gaitu, izceļot triksterim raksturīgo kultūrvaroņa atdarināšanu. Odums Vucāns kļūst par citas Raiņa lugas¹⁵ varoņa Jāzepa profanāciju. Jāzepam bija jāizdzīvo pārbaudījums ar nāvi, lai kļūtu par Ēģiptes valdnieku, kamēr naivais Odums pilnīgi negaidīti kļūst par Malēnijas likteni.

Dodoties ceļā, vecāki Odumam līdz ar pamācībām ir devuši kaķi. Tāds zvērs šajā pusē nekad nav redzēts, tāpēc malēnieši kaķi no Oduma nopērk. Sākumā viss ir labi, līdz kādam kaķis sāk šķīst aizdomīgs. Reālais dzīvnieks pēkšņi pāraug mītiskā personāžā. Malēniešu zemapziņā atdzimst kaķa arhaiskā semantika, kas izceļ viņa viltību un vienādo ar velnu, nešķīsto spēku vai tā palīgu. Galu galā bailēs no kaķa malēnieši nodedzina pilsētu.

Pretēji jebkādiem paredzējumiem aprobežotais Odums ir sagrāvis visu malēniešu pasauli. Nepieradinātais dabas bērns izrādījies dzīvotspējīgāks par veselu organizētu sabiedrību.

Izrādes finālā malēnieši dodas meklēt jaunu dzimteni. Viņi parādās skatuves dibenplānā izgrieztajā ekrānā kā enerģiskā gājienā sastingusi grupa. Kā akmens cilnis.

Triksteris savā ceļojumā ir iepazīstinājis skatītājus ar jaunu pasauli un tad to sagrāvis. Malēnijas valsts ir brīdi eksistējusi vīzija. Tā ir pasaule, kas darbojusies uz mīta vai pasakas principiem – tā eksistē, kamēr tai tic! Atkal nākas atgriezties pie jau minētā skatītāju līdzdalības momenta. Ja abās iepriekš analizētajās izrādēs kultūrvaronis ir darbojies kā pozitīvo vērtību uzturētājs, tad “Septiņu malēniešu” izrādē šī funkcija atstāta katra skatītāja ziņā. Ironijas un skepses laikmetā šis ir viens no iedarbīgākiem veidiem, kā netieši uzrunāt publikas nacionālpatriotiskās jūtas.

Pēcvārda vietā

90. gadu latviešu teātrī kultūrvaronim izdodas iezīmēt ideālās pasaules koordinātas. Taču to pārnešana ikdienā reti īstenojas. Sociālā prakticisma laikā sabiedrībā notiek daudz lielāka orientācija uz lietderīgo, nevis ideālo. Situāciju sarežģī arī 20. gs. nogalei raksturīgā ironijas un skepticisma klātbūtne, kas liedz tieši atsaukties pozitīvam un apliecinotām idejām. Tāpēc teātris izmanto noliegumu, lai vērstos pie skatītāju latentā ideālisma.

Kā liecina teātra antropoloģijas pieredze, tieši pretspēku cīņa ir virzošais faktors enerģijas (domas, emociju) radīšanā un aizvadīšanā līdz publikai. Šo paņēmieni teātris veiksmīgi izmanto, gan radot kultūrvaroni un tā pretmetu, gan varoņa lomu uzticot triksterim.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ “Tā kā traģēdija atdarina labākus cilvēkus, nekā esam mēs, tad traģēdiju rakstniekiem jārikojas tāpat kā labākajiem portretu gleznotājiem. Viņi, no vienas puses, attēlo to izskatu īstenībai līdzīgu, bet, no otras puses, padara tos dziļākus.” *Aristotelis*. Poētika. – R., 1959. – 76. lpp.

² 1930. gadu beigās sarakstītajam A. Čaka darbam ir bijis sarežģīts liktenis. Visu padomju laiku tas ne reizi nav publicēts. Agrāko gadu “Mūžības skarto” (1938, 1940) izdevumi glabājās bibliotēku specfondā un lasītājiem nebija pieejami līdz pat 80. gadu beigām. 60. gados dažiem literatūrpētniekiem, veltījot “Mūžības skartajiem” spēcīgus kritikas epitetus, vismaz izdodas darba virsrakstu publiski nosaukt. 70. un 80. gadi ir vēl skarbāki – tiek aizliegts šo nosaukumu vispār pieminēt – jebkurā kontekstā – ne analizējot, ne kritizējot, ne slavējot. It kā šāda darba latviešu literatūrā vispār nebūtu...

³ 1987. gadā Dailes teātrī iestudēta izrāde “Mūžības skartie” (režisors Kārlis Auškāps) ir pirmais publiskais poēmas lasījums. Tā patoss un vēsturiskā nozīme ir tautas konsolidācijā un vēsturiskās patiesības rehabilitācijā.

- ⁴ Čakare V. No nacionāla lepnuma līdz nacionālai traģēdijai // Literatūra un Māksla. – 1989. – 18. nov. – 8., 9. lpp.
- ⁵ Drūmā kunga tēls patapināts no cita A. Čaka darba – nepabeigtās lugas “Matīss – kausu bajārs”.
- ⁶ Kulmināciju tas sasniedz pirmā cēliena finālā. Pirms kaujas strēlnieki paši sev ir izrakuši kapu, no kura laukā kāpj kapteinis Bangerskis (Jānis Kuplais), nesdams krustu, kā ievadot viņu Golgatas ceļu. Priekšā ir kauja, kurā kritīs simti. Drūmais kungs skatuves avanscēnā lēni un rūpīgi mizo ābolu, kamēr kapteinis lokās mežonīgās sāpēs, it kā viņam dzīvam vilktu nost ādu. Drūmais kungs iekož ābolā – un kapteinis krit. Kā pēc signāla sākas dzīres. Nelabais pasmeļ asiņu bļodā un sniedz glāzi strēlniekam, kurš izdzer, pats pasmeļ no jauna un sniedz šo nāves vīnu savam cīņu biedram. Dievišķā sakramenta vietā strēlnieki tiek apdzirdīti ar asinīm. Tagad viņi ir pārdzimuši nāvei un nāvēšanai gatavi.
- ⁷ Čakare V. No nacionāla lepnuma līdz nacionālai traģēdijai // Literatūra un Māksla. – 1989. – 18. nov. – 8., 9. lpp.
- ⁸ Ansis Kaupēns – dzimis 1895. gada 2. novembrī, 1916. gadā tiek mobilizēts cara armijā, 1919. gadā ieskaitīts Latvijas armijas rindās seržanta pakāpē. 1920. gada sākumā Kaupēnam piešķir nedēļu ilgu atvaļinājumu, bet dienestā viņš vairs neatgriežas un tiek izsludināts par dezertieri. 1920. gada 29. janvārī – pirmā laupīšana. Laupījums – zirgs, ragavas un 20 lati. Nenotverts Kaupēns ar laupīšanu un slepkavībām nodarbojas sešus gadus un četrus mēnešus. Nogalināti 19 cilvēki, laupījums ap 40 592 latiem. 1926. gada jūnijā Kaupēnu aiztur. Viņš labprātīgi atzīstas visos noziegumos. 1927. gada 5. maijā Kaupēnam tiek izpildīts nāvessods – pakarot.
- ⁹ Zālīte M. Par darbu pie lugas *Kaupēn, mans mīlais!* // Teātra Vēstnesis. – 2000. – Nr. 1. – 61. lpp.
- ¹⁰ Mitoloģijas enciklopēdija. – R.: Latvijas enciklopēdija, 1994. – 142. lpp.
- ¹¹ Zālīte M. Par darbu pie lugas *Kaupēn, mans mīlais!* // Teātra Vēstnesis. – 2000. – Nr. 1. – 60. lpp.
- ¹² Zālīte M., Lūsēns J. “Kaupēn, mans mīlais!” – programma, 24. lpp.
- ¹³ Tišheizere E. Kāda laupītāja dzīve kā ētiskais lakmuss // Teātra Vēstnesis. – 2000. – Nr. 1. – 66. lpp.
- ¹⁴ Mitoloģijas enciklopēdija. – 142. lpp.
- ¹⁵ Raiņa luga “Jāzepts un viņa brāļi”.

Andra Rutkēviča

Sacral and Profane Forms of a Cultural Hero in the Latvian Theatre of 1990

The main objective of the article is to reveal the notion of a cultural hero, characterising its place in the society of contemporary Latvia of 1990.

In the history of Latvian culture and theatre in particular, the main image of a culture hero has often been that of a POET. It has even been raised up to the

status of a mythological character. There are two productions of the recent decade in which the protagonist is the Poet.

“Psihiskais uzbrukums” (“The Psychic Attack” by Aleksandrs Čaks, director Juris Rijnieks, produced in 1989) is based on an epic about the battles of Latvian riflemen in World War I. The production introduces two contradictory viewpoints simultaneously: that of the Poet and that of the Gloomy Man or Satan. As for its structure, the battle between the Poet and the Gloomy Man imitates the fight between God and the Devil at the moment of creating the world. The most interesting fact in this battle is that they are creating neither the present nor the future, but history.

“Kaupēn, mans mīļais!” (“Kaupens, My Dear” by Māra Zālīte, director Valdis Lūriņš, produced in 1998) is the story of the notorious Latvian robber, Kaupens. In this production the Poet has to force concrete, tangible and simultaneously mythical evil, as Kaupens is a real person who has to be sentenced to death. Yet this battle destroys not only Kaupēns but the Poet as well. The production initiates a debate on the Christian tradition. The Poet parallels the archetype of Jesus Christ. He has undertaken to combat evil and is ruined, so the others could live in a better world.

Following the classification of heroes of Canadian scholar Northrop Fry, in both above mentioned examples one can trace the classical portrait of a noble hero, who is superior to his environment and contemporaries. In the theatre history of the recent decade, radically contrasting cases can be found, where a trickster successfully undertakes the role of a cultural hero. The most typical and conspicuous use of a trickster in the role of a culture hero can be seen in “Seven Simpletons” (“Septiņi malēnieši”, by Rains and Jēkabs Zvaigznīte, director Juris Rijnieks, produced in 1994). Through the parody of reality and profanation of the national sanctities, the actors encourage active feedback from the audience. The lack of a direct point of reference on stage makes every member of the audience personally involved and responsible.

BIBLIOTĒKZINĀTNE

Iveta Kalniņa

Nacionālā bibliogrāfija un kultūras mantojuma saglabāšana

I. Kalniņa dzimusi 1968. gadā. Kopš 2000. gada studē LU doktorantūrā Komunikācijas zinātņu nozares Bibliotēkzinātnes apakšnozarē. Pašreiz izstrādā disertāciju "Retrospektīvā konversija", zinātniskā vadītāja – asociētā profesore Baiba Sporāne.

Rakstā aplūkota nacionālā bibliogrāfija un kultūras mantojuma saglabāšana gan no bibliogrāfijas kā līdzekļa informācijas saglabāšanai par nacionālo kultūras mantojumu aspekta, gan no nacionālās bibliogrāfijas kā šī mantojuma sastāvdaļas aspekta. Abi aspekti saistīti ar informācijas tehnoloģiju piedāvātajām iespējām iesaistīties globālajā informācijas aprītē, bet konkrētāk – ar bibliotēkas uzziņu aparāta retrospektīvo konversiju, kas nodrošina informācijas pieejamību elektroniskajā katalogā. Sikāk aplūkots Latvijas nacionālās bibliogrāfijas retrospektīvās konversijas projekts un standartu nozīme retrospektīvajā konversijā.

Retrospektīvā konversija (pazīstama arī kā retrokonversija) ir process, kurā tradicionālā bibliogrāfiskās informācijas attēlojuma forma tiek pārveidota mašīnlasāmā formā atbilstoši noteiktajiem standartiem^{5,6}.

1998. gada novembrī Kopenhāgenā notika nacionālās bibliogrāfijas starptautiskā konference, kas apkopoja laikposmā kopš iepriekšējā kongresa (1977. gadā Parīzē) gūtās atziņas un iezīmēja vadlīnijas bibliogrāfijas attīstībai jaunajā gadsimtā, īpaši pievēršot uzmanību elektronisko dokumentu pieaugošajai izplatībai un automatizācijas procesu attīstībai bibliotēkās. Nacionālās bibliogrāfijas galvenie darbības virzieni mūsdienās ir šādi:

- nodrošināt plašu bibliogrāfiskās informācijas pieejamību globālajā tīmeklī;
- risināt vienotas klasifikācijas ieviešanas jautājumus;
- attīstīt standartus, sevišķu uzmanību pievēršot elektronisko dokumentu standartizācijas jautājumiem un autoratbildības kontroles nodrošināšanai;
- izdot nacionālo bibliogrāfiju formātos, kas nodrošinātu tās arhivēšanu un saglabāšanu;
- sekmēt sadarbību starp nacionālās bibliogrāfijas institūcijām, grāmatu izdevējiem un tirgotājiem, lai pilnveidotu nacionālo bibliogrāfiju⁹.

Nacionālā bibliogrāfija ieņem nozīmīgu vietu valsts kultūras vērtību saglabāšanā, jo ar tās palīdzību iespējams apkopot informāciju par valstī notiekošajiem kultūras, izglītības, literārajiem, politiskajiem u. c. procesiem. Nacionālā bibliogrāfija nodrošina universālu bibliogrāfisku informāciju par valstī izdoto iespiedprodukciju, balstoties uz nacionālo obligāto eksemplāru. Divdesmitā gadsimta izskaņā pasaules bibliotekārājā sabiedrībā izkristalizējusies un dažādos normatīvajos dokumentos fiksēta atziņa, ka nacionālās bibliogrāfijas attīstība un atbilstība starptautiskās bibliogrāfiskās kontroles prasībām sekmē katras atsevišķas valsts iekļaušanos globālajā informacionālajā telpā. Par to liecina arī pieaugošais starptautisko bibliogrāfiskās sadarbības projektu skaits.

Kopenhāgenas konferencē pieņemtajās rekomendācijās viena no sadaļām (11.–15. rekomendācija) veltīta starptautisko standartu lietošanai bibliogrāfijas institūciju praksē:

- nacionālajā bibliogrāfijā iekļautie bibliogrāfiskie apraksti jāveido, balstoties uz starptautiski atzītiem standartiem un atbilstoši datu apmaiņas formātiem, lai nodrošinātu lietotāju vajadzības;
- nacionālās bibliogrāfijas institūcijai jāatbild par nacionālo un starptautisko katalogizācijas, identifikācijas sistēmu, zīmju pārvēršanas, autoritatīvo ierakstu, klasifikācijas shēmu, metadatu standartu un principu adaptāciju;
- nacionālās bibliogrāfijas institūcijai jāiesaistās projektos, kas sekmē autoritatīvo datu veidošanas standartu, vadlīniju un metožu attīstību, kā arī starptautisko autoritatīvo datu apmaiņu;
- nacionālās bibliogrāfijas institūcijām jāveicina tādu bibliogrāfisko standartu harmonizācija, kas attiecas uz visiem iespieddarbu veidiem.⁷

Kā redzams no starptautiskajām nostādnēm, standartizācijai ir būtiska nozīme retrospektīvās konversijas procesā. Pirms tā sākšanas nepieciešams novērtēt bibliotēkas uzziņu aparāta bibliogrāfisko ierakstu atbilstību starptautiskajiem standartiem, lai nākotnē atvieglotu datu apmaiņu. Bibliotēku darba speciālisti atzīst – jo vairāk pieeja bibliogrāfiskajiem datiem ir starptautiski standartizēta, jo vieglāk bibliotēkām sadarboties un nodrošināt informācijas resursu racionālu izmantošanu.

Portugāles Nacionālās bibliotēkas (*Biblioteca Nacional*) pārstāve Fernanda Kamposa (*Fernanda Campos*) atzīmē, ka retrospektīvās konversijas uzsākšana paver bibliotēkai iespējas izvērtēt tās plānus un mērķus un ieviest jaunus standartus ikdienas darbā. Retrokonversijas projekti parasti tiek saistīti ar automatizācijas plāniem, bibliotēkai uzsākot automatizēt savu darbu vai arī – automatizētai bibliotēkai mainot sistēmu vai veidojot tiešsaistes katalogu².

Oksfordas universitātes Bodleja bibliotēkas (*Bodleian Library*) speciālists Pīters Barnets (*Peter Burnett*) uzskata, ka bibliotēkām jācenšas izvairīties no īslaicīgi izdevīgu lēmumu pieņemšanas, kas balstīti uz esošās automatizētās sistēmas funkcionalitāti. Šādi lēmumi var ietekmēt bibliogrāfisko datu izmantošanu un lietderību nākotnē. Vairāku gadu desmitu pieredze

bibliogrāfisko datu konversijā pierādījusi, ka nākotnes vajadzības nedrīkst novērtēt par zemu. Retrospektīvās konversijas projektos, kas ieviesti, nepievēršot tiem pietiekami daudz uzmanības, vēlāk nākas ieguldīt lielus līdzekļus iegūto rezultātu kvalitātes pilnveidošanai¹.

Sākot realizēt retrospektīvās konversijas projektu, bibliotēkai jāņem vērā divi apstākļi:

1) pašreiz lietotie standarti;

2) to savietojamība ar nacionālajiem un starptautiskajiem standartiem. Gandrīz visas bibliotēkas, izstrādājot konversijas projektus, sastopas ar problēmu, ka eksistējošie katalogi ir dažādu katalogizācijas noteikumu un dažādu apraksta līmeņu sajaukums².

Ari Latvijas nacionālās bibliogrāfijas retrospektīvās konversijas projektā viena no galvenajām problēmām ir daudzkārtējās izmaiņas bibliogrāfiskā apraksta standartos un noteikumos. Šī problēma īpaši aktualizējās programmatūras izstrādes laikā, kad bija nepieciešama dažādos laika periodos iespiesto rādītāju bibliogrāfisko aprakstu rūpīga izpēte un analīze, lai veidotu sistēmas un standartu saskarsmi, kas nodrošinātu skenētā teksta sadalīšanu mašīnlasāmās katalogizācijas MARC (*Machine Readable Cataloguing*) ieraksta laukos un apakšlaukos.

Svarīgākie starptautiskie standarti sadarbībai bibliogrāfisko datu apmaiņas jomā ir MARC formāts, standartnumuri, vienoti autoritatīvie ieraksti, informācijas izguves protokoli, kodu sistēmas *UNICODE* lietošana daudzvalodu zīmju konversijai, bibliogrāfiskā apraksta standarti, klasifikācijas shēmas, metadati un vienota terminoloģija.

Starptautiskās bibliotēku asociāciju un institūciju federācijas IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*) atzītā speciāliste Fernanda Kamposa standartus, kuriem jāpievērš uzmanība, realizējot retrospektīvās konversijas projektu bibliotēkā, iedala divās lielās kategorijās:

- bibliogrāfiskie standarti;
- mašīnlasāmā apraksta standarti.

Bibliogrāfiskie standarti, kas ir dažādie katalogizācijas noteikumi un apraksta standarti, raksturo konvertējamo materiālu, t.i., bibliotēkas uzziņu aparātu. Domājot par bibliogrāfiskajiem standartiem, bibliotēkām jāpievērš uzmanība šādiem jautājumiem:

- lokālajiem standartiem;
- datu pielāgošanai vienotiem starptautiskajiem standartiem;
- apraksta līmenim;
- autoritatīvajiem datiem.

Sākot realizēt retrospektīvo konversiju un mēģinot nodrošināt procesa rentabilitāti, bibliotēkā grūtības rada plaša *lokālo standartu* lietošana. Piemēram, ja bibliotēka vēlēšies izmantot gatavo mašīnlasāmo aprakstu datu bāzes, konvertētie ieraksti nebūs savietojami ar vietējiem standartiem. Plānojot retrospektīvās konversijas projektu, iespējams paredzēt pāreju no līdz tam lietotajiem lokālajiem standartiem uz starptautiski atzītiem

standartiem. Tas ir piemērots brīdis jaunu standartu ieviešanai, kaut arī sadārdzina retrokonversijas projekta izmaksas.

Konvertējot datus no kartīšu kataloga mašīnlasāmā formātā, par vēlamu ir atzīta *datu pielāgošana starptautiskajiem bibliogrāfiskā apraksta standartiem ISBD (International Standard Bibliographic Description)*. Saglabāt vairākus atšķirīgus katalogizācijas un bibliogrāfiskās aprakstīšanas noteikumus ir ļoti nepraktiski, jo tas var radīt problēmas lietotājiem informācijas meklēšanā.

Vēl viena problēma, kas skar bibliogrāfiskos standartus, ir *apraksta līmenis*. Pilnīgi bibliogrāfiskie apraksti salīdzinājumā ar aprakstiem, kas atspoguļo tikai obligātos elementus, nodrošina plašākas meklēšanas iespējas un iespējas piedalīties starptautiskā datu apmaiņā.

Autoritatīvo ierakstu kontroles standartizācija ir sarežģīts uzdevums. Neatkarīgi no tā, vai bibliotēkas retrospektīvajā konversijā izmanto tezaurus, atslēgvārdus vai priekšmetu rubrikas, saglabājas viena problēma – visām kataloga kartītēm nav vienādas autoritatīvo ierakstu sistēmas, un bieži vien katalogs ir jāpārstrādā, lai konvertētajiem ierakstiem nodrošinātu individuālā un kolektīvā autora vai priekšmeta autoritatīvos ierakstus.

Mašīnlasāmā apraksta standartu izvēle bibliotēkā izriet no situācijas bibliogrāfisko standartu jomā. Par piemērotākajiem bibliogrāfiskajiem standartiem izvēloties ISBD un AACR2 (*Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd revised edition* – Angloamerikānisko katalogizācijas noteikumu 2. izdevums), mašīnlasāmais apraksts tiek veidots MARC formātā. Automatizētai bibliotēkai, kas jau lieto kādu no MARC formātiem, retrospektīvās konversijas projektu vajadzētu pieskaņot tam. Realizējot retrospektīvo konversiju kā daļu no bibliotēkas automatizācijas procesa, pastāv iespēja izvēlēties atbilstošu formātu. Domājot par nākotnes vajadzībām, ieteicams izvēlēties formātu, kas nodrošina bibliogrāfisko datu apmaiņu². Pašreiz par tādu ir izveidojies mašīnlasāmās katalogizācijas formāts MARC21, kuru atbalsta arī Latvijas Valsts vienotās bibliotēku informācijas sistēmas projekts.

Informācijas tehnoloģijas, ienākot bibliotēku ikdienas darbā, piedāvā jaunu skatījumu arī uz nacionālo bibliogrāfiju kā nozīmīgu kultūras mantojuma sastāvdaļu. 90. gadu nogalē par šo jautājumu daudz rakstījuši Krievijas bibliotēku speciālisti, kuru paustās idejas aktualizējās arī Latvijas bibliotekārājā sabiedrībā, ņemot vērā kopīgo bibliogrāfijas attīstības vēsturisko pieredzi 20. gadsimtā. Krievijas Nacionālās bibliotēkas Bibliogrāfijas un novadpētniecības nodaļas vadītāja N. Ļeļikova (*Н. К. Леликова*) uzsvērusi nepieciešamību izveidot valstī automatizētu retrospektīvās nacionālās bibliogrāfijas sistēmu. Autore atzīmē vairākus apstākļus, kas nosaka šādas sistēmas aktualitāti:

- sabiedrības pieaugošās informacionālās vajadzības;
- īpaša interese par nācijas vēsturi, nacionālajiem jautājumiem;
- starptautiskās bibliotekārās sabiedrības pieprasījums pēc informācijas par valstī iznākošo iespiedprodukciju;

- nepieciešamība izveidot valstī vienotu automatizētu informācijas sistēmu¹¹.

Krievijas Nacionālās bibliotēkas katalogizācijas speciālisti Jevgeņijs Sokoļinskis (*Евгений Соколинский*) un Jeļena Zagorska (*Елена Загорская*) atzīmē trīs aspektus, kas raksturīgi retrospektīvajai nacionālajai bibliogrāfijai Krievijā:

- jauno tehnoloģiju izmantošana;
- bibliotēku katalogu retrokonversija;
- reģionu centru aktivizēšanās retrospektīvās bibliogrāfijas jomā¹².

Trīs minētos veidus – informācijas tehnoloģiju izmantošanu, uzzīņu aparāta retrospektīvo konversiju un retrospektīvo nacionālo bibliogrāfiju – var uzskatīt par bibliotēku iespēju iesaistīties nacionālo kultūras vērtību saglabāšanā. Retrospektīvā konversija ir viens no veidiem, kas palīdz nodrošināt brīvu pieeju bibliogrāfiskajai informācijai.

Starptautiskā pieredze liecina, ka nacionālā bibliogrāfija tiek iekļauta visos valsts mēroga retrospektīvās konversijas projektos. Likumsakarīgi, ka līdz ar bibliotēku vienotā informācijas tīkla un tiešsaistes kopkataloga veidošanu arī Latvijas Nacionālās bibliotēkas Bibliogrāfijas institūtā tā direktores Anitas Goldbergas vadībā tiek realizēts retrospektīvās konversijas projekts.

Projekts “Latvijas nacionālās bibliogrāfijas retrokonversija (18. gs. vidus – 1995.)” tika sagatavots 1999. gadā. To sāka realizēt 2000. gada janvārī ar Atvērtās sabiedrības institūta (Budapeštā) Bibliotēku tīkla programmas stipendijas finansiālo atbalstu (64 638 USD). Projekta ilgtermiņa mērķis ir izveidot vienotu nacionālās bibliogrāfijas datu bāzi, kas aptvertu laika posmu no 1763. līdz 2000. gadam un 2,5 miljonus bibliogrāfisko aprakstu⁸. Valsts mēroga retrospektīvās konversijas projekts paredz iespiesto bibliogrāfisko rādītāju, nevis kartīšu kataloga konversiju, ko parasti izvēlas citu valstu nacionālās un lielās zinātniskās bibliotēkas.

Projekta autoru izvēli ietekmējuši vairāki apstākļi, bet galvenokārt tā ir unikālā nacionālās bibliogrāfijas iespiesto rādītāju kolekcija, kas vairāk nekā astoņdesmit gadu garumā veidojusies Latvijā. Nacionālā iespiestā bibliogrāfija Latvijā sākusies 1920. gadā ar Valsts bibliotēkas izdoto, bibliogrāfa Augusta Ģintera (1885–1944) vadībā sastādīto rādītāju “Latviešu zinātne un literatūra”. (1920. gadā Valsts bibliotēka sāk saņemt Latvijas iespieddarbu obligāto eksemplāru.)

1926. gadā sāk iznākt periodiskos izdevumos iespiesto rakstu bibliogrāfiskā rādītāja “Latviešu zinātne un literatūra” retrospektīvā sērija, kas apkopo visu pieejamo periodisko izdevumu analītiskos aprakstus. Tā nodrošinājusi situāciju, ka līdz mūsdienām saglabājusies unikāla bibliogrāfiska informācija par dažādām zinātnes, mākslas, literatūras un sabiedriskās dzīves jomām, sākot ar 18. gs. vidu.

Par regulāras nacionālās bibliogrāfijas sākumu uzskata Latvijā izdoto grāmatu rādītāju “Valsts bibliotēkas biļetens”, kurš sāk iznākt 1927. gadā.

Pēc vēsturiskajiem laikmetu griežiem, kas skāra Latviju un nenovēršami arī Valsts bibliotēku 20. gs. četrdesmitajos gados, 1949. gadā sāk

iznākt Latvijas PSR nacionālās reģistrējošās bibliogrāfijas rādītājs “Preses hronika”, bet 1950. gadā – “Žurnālu un avižu rakstu hronika”. 1957. gadā abi rādītāji tiek apvienoti vienā izdevumā “Latvijas PSR preses hronika”. To sagatavo un izdod Grāmatu palāta, kas nodibināta 1940. gadā pie Latvijas PSR Valsts bibliotēkas un kas 1959. gadā kļūst par patstāvīgu iestādi. Pēc trīsdesmit gadiem – 1989. gada decembrī – Grāmatu palāta tiek pārveidota par Latvijas Bibliogrāfijas institūtu, kurš 1993. gada oktobrī sāk darboties kā Latvijas Nacionālās bibliotēkas struktūrvienība⁸. Nacionālās bibliogrāfijas iespējais rādītājs kopš 1990. gada tiek izdots ar nosaukumu “Latvijas preses hronika”.

Iespiesto rādītāju konversija nodrošina iespēju sākt mašīnlasāmo ierakstu veidošanu, ievērojot informācijas lietotāju prioritātes un aizpildot nacionālās bibliogrāfijas aptvērumā “iztrūkstošos” laika posmus³.

20. gs. 90. gadu sākumā sarežģīto ekonomisko apstākļu dēļ izveidojās situācija, kurā nacionālā iespiedprodukcija netika pilnībā bibliografēta. Nacionālās bibliogrāfijas iespējais rādītājs “Latvijas preses hronika” netika izdots 1992. gadā un nepilnā apjomā tika izdots 1991. un 1993. gadā. Informācija par minēto laika periodu bibliotēkās ir ļoti pieprasīta, tāpēc bija svarīgi atrast šim darbam finansējumu, kas arī tika izdarīts retrospektīvās konversijas projekta ietvaros.

Projekts paredz iespēju nacionālās bibliogrāfijas datus izmantot tālākai bibliotēku informācijas sistēmas attīstībai valstī:

- nacionālajai dokumentu piegādes sistēmai;
- saišu veidošanai ar Latvijas Nacionālās bibliotēkas projekta “Mantojums” ietvaros digitalizētajiem periodiskajiem izdevumiem (1822–1940);
- tiešsaistes pieejai retrospektīvās nacionālās bibliogrāfijas datiem;
- saišu veidošanai uz pilno tekstu datu bāzēm³.

Latvijas apstākļos, ievērojot Latvijas Nacionālās bibliotēkas un Bibliogrāfijas institūta ciešo sadarbību ar dažādu tipu bibliotēkām un informācijas centriem valstī, nacionālās bibliogrāfijas retrospektīvajai konversijai un Bibliogrāfijas institūta lokālo datu bāzu iekļaušanai tiešsaistes kopkatalogā ir būtiska nozīme pārējo automatizēto bibliotēku uzziņu aparāta retrospektīvajā konversijā.

A. Goldberga min vēl vienu apsvērumu, kādēļ Latvijas Nacionālajā bibliotēkā retrospektīvajai konversijai izvēlēti iespēstie bibliogrāfiskie rādītāji, nevis tradicionālie kartīšu katalogi. Lielākā daļa bibliotēkas kartīšu katalogu satur informāciju par ārzemēs izdotiem dokumentiem. Šo kartīšu konversija lielā mērā dublētās ar kaimiņvalstīs (Lietuvā, Igaunijā, Krievijā) jau konvertētajiem aprakstiem. Jāņem vērā arī datu apmaiņas iespējas nākotnē ar Tiešsaistes datorizēto bibliotēku centru OCLC (*Online Computer Library Center*). Projekta sagatavotāji uzskata, ka racionālāk ir vispirms nodrošināt plašu pieejamību tiem bibliogrāfiskajiem aprakstiem, kas veidoti tikai Latvijā un līdz ar to ir unikāli⁴. Šāda izvēle palīdz īstenot starptautiski atzīto principu par nacionālo kultūras vērtību globālu pieejamību.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Bibliogrāfijas institūta projekts paredz, ka tā īstenošanas rezultātā:

- iespēstie bibliogrāfiskie dati tiek saglabāti digitālā formā;
- tie pieejami meklēšanai un datu apmaiņai lokāli, nacionāli un starptautiski;
- tie veido pamatu nacionālās bibliogrāfijas pieejamībai gan tiešsaistē, gan lasāmatmiņas kompaktdisku CD-ROM (*Compact Disc-Read Only Memory*) formātā;
- retrospektīvās nacionālās bibliogrāfijas dati tiek integrēti nacionālajā elektroniskajā kopkatalogā;
- tiek optimizēta bibliotēkas lietotāju apkalpošana⁸.

Latvijas nacionālās bibliogrāfijas iespiesto rādītāju konversijai elektroniskā formātā izstrādāta speciāla programmatūra. To izstrādāja firma “SWH Tehnoloģija” ciešā sadarbībā ar institūta bibliogrāfiem, un tā ļauj veikt pilnu konversijas ciklu ar skenēšanu, teksta atpazīšanu, saglabāšanu, analīzi un mašīnlasāmās katalogizācijas ierakstu veidošanu. Programma nodrošina vienlaidu datu apstrādi, kas ļauj vienlaikus apskatīt noskenēto lapu, atpazīto tekstu un teksta analīzes rezultātu, kā arī visos posmos labot kļūdas un redzēt izmaiņas MARC ierakstā.

Lai izveidotu atbilstošu programmu un tehnoloģiju iespiesto rādītāju retrokonversijai, bija nepieciešama visu dažādos laika periodos (1763–1990) izdoto rādītāju bibliogrāfisko aprakstu rūpīga izpēte un analīze un metodoloģijas izstrāde, kas nodrošinātu skenētā teksta sadalīšanu MARC ieraksta laukos un apakšlaukos. Galvenās problēmas darba procesā rada daudzkārtējās izmaiņas bibliogrāfiskā apraksta standartos, katalogizācijas noteikumos un interpunkcijā, atšķirīgās klasifikācijas shēmas, drukas veidi un papīra kvalitāte, kā arī daudzvalodu lietojums vienā bibliogrāfiskajā aprakstā. Programmas izstrādes laikā bibliogrāfam bija nepieciešams zināt arī programmēšanas pamatus, lai sadarbība ar firmas “SWH Tehnoloģija” speciālistiem būtu produktīva.

2000. gadā Latvijas Nacionālās bibliotēkas Bibliogrāfijas institūtā tika realizēta retrospektīvās konversijas projekta pirmā kārtā, kas ietvēra:

- iespiesto nacionālās bibliogrāfijas rādītāju (1763–1990) analīzi un metodoloģijas izstrādi;
- speciālas programmas izstrādi un testēšanu;
- nepieciešamo resursu plānošanu 2,5 miljonu aprakstu konvertēšanai;
- 60 637 jaunu bibliogrāfisko aprakstu sagatavošanu MARC formātā bibliotēku sistēmā ALISE (90. gadu pirmās puses obligātā eksemplāra iespaidā retrospektīvo bibliografēšanu un trūkstozo “Latvijas preses hronikas” numuru izdošanu);
- koordinācijas ar Latvijas Nacionālās bibliotēkas projektu “Mantojums” koncepcijas sagatavošanu;
- konvertēto datu ielādes sistēmā ALEPH500 nodrošināšanu⁸.

Nākamajā posmā – 2001. gadā, izmantojot izstrādāto programmatūru, tika konvertēti bibliogrāfiskie apraksti, kas sagatavoti 1994.–1995. gadā

teksta redaktora formātā. Šī pieredze pierādīja programmatūras unikālās iespējas – iespēju konvertēt nestrukturētus aprakstus uz strukturēto MARC formātu, izmantojot tikai programmas teksta analīzes moduli, iztiekot bez skenēšanas un teksta atpazīšanas moduļa³. Tas apstiprina ārvalstu retrokonversijas speciālistu atziņu, ka uz jēdzienu “retrospektīvā konversija” var attiecināt arī datu pārveidošanu no vecāka mašīnlasāma formāta uz jaunāku (konkrētajā gadījumā – no teksta redaktora datnēm uz USMARC formātu), kas nodrošina iespēju meklēt lokālās sistēmas vai tiešsaistes elektroniskajā katalogā.

Projekta īstenošanas darbs tika turpināts arī 2002. gadā. Latvijas nacionālās bibliogrāfijas retrospektīvās konversijas pieredze ir lielisks piemērs rūpēm par nacionālās bibliogrāfijas mantojuma saglabāšanu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Burnett P.* Retrospective Conversion: Prerequisites and problems / Peter Burnett // International Conference on Library Automation in Central and Eastern Europe: conference proceedings / Edited by Monika Segbert, Katarina Steinwachs, Peter Burnett. – Luxembourg: European Commission, 1997. – P. 177–186.
- ² *Campos F.* Standards: Bibliographic and Encoding / Fernanda Campos // International Cataloguing and Bibliographic Control. – ISSN 1011–8829. – Vol. 21, no.1 (Jan./March 1992), p. 3–5.
- ³ *Goldberga A.* The Implementation of New Technology in the Retrospective Conversion of the National Bibliography of Latvia / Anita Goldberga // National Libraries in the Electronic Environment: seminar materials, June 26–29, 2001 Sangaste, Estonia. – [Tallinn]: National Library of Estonia, [2001]. – P. 21, 22.
- ⁴ *Goldberga A.* Retrospective Conversion Project of Latvian Printed National Bibliography (1763–1995) / Anita Goldberga // Library as Information Gateway to the New Millennium: proceedings of the 6th Congress of Baltic Librarians, Oct. 5–6, 2000 Vilnius, Lithuania. – Vilnius: Lithuanian Librarians' Association, 2000. – P. 46–48.
- ⁵ *Harrod Leonard Montague.* Harrod's Librarian Glossary and Reference Book / Leonard Montague Harrod; compiled by Ray Prytherch. – 9th ed. – Aldershot (UK); Brookfield (USA): Gower, 2000. – 787 p.
- ⁶ *Keenan S.* Concise Dictionary of Library and Information Science / Stella Keenan. – London; Melbourne; Munich; New Jersey: Bowker-Saur, 1996. – 214 p.
- ⁷ ICNBS 1998 – Final Recommendations / International Federation of Library Associations and Institutions // Proceedings of the International Conference on National Bibliographic Services. 25–27 November 1998, Copenhagen. – Copenhagen: The Royal Library, 2001. – P. 117–119.
- ⁸ Latvijas Nacionālā bibliotēka [Elektroniskais resurss] / Latvijas Nacionālā bibl. – Tiešsaistes pakalpojums. – [Rīga]: Latvijas Nacionālā bibl., [b. g.]. – Pieejas veids: tīmeklis WWW. URL: <http://www.lnb.lv/centrala.htm>. – Nos. no sākuļlapas. – Resurss aprakstīts 2002. g. 18. jūn.

- ⁹ *Parent I.* International Conference on National Bibliographic Services: A Truly International Experience / Ingrid Parent // National Library News. – Vol. 3, no.3/4 (March/April 1999), p. 3, 4.
- ¹⁰ Valsts vienotā bibliotēku informācijas sistēma: sistēmas darbības koncepcija. – Rīga: VO VSIA “Bibliotēku informācijas tīklu konsorcijs”, 2000. – 196 lpp.
- ¹¹ *Леликова Н. К.* Ретроспективная национальная библиография России. Концептуальные подходы / Н. К. Леликова // Информационный бюллетень РБА. – № 8 (1997). – С. 166–168.
- ¹² *Соколинский Е.* Ретроспективная национальная библиография России: на пути к созданию электронных сводных каталогов / Евгений Соколинский, Елена Загорская // Библиографоведение. – № 4/6 (1999). – С. 74–81.

Iveta Kalniņa

Preservation of the Heritage of National Bibliography

The paper looks at national bibliography from the two aspects – national bibliography as the part of national cultural heritage and national bibliography as the way of preservation of national cultural heritage.

A part of the paper is devoted to retrospective conversion project of Latvian printed national bibliography, the other one to the role of standards in retrospective conversion.

Retrospective conversion is the process by which printed records are changed into machine-readable records in accordance with existing standards.

In order to provide successful international cooperation of libraries all library processes must be standardized. Standardization essentially influences retrospective conversion of library collections. Only information processed according to standards can be converted into machine-readable form.

The conception of the conversion of printed national bibliography indexes into electronic format in National Library of Latvia was designed in 1999. The long-term aim of the project is converting into machine-readable format about 2,5 million records covering the period from the middle of the 18th century to 1995. The special software was designed for this aim in the company SWH-Technology.

Baiba Mūze

Mašīnlasāmā katalogizācija: ierakstu struktūra un evolūcija

B. Mūze dzimusi 1955. gadā. Kopš 2001. gada studē LU Komunikācijas zinātņu nozares Bibliotēkzinātnes apakšnozares doktorantūrā. B. Mūze izstrādā disertāciju “Elektronisko katalogu kvalitātes ietekme uz informācijas pakalpojumiem”, zinātniskā vadītāja – asociētā profesore Baiba Sporāne.

Pasaulē notiek pāreja uz jaunu sociālekonomisko formāciju – informācijas sabiedrību. Tai raksturīgs informācijas, zināšanu, informācijas tehnoloģiju un informacionālo pakalpojumu lomas pieaugums. Viens no 20./21.gs. mijas ievērojamākajiem krievu informācijas zinātniekiem Jakovs Šraibergs (*Яков Шрайберг*) uzsver, ka “tieši bibliotēkas veicina sabiedrības pārveidošanos par informācijas sabiedrību – tā ir šodienas bibliotēku nozares attīstības tendence”¹⁶ (5. lpp.; tulk. – B. M.). Informācijas tehnoloģiju ieviešana bibliotēku darbā būtiski mainījusi tradicionālo priekšstatu par bibliotēku.

Līdz ar pāreju uz informācijas sabiedrību veidojas arī pavisam jauna informācijas un komunikācijas sistēma, kas pamatojas uz lielākās informācijas daļas pārveidi digitālā formā, vienlaikus nodrošinot tai pieeju jebkuram lietotājam jebkurā laikā. Šī mērķa realizācijai bibliotekāro procesu automatizācija izvirza nepieciešamību informācijas apstrādei, glabāšanai un apmaiņai bibliotēkās visā pasaulē izmantot vienotu mašīnlasāmās katalogizācijas formātu. Rakstā aplūkota mašīnlasāmās katalogizācijas būtība, struktūra un evolūcija. Izteiktās atziņas pamatojas uz Amerikas, Lielbritānijas, Krievijas, Kanādas, Norvēģijas un citu valstu speciālistu atzinumiem un autores pieredzes.

Latvijas informācijas zinātnē mašīnlasāmā katalogizācija ir nepietiekami pētīta. Tās aktualitāti Latvijā nosaka vispusīga mašīnlasāmo ierakstu izmantošana centralizētās katalogizācijas pilnveidei, rekatalogizācijai, elektronisko resursu katalogizācijai, kopkatalogu izveidei, datu apmaiņai un retrospektīvajai konversijai. Sākot veidot kataloga ierakstus mašīnlasāmā formātā un datu apmaiņu, bibliotēkas nonāk problēmsituācijā – mašīnlasāmās katalogizācijas formāts atbalsta plašas iespējas, bet nereti tās nav

iespējams izmantot, jo informācijas apstrāde nav bijusi atbilstoša mašīnlasāmās katalogizācijas standartiem vai arī bibliotēku speciālistiem nav bijušas pietiekamas zināšanas par bibliotekāro procesu automatizāciju, mašīnlasāmās katalogizācijas svarīgo nozīmi tajā un mašīnlasāmās katalogizācijas formātu evolūciju atbilstoši informācijas avotu un tehnoloģiju attīstībai.

Automatizācija nozīmē informācijas tehnoloģiju, speciāli izstrādātu lietojumprogrammu, ekonomiski matemātisko metožu un vadības sistēmas lietojumu, kas pilnībā vai daļēji atbrīvo darbiniekus no darbietilpīgu rutīnas darbību veikšanas informācijas atlasē, apkopošanā, glabāšanā, pārveidē, pārraidē un izmantošanā. J. Šraibergs bibliotēku automatizāciju definē šādi: “Bibliotekāro un informācijas procesu automatizācija ir pasākumu kopums, kas vērsts uz bibliotēku darbinieku un informācijas speciālistu darba ražīguma un efektivitātes paaugstināšanu un lietotāju apkalpošanas kvalitātes pilnveidošanu”¹⁵ (40. lpp.; tulk. B. M.).

Gandrīz 50 gadu informācijas mašīnlasāmai apstrādei un bibliogrāfisko datu bāzu izveidei bibliotēkas izmanto MARC formātu. Akronīmu MARC (*M*Achine-*R*eadable *C*ataloguing) speciālisti skaidro atšķirīgi¹⁶:

- standartizēts mašīnlasāmās katalogizācijas formāts ierakstu izveidei ar noteiktu un vienveidīgu struktūru, lai tas nodrošinātu datu ievadi, glabāšanu, informācijas atlasī un datu apmaiņu mašīnlasāmā formā;
- katalogizācijas veids bibliogrāfiskās informācijas kodēšanai mašīnlasāmā formā;
- mašīnlasāmais katalogs, veidots atbilstoši angļu–amerikāņu katalogizācijas noteikumiem, izmantojot mašīnlasāmos ierakstus;
- precīzs un ļoti detalizēts bibliogrāfisko aprakstu sakārtotājs un identificētājs.

MARC ir standartizēts formāts ne tikai bibliogrāfisko, bet arī autoritatīvo un klasifikācijas datu, kā arī krājuma ziņu ievadīšanai un apmaiņai mašīnlasāmā formā.

MARC ierakstu semiotiskais raksturs

Jau tradicionālajā bibliogrāfiskajā aprakstā, kur noteiktā secībā iekļauti apraksta elementi un katru zonu un elementu ievada noteikta bibliogrāfiskā dalītājzīme, varam vērot semiotikas iezīmes. Mašīnlasāmās katalogizācijas ieraksta elementiem un ierakstiem kopumā ir izteikts semiotiskais raksturs. Izmantojot zīmes, tiek fiksēti un materializēti domu priekšmeti, pārvēršot tos informācijā. Apvienojot zīmes noteiktā sistēmā un noteicot to lietošanas likumus, tiek formalizēta jēdzienu sistēma. Semiotika ir starpdisciplināra zinātne, kas cieši saistīta arī ar informācijas zinātni, kibernetiku un valodniecību. Zīmes veido sistēmu, kurā katrai zīmei ir sava vērtība un ko nosaka sistēmas struktūra. Gadsimtu gaitā, mainoties līdz ar kultūrvīdi, zīmju un simbolu nozīme padziļinās un to sarežģītība

pieaug. Jaunās tehnoloģijas strauji satuvina dažādas pasaules valstis un tautas, tāpēc zīmju un simbolu valoda iegūst arvien lielāku nozīmi. 21. gs. nepieciešamību orientēties sarežģītajā simbolu valodā mēs izjūtam sevišķi asi. Tas saistās ar straujajiem informācijas aprites procesiem mūsdienu pasaulē. Šodien semiotika ir ne tikai teorētiska disciplīna, bet arī prakse – ikdienas dzīves dešifrēšana un transformēšana.

Datu apstrādei automatizētajās sistēmās plaši izmanto kodēšanu, noteiktā kodā attēloto informāciju pārrakstot citā kodā, sākotnējos koda elementus vai vārdus nepārprotami aizstājot ar cita koda elementiem vai vārdiem, veidojot priekšmetu vai parādību saīsinātus apzīmējumus pēc noteiktas sistēmas. MARC ierakstā visa informācija mašīnlasāmai pārvaldībai, apstrādei, glabāšanai un izguvei tiek interpretēta kodētā veidā. Noteiktās dalītājzīmes tajā tiek lietotas ne tikai kā zīmes, bet arī kā simboli. MARC ierakstā lietotie satura apzīmētāji (tagi, kodi, apzīmējumi, zīmes), direktoriji un marķieri raksturo datu elementus, palīdz identificēt tos ierakstā un nodrošina nepieciešamo informāciju datu apstrādei. Kodēšanai tiek izmantoti cipari, kodēti apzīmējumi, identificējot tos ar atbilstošām fiksēta garuma simbolu pozīcijām. Lauku apzīmē ar trīs ciparu simbolu, un katrs beidzas ar noteiktu apzīmējuma simbolu. Simbolu veidā tiek uzrādīti indikatori, savukārt apakšlauki tiek apzīmēti ar noteiktu zīmi (\$) un simbolu (latīņu alfabēta burts). Ieraksts var saturēt dažādas rakstzīmju kopas (piemēram, katalogizācijas valoda ir latviešu, bibliogrāfiskās vienības pamatteksta valoda – kirilica), kopumā to interpretē simbolu veidā. Ja ierakstā tiek lietota labkreisā rakstība, šo pazīmi attēlo ar kodu. Par ierakstu atbildīgā institūcija MARC ierakstā tiek atspoguļota simboliskas abreviatūras veidā. Ierakstā tiek lietoti vēl daudzi citi pēc noteiktas sistēmas veidotu saīsinātu apzīmējumu saraksti jeb kodifikatori – valstu (Latvija – LV), valodu (latviešu – lav), ģeogrāfisko zonu, materiālu apzīmējumu un citi. Jāatzīmē, ka vairāki no tiem ir visā pasaulē unificēti starptautiski standartizēti kodifikatori. MARC ierakstā tiek izmantoti arī dažādi grafiskie simboli (# – tukšums, atstarpe, \$ – apakšlauka atdalītājs, / – simbolu un pozīciju atdalītājs fiksētajos laukos).

Tātad varam secināt, ka MARC ierakstā lielākā daļa informācijas tiek ievadīta un uztverta kodētā veidā. MARC ieraksta informācija ir identificējama un interpretējama tikai kopumā, jo “zīmes ir izlasāmas tikai kontekstā, tām ir nozīme nevis pašām par sevi, bet tikai saaudumā”¹² (691. lpp.). “Zīmes ir kultūrvēsturiskas konstrukcijas; tās ir ar kaut ko saistītas, jo nozīmē to, un tās to nozīmē tāpēc, ka šādi tās tiek saprastas. Līdz ar to semiotika ir ceļu iztaustošā domāšana un prakse, jo zīmēm nepiemīt vienmērnozīmīguma nozīme vai nozīmju spektrs. Tāpēc zīmju pasaule līdzinās labirintam”¹² (692. lpp.). MARC ierakstu varam uzskatīt par labirintu, kurā, interpretējot zīmes, kodus, simbolus, atšifrējam ievadīto informāciju.

MARC ieraksta struktūra

MARC ieraksta struktūra ir izstrādāta tā, lai simbolu veidā ievadītos datus, kur katrs alfabēta burts, cipars, dalītājzīme vai cits simbols ir apzīmēts kā ciparkods, kontrolētu ar simbolu virkni. Ieraksta satura apzīmējumi nosaka informācijas ievadišanu, lai nodrošinātu daudzpusīgus pieejas punktus meklēšanas procesā, informācijas izdruku dažādos veidos un ierakstu formatēšanu uz ekrāna tiešsaistes publiskajā katalogā (*OPAC – Online public access catalog*) un izvadformās.

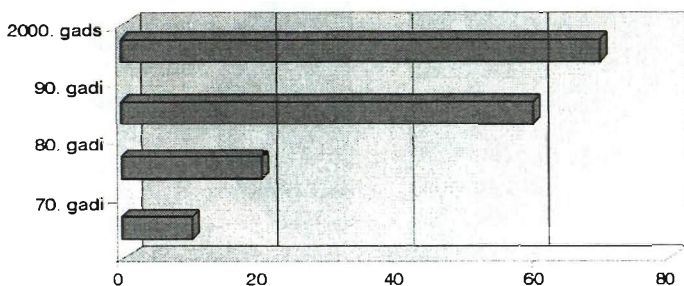
MARC ieraksta struktūras pētījumi liecina par mašīnlasāmā formāta nemitīgu attīstību. Tā saistīta ar jaunām tendencēm bibliogrāfisko datu apstrādē, nosakot gan jaunu elementu, gan arvien vairāk obligāto elementu iekļaušanu mašīnlasāmajā kataloga ierakstā. To apliecina elektronisko resursu katalogizācijas standarts, kurā pirmoreiz vairāki fakultatīvie elementi noteikti kā obligātie un noteikti jauni elementi MARC ieraksta sasaistei ar pašu elektronisko resursu. Šī tendence ļoti cieši saistīta ar MARC ieraksta izmantošanu informācijas atlasē. Analizējot MARC ieraksta izmantošanas iespējas un ierobežojumus, informācijas speciālisti ļoti lielu nozīmi piešķir MARC ierakstu izveidei atbilstoši starptautiskajam dokumentam “Funkcionālās prasības bibliogrāfiskajam ierakstam”⁵.

Varam secināt, ka MARC ierakstu struktūra ir mainījusies bibliogrāfisko datu apstrādes un mašīnlasāmās katalogizācijas savstarpējā mijiedarbībā, nodrošinot ierakstu pilnvērtīgāku izmantošanu un daudzpusīgus pieejas punktus ievadītajiem datiem.

MARC evolūcija

Bibliotēkas pilnvērtīga iekļaušanās vienotajā globālajā informācijas sistēmā līdz 21. gs. sākumam bijusi iespējama, atbalstot visā pasaulē pieņemto standartizēto MARC formātu datu ievadišanai, glabāšanai un apmaiņai.

MARC formātu attīstības un izplatības pētījumi pasaulē liecina, ka vislielākā aktivitāte MARC formātu izveidē bija vērojama 20. gs. beigās, pieaugot MARC formātu skaitam apmēram līdz 70.



1. attēls. MARC formātu vēsturiskā izveide

Kanādas pētnieks Toms Delsijs (*Tom Delsey*) uzskata, ka MARC formāta izvēli un atbalstu ietekmē šādi apstākļi:

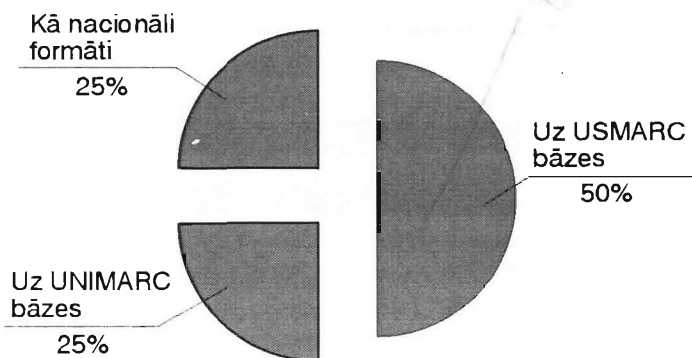
- formātu starptautiskā izplatība;
- atbilstība jebkura informācijas avota apstrādei un iespēja optimizēt katalogizēšanas resursus;
- adaptācija atbilstoši tehnoloģiskajām izmaiņām².

“Katra bibliotēka varētu izgudrot savu speciālu metodi bibliogrāfiskās informācijas organizēšanai, bet tad tā izolē savu bibliotēku, ierobežo tās iespējas un rada sev ļoti daudz lieka darba. MARC standarta atbalsts nodrošina iespēju nedublēt darbu un ļauj bibliotēkām savstarpēji izmantot bibliogrāfiskos resursus, izveidot pilnvērtīgus kataloga datus, sniedzot tos standartizētā formātā. Ja bibliotēka izstrādā savu sistēmu un formātu, kas neatbilst MARC formātam, tad tā nespēj izmantot nozares standarta iespējas, kura galvenais mērķis ir nodrošināt sadarbību un datu apmaiņu. MARC standarta izmantošana bibliotēkām ļauj lietot automatizētās sistēmas bibliotekāro procesu pārvaldībā, kas izstrādātas speciāli bibliotēku vajadzībām un atbalsta tikai MARC formātu. Sistēmas tiek izstrādātas un pilnveidotas atbilstoši visjaunākajām tehnoloģijām. Ja sistēma atbalsta MARC standartu, tad nav problēmu migrācijā uz citu sistēmu, jo dati ir ievadīti un konvertējami saskaņā ar MARC standartu”¹³ (8. lpp.; tulk. – B. M.).

Visi MARC formāti pēc struktūras un funkcijām ir vienādi, tomēr tie savstarpēji atšķiras. Varam izvirzīt galvenās iezīmes:

- *UNIMARC* – universālāks, izveidots un izmantojams kā unificēts formāts datu konversijai;
- *USMARC* – nodrošina visdetalizētāko informācijas ievadi jebkurai aprakstvienībai;
- *UKMARC* – visērtākais bibliogrāfisko datu formāts;
- *MARC 21* – iekļautas pozitīvās īpašības no *USMARC* un *CAN/* formātiem *MARC*, un izstrādāts atbilstoši informācijas laikmeta prasībām un attīstībai.

Informācijas zinātnes speciālisti prognozē, ka jauni MARC formāti



vairs neradīsies. Tas izskaidrojams tādējādi, ka tie izstrādāti un pamatojas uz tradicionālo bibliotēku un tradicionālajiem informācijas avotiem, tos atbalsta iepriekšējās paaudzes informācijas sistēmas. Sākot elektronisko resursu katalogizāciju, nepieciešami jauni formāti un metodes, kas atbalsta informācijas tehnoloģiju jaunākos risinājumus. Ir izstrādāta metode, kā katalogizēt elektroniskos resursus, veidojot metadatus jeb mašīnlasāmos datus par datiem. Vai turpmāk metadati aizstās MARC formātu?

Jaunais starptautiskais formāts ONIX, kas izstrādāts grāmatizdevēju un grāmattirdzniecības informācijas atspoguļošanai un apmaiņai elektroniskā veidā, radikāli atšķiras no MARC formātiem un satur:

- bibliogrāfiskos datus dokumenta identifikācijai;
- datus satura atklāšanai;
- datus, kas nepieciešami grāmattirdzniecībā¹⁶ (42. lpp.; tulk. – B. M.).

Amerikāņu un krievu informācijas tehnoloģiju speciālistu pieredze apliecinājusi, ka paplašināmās iezīmēšanas valodas XML (*eXtensible Markup Language*) standartu izmantošana ir perspektīvāks un universālāks līdzeklis datu strukturēšanai, nodrošina iespēju organizēt metadatu efektīvu importu elektroniskajā katalogā un pilntekstu izmantošanu.

Tātad varam secināt, ka 21. gs. sākumā bibliogrāfisko datu mašīnlasāmajā apstrādē ir trīs formāti – MARC, metadati un ONIX. Kā veidosies bibliogrāfisko datu strukturēšana nākotnē? Varam prognozēt, ka attīstīsies tie formāti un metodes, kas visadekvātāk spēs reaģēt uz strauji mainīgo bibliotēku un informācijas pasauli.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Byrne Deborah J.* MARC Manual: Understanding and Using MARC Records / Deborah J. Byrne. – 2nd ed. – Englewood, Colo.: Libraries Unlimited, 1998. – XXIII, 263 p.

² *Delsey T.* The Future of Communication Formats [Elektroniskais resurss]: the Evolution of MARC Formats / Tom Delsey. – Tiešsaistes pakalpojums. – [B.v.: b. i., b. g.] Pieejas veids: timeklis WWW. URL: www.acctbief.org/avenir/evmarc.htm.

³ *Umberto E.* Rozes vārds / No itāliešu val. tulk. Dace Meiere. – Rīga: Jāņa Rozes apg., 1998. – 693. lpp.

⁴ *Ferguson A.* MARC/AACR2/Authority Control Tagging: Blitz Cataloging Workbook / Anna Ferguson. – Englewood, CO: Libraries Unlimited, 1998. – XI, 175 p.

⁵ Functional Requirements for Bibliographic Records – Final Report [Elektroniskais resurss]. – Tiešsaistes pakalpojums. – [B.v.: IFLA, b.g.]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: <http://www.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr1.htm>

⁶ *Furrie B.* Understanding MARC Bibliographic: Machine-readable Cataloging / [written by Betty Furrie, in conjunction with the Data Base Development Department of the Follett Software Company; reviewed and ed. by the Network Development and MARC Standards Office, Library of Congress]. – 6th ed. – Washington, DC: Cataloging Distribution Service, Library of Congress in collaboration with the Follett Software Company, 2000. – 29 p. – Pieejams arī timeklī WWW. URL: <http://lcweb.loc.gov/marc/ubm/>

- ⁷ Library Automation/Technology Glossary [Elektroniskais resurss]. – Tiešsaistes vārdnīca. – [B.v.: LibraryHQ.com, 2001, 2002]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: <http://www.libraryhq.com/glossary.html#A>. – Pēdējās izmaiņas 2002. g. 25. aprīlī.
- ⁸ MARC Code Lists for Relators, Sources, Description Conventions / prepared by Network Development and MARC Standards Office, Library of Congress. – 2000 ed. – Washington, D.C.: Library of Congress, Cataloging Distribution Service, 2000. – 52 p.
- ⁹ MARC 21 Specifications for Record Structure, Character Sets, and Exchange Media / prepared by Network Development and MARC Standards Office, Library of Congress in Cooperation with Standards and Support, National Library of Canada. – 2000 ed. – Washington, D.C.: Library of Congress, Cataloging Distribution Service; Ottawa: National Library of Canada, 2000. – 73 p.: ill.
- ¹⁰ MARC Standards [Elektroniskais resurss] / Library of Congress. Network Development and MARC Standards Office. – Tiešsaistes pakalpojums. – [B. v.: Library of Congress, b. g.]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: <http://lcweb.loc.gov/marc/>
- ¹¹ ONIX to MARC 21 Mapping [Elektroniskais resurss] / Network Development and MARC Standards Office, Library of Congress. – Tiešsaistes pakalpojums. – [B.v.: Library of Congress, 2000]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: <http://lcweb.loc.gov/marc/onix2marc.html>
- ¹² Šuvajevs I. Eko vārds: [filosofa pēcvārds itāliešu semiotiķa Umberto Eko grāmatai “Rozes vārds”] / Igors Šuvajevs // Rozes vārds. – 683.–694. lpp.
- ¹³ Основные положения формата MARC для библиографических данных [MARC21]: машиночитаемая каталогизация / Государственная публичная научно-техническая библиотека России / Пер. с англ. творч. коллектива ГПНТБ России; под общим руководством Я. Л. Шрайберга; отв. ред. Е. М. Зайцева. – Pārpublicēta no Kongresa bibliotēkas izd. “Understanding MARC Bibliographic” 6.izd. (2000). – Москва: Издательство ГПНТБ России, 2002. – 39 с.
- ¹⁴ Стандарты библиотечных информационных систем: традиции и перспективы: [M.Gorkija Urālu Valsts universitātes (Jekaterinburga, Krievija) speciālistu referāts 9. Starptaut. konf. “Bibliotēkas mainīgajā pasaulē” Sudakā (Krimas Autonomā Republika) 2002. g. 8.–16. jūn.] / О. В. Баранова, О. Г. Бунтова, Д. А. Каплунов ... и др. // Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире, новые технологии и новые формы сотрудничества. – Москва: Издательство ГПНТБ России, 2002. – С. 383–388.
- ¹⁵ Шрайберг Я. Л. Основные положения и принципы разработки автоматизированных библиотечно-информационных систем и сетей / Я. Л. Шрайберг. – Москва: Издательство ГПНТБ России, 2002. – 130 с.
- ¹⁶ Шрайберг Я. Л. Информационное общество. особенности его развития в России и странах СНГ. роль библиотек в преобразованиях общества / Яков Леонидович Шрайберг // Современные тенденции развития библиотечно-информационных технологий. – Москва: Издательство ГПНТБ России, 2002. – С.4–11.
- ¹⁷ Шрайберг Я. Л. Новые взгляды на состояние дел в области предалвления библиографических данных с учетом электронных документов и каталогизации электронных ресурсов / Яков Леонидович Шрайберг // Современные тенденции развития библиотечно-информационных технологий. – Москва: Издательство ГПНТБ России, 2002. – С. 41. 42.

- ¹⁸ Форматы MARC 21. Краткое описание: в 3-х частях / Государственная публичная научно-техническая библиотека России; пер. с англ. творч. коллектива ГПНТБ России; под общим руководством Я. Л. Шрайберга; отв. ред. Е. М. Зайцева. – Pārpublicēta no Kongresa bibliotēkas Tīklu attīstības un MARC standartu aģentūras izd. “MARC 21: Concise Formats” (2000. g. izd.). – Москва: Издательство ГПНТБ России, 2002. – Часть 1: Формат MARC 21 для библиографических данных. – 2002. – 327 с.

Baiba Mūze

Machine-readable Cataloguing: the Structure of Entries and Evolution

In order the libraries could promote the transition to information society and provide the information processing and retrieval in digital format, the support of uniform machine-readable format is important.

Half the century long experience of employing MARC format has proved that it has served as the basis for library automation. The most important feature of machine-readable cataloguing is single input in MARC format and multifunctional use of records. It has provided the quality, operativity, versatility of library services and information retrieval possibilities.

Machine-readable cataloguing records and record elements in common possess semiotic character. All information in MARC record for machine-readable management, processing, storage and retrieval is interpreted and encoded only as a whole.

MARC record can be looked upon as a labyrinth where one can decode the information by interpreting signs, codes, symbols.

The structure of MARC records has changed under the interaction between the processing of bibliographic data and machine-readable cataloguing, thus providing improved use of records and multiple points of access to the recorded data.

All MARC formats are similar in structure and functions, but they are also different from each other. New MARC formats will not come to existence, because with the beginning of cataloguing of electronic resources other formats and methods are necessary, which support the latest solutions of information technologies.

At the beginning of the 21st century there are 3 formats in machine-readable processing of data – MARC, metadata and ONIX. One can predict that in future those formats and methods will be developed for structuring bibliographic data, which will be rapidly changing library and information world.

Vineta Gerkena

Mūsdienu bibliotekārās apkalpošanas pamattendences

V. Gerkena dzimusi 1968. gadā. Kopš 2000. gada ir LU Komunikācijas zinātņu nozares Bibliotēkzinātnes un informācijas zinātnes apakšnozare doktorante. Izstrādā disertāciju “Mūsdienu bibliotekārās apkalpošanas teorijas pamattendences”, zinātniskā vadītāja – asociētā profesore Baiba Sporāne.

Jautājums par iedzīvotāju bibliotekāro apkalpošanu ir viens no svarīgākajiem mūsdienu bibliotēkzinātnes teorijas un prakses jautājumiem. Līdz ar pāreju uz informācijas sabiedrību ikvienā bibliotekārā darba jomā, arī bibliotekārājā apkalpošanā, ir vērojamas būtiskas izmaiņas, iezīmējas jaunas tendences. Rakstā ir aplūkotas tās, kuras izpaužas visspilgtāk, – bibliotekārās apkalpošanas prioritārā funkcija, jēdzienu “bibliotekārā apkalpošana”, “informacionālā apkalpošana” skaidrojums, izmaiņas apkalpošanā līdz ar jauno informācijas tehnoloģiju lietošanu, sabiedrībai tuvināta apkalpošana un cilvēku ar īpašām vajadzībām apkalpošana.

Apkalpošana – mūsdienu bibliotēkas prioritāra funkcija

Pašreizējos apstākļos, kad mainās bibliotēku vieta sabiedrībā, par vadošo kļūst apkalpošanas funkcija^{3,5}. Tā nosaka pārējo bibliotēkas struktūrvienību darbu.

Jebkuru bibliotēku mēs varam aplūkot divējādi⁷: pirmkārt, no materiālās puses.

Tie ir bibliotēkas resursi: ēka, mēbeļu izvietojums, apkure, apgaismojums utt., kas atkarīgi no bibliotēkas finansiālā stāvokļa, administrācijas ieinteresētības nodrošināt lasītājiem labvēlīgus apstākļus darbam ar grāmatu un pienācīgas ērtības. Otrkārt, no nemateriālās puses. Tā ir atmosfēra bibliotēkā vai bibliotēkas psiholoģiskais klimats (lasītājam draudzīgs vai nedraudzīgs), ko veido bibliotēkas personāla darba kvalitāte, attiecības “bibliotekārs – lasītājs”.

Grūti noteikt, kura no pusēm ir nozīmīgāka, bet abas veido sabiedrībā priekšstatu par bibliotēku, ietekmē bibliotēkas lasītāju skaitu un apmeklējumu biežumu.

Tieši bibliotekārās apkalpošanas sfērā (pirmām kārtām jau bibliotekāra un lasītāja saskarsmē) ir potenciālas iespējas, lai mainītu sabiedrība valdošo, bieži vien negatīvo attieksmi pret bibliotēku, celtu tās sociālo statusu.

Mūsdienu bibliotēkai jābūt lasītājoorientētai, jo ikvienas bibliotēkas būtība bija, ir un būs lasītāja pieprasījuma apmierināšana (nav būtiski, kādā veidā: tradicionālā vai virtuālā bibliotēkā, ar tradicionāliem paņēmieniem, vai izmantojot jaunās informācijas tehnoloģijas).

Katra bibliotēka veic četras funkcijas: vāc, apstrādā, glabā un piedāvā dokumentus un informāciju. Jaunajā tūkstošgadē tieši apkalpošana, iedzīvotāju nodrošināšana ar informāciju kļūst par galveno bibliotēkas funkciju.

Apkalpošana veido priekšstatu par bibliotēku, tās vietu un nozīmi sabiedrībā. Augsta apkalpošanas kvalitāte veido pozitīvu bibliotēkas tēlu un piesaista jaunus lasītājus.

Ko mēs saprotam ar jēdzieniem “bibliotekārā apkalpošana” un “informacionālā apkalpošana”?

Jēdzienu “bibliotekārā apkalpošana” var saprast divējādi – plašākā un šaurākā nozīmē¹ (10. lpp.):

1) *plaši* – bibliotēkas vai kāda reģiona bibliotēku kompleksa darbība iespieddarbu un citu informācijas nesēju izplatīšanā, bibliotēku popularizēšanā iedzīvotāju vidū, resursu pilnveidē iedzīvotāju vajadzībām u. c. (bibliotēkas kompleksa darbība dokumentu un informācijas izplatīšanā);

2) *šauri* – tiešais bibliotēkas darbs dokumentu izplatīšanā lasītāju un iedzīvotāju vidū. Tā bibliotēkas darba joma, kur notiek ciešs kontakts ar lietotāju vai lietotāju grupu, lai apmierinātu viņu pieprasījumus pēc dokumentiem un informācijas. Lasītāji un iedzīvotāji var izmantot dažādus bibliotekāros pakalpojumus:

– izsniegšanu abonementā, lasītavā;

– pasūtīnāšanu SBA kārtā;

– piegādi mājās (tiem, kuri paši nevar apmeklēt bibliotēku, – cilvēkiem ar redzes, dzirdes, kustību traucējumiem, slimniekiem, vecajiem ļaudīm);

– autobibliotēku apmeklējumus pa noteiktiem maršrutiem.

Šos pakalpojumus var grupēt pēc diferenciacijas apkalpošanā:

✓ personālie (individuālie) abonementā vai lasītavā,

✓ grupālie (ekskursijas pa bibliotēku),

✓ vispārīgie (sarīkojumi ar nolūku popularizēt bibliotēkas fondu).

Mūsdienās termins “bibliotekārā apkalpošana” vairs neatspoguļo bibliotēkas praktiskās darbības reālos apstākļus. Apkalpošana ir kļuvusi daudz dziļāka un kompleksāka.

Jēdziens “bibliotekārā apkalpošana” ļoti cieši ir saistīts ar jēdzienu “informacionālā apkalpošana”, kuru arī var saprast plašākā un šaurākā nozīmē¹ (9. lpp.):

1) *plaši* – bibliotēkas kompleksa darbība, īstenojot savu pamatfunkciju – informācijas sniegšanu, kurā ietilpst prioritārā apkalpošana un tai pakļautā fondu/krājumu veidošana, uzzīņu aparāta radīšana, telpu iekārtošana u.c.;

2) *šauri* – bibliotēkas darbība informācijas izplatīšanā par dokumentiem, arī par faktiem un to esamību, izmantojot noteiktu darba veidu un formu kopumu.

Informacionālās apkalpošanas rezultātā lietotājiem tiek piedāvāti dažādi informācijas pakalpojumi. Tos var grupēt pēc dažādiem iedaļes veidiem:

- pēc sniegtās informācijas veida (pakalpojumi bibliogrāfiskajā, analītiskajā un faktogrāfiskajā informācijā);

- pēc informācijas nepieciešamības mērķa (pakalpojumi zinātniskā darba veikšanai, ražošanas uzdevumiem, izglītības, mācību sekmēšanai, sevis izglītošanai, izklaidei, vaļaspriekam u. c.);

- pēc informācijas ieguvēju diferenciācijas (personālie (individuālie), grupālie un vispārīgie);

- pēc pakalpojumu formas un veida (mutiski vai rakstiski, elektroniskie un tradicionālie saraksti, rādītāji, pārskati, referāti, izdrukas u. tml.);

- pakalpojumi pēc saņemšanas nosacījumiem (maksas, bezmaksas).

Ņemot vērā iepriekš teikto, jāsecina, ka bibliotekārās un informacionālās apkalpošanas rezultātā bibliotēkas lietotājiem tiek piedāvāti visdažādākie pakalpojumi. Tātad pēc būtības gan bibliotekārā, gan informacionālā apkalpošana – ir pakalpojumu sniegšana atbilstoši lasītāju vajadzībām.

Izmaiņas apkalpošanā līdz ar jauno informācijas tehnoloģiju izmantošanu

Jau tradicionālas ir kļuvušas runas par to, ka līdz ar mūsdienīgu informācijas tehnoloģiju ieviešanu mainās priekšstats par bibliotēku, bibliotekāru, lasītāju, fondu (krājumu) un bibliotekārajiem procesiem.

Krievu bibliotēkzinātnes speciāliste M. Dvorkina (*М. Дворкина*) uzskata, ka, izmantojot jaunās informācijas tehnoloģijas, lietotāji un bibliotēka (bibliotekārs) atsvešinās cits no cita⁴. Acīm redzama kļūst vēl viena tendence – bibliotekārā apkalpošana iegūst pašapkalpošanās raksturu.

Ja lietotājam bibliotēkā ir iespēja izmantot datoru, tad bibliotekārs, piedāvājot elektronisko bibliogrāfiju un pilna teksta resursus, neveic parasto apkalpošanas tehnoloģisko procesu: pieprasījuma pieņemšanu, tā precizēšanu, dokumentu meklēšanu utt. Ar to būtībā nodarbojas pats lietotājs. Līdz ar to rodas jautājums – vai, izmantojot jaunās tehnoloģijas, nezudīs tāds bibliotēkas darbības veids kā apkalpošana?

Atbildi uz šo jautājumu M. Dvorkina sniedz, analizējot bibliotekārās apkalpošanas tehnoloģisko modeli. Tas sastāv no trim blokiem: sagatavošanās apkalpošanai, pakalpojumu veikšana un apkalpošanas analīze. Izmantojot tradicionālo apkalpošanas tehnoloģiju, bibliotekāra galvenā uzmanība tiek pievērsta pakalpojuma veikšanai – pieprasījuma pieņemšanai, tā precizēšanai dokumentu meklēšanai, atrastā dokumenta identifikācijai ar pieprasījumu, dokumentu grupēšanai un pierakstīšanai.

Mūsdienīgu tehnoloģiju lietošanas apstākļos šī bloka procesi īstenojas bez bibliotekāra līdzdalības, izmantojot programmnodrošinājumu, paša lietotāja darbības rezultātā. Tikai literatūras popularizēšanas pasākumu

organizēšanas tehnoloģija paliek tradicionāla. Bibliotēkāra uzmanība ir pievērsa pirmajam un trešajam blokam. Līdz ar to bibliotēkāra uzdevums ir

- 1) noskaidrot lietotāju informacionālās vajadzības un to apmierināšanas iespējas;
- 2) ņemot vērā lietotāju vajadzības, piedāvāt un ieviest jaunus pakalpojuma veidus;
- 3) veidot komfortablu bibliotēkaro vidi (radot iespēju pieejai pasaules informācijas resursiem, nodrošinot ērtības to izmantošanā) kā attālinātajiem lietotājiem, tā arī tiem, kas ierodas bibliotēkā.

Mainās arī bibliotēkārās apkalpošanas raksturs bibliotēkas abonementā, kas paredz grāmatu izsniegšanu uz mājām. Līdz ar jauno informācijas tehnoloģiju izmantošanu lietotājam nav obligāti jādodas uz bibliotēku, lai atrastu sev nepieciešamo. Konsultatīvā un bibliogrāfiskā apkalpošana, informācija par jauniem dokumentiem par interesējošo tēmu vai aktuālo problēmu – tas viss kļūst pieejams bez tieša bibliotēkas apmeklējuma.

Tādējādi līdz ar jaunās tehnoloģijas un informācijas nesēju ieviešanu apkalpošana kā bibliotēkārās darbības joma neizzudīs, bet kļūs virtuāla.

Šādam viedoklim var piekrist daļēji. Manuprāt, jauno informācijas tehnoloģiju izmantošana ir līdzeklis apkalpošanas darba kvalitātes uzlabošanai. Nekādā gadījumā tas nav apkalpošanu traucējošs faktors.

Ņemot vērā iepriekš teikto, jāsecina, ka pastāv būtiskas atšķirības starp apkalpošanu, kas balstās uz informācijas tehnoloģiju izmantošanu, un tradicionālo apkalpošanu⁴:

- 1) lietotājam ir pieejami visas pasaules informācijas resursi, ne vairs tikai vienas bibliotēkas vai bibliotēku tīkla resursi;
- 2) tradicionālā apkalpošana paredz lietotāja ierašanos bibliotēkā, bet jaunā pati iet pie lietotāja (mājās, darbavietā). Tiek radīti nevis masu vai grupu, bet individuāli apstākļi informācijas lietošanai;
- 3) tradicionālā apkalpošana lietotāju virza uz dokumentiem, bet jaunā – arī uz tekstiem, informāciju.

Sabiedrībai tuvināta apkalpošana

Iepriekš raksturotajai tendencei, ka līdz ar jauno informācijas tehnoloģiju lietošanu bibliotēkas izmantotāji attālinās no bibliotēkas, pastāv arī pretēja tendence – ir vērojama virzība uz sabiedrībai tuvinātu apkalpošanu.

Šajā sakarībā jāmin vietējās sabiedrības apkalpošanas koncepcija². Tā izstrādāta, balstoties uz ASV un Anglijas publisko bibliotēku darba pieredzi. Koncepcijas pamatā ir ideja par publiskās bibliotēkas pārveidošanu par vietējās sabiedrības informācijas centru.

Jēdziens “*vietējās sabiedrības apkalpošana*” definējams šādi:

- 1) publisko bibliotēku veiktā faktogrāfiskā apkalpošana no vietējo iedzīvotāju interešu viedokļa, kas saistītas ar viņu ikdienas vajadzībām:
 - informācija par brīvā laika izmantošanas iespējām, vietējām organizācijām;

– informācija par ikvienu jautājumu, kas skar noteiktās teritorijas iedzīvotāju dzīvi, piemēram, sociālās, mājsaimniecības, veselības aprūpes, izglītības iespējas, par vietējām kultūras aktivitātēm, klubiem un sabiedrībām u. c.;

2) bibliotēkas apkalpes rajonā dzīvojošo iedzīvotāju ar īpašām vajadzībām (cilvēki ar ierobežotām iespējām – mazizglītoti, nacionālo minoritāšu pārstāvji, invalīdi, veci, nespēcīgi cilvēki, slimnieki, ieslodzītie) apkalpošana, ievērojot viņu specifiskās vajadzības:

– fondu komplektēšana ar speciāliem materiāliem – skaņu ierakstiem, ilustrētiem izdevumiem mazizglītotiem cilvēkiem, grāmatām nacionālo minoritāšu valodā u. c.;

– nestacionārās apkalpošanas formas skolās, slimnīcās, cietumos, mājās;

– speciāli aprīkotas lasītāju vietas invalīdiem (uzbrauktuves un pacelāji invalīdu ratiņiem u. c.);

– pārrunas, lasīšanas stundas, semināri, lekcijas atsevišķām lasītāju kategorijām ar ierobežotām iespējām.

Šo pasākumu mērķis – palīdzēt cilvēkiem pārvarēt subjektīvos faktorus, kas apgrūtina publisko bibliotēku lietošanu un nepieciešamās informācijas iegūšanu. Tādējādi visiem būtu vienādas iespējas izmantot bibliotēkas pakalpojumus;

3) bibliotēkas apkalpes rajona specifikai atbilstošu prioritāru lasītāju grupu apkalpošana, ievērojot viņu specifiskās vajadzības.

Cilvēku ar īpašām vajadzībām apkalpošana

Vēl viena bibliotekārās apkalpošanas tendence, kas jāmin, runājot par vietējās sabiedrības apkalpošanas koncepciju, – arvien lielāka uzmanība tiek pievērsta tieši mazizglītoti, nacionālo minoritāšu pārstāvju, cilvēku ar redzes, dzirdes un kustību traucējumiem, veco, nespēcīgo cilvēku, slimnieku, ieslodzīto informacionālo vajadzību apmierināšanai.

Arvien biežāk tiek uzsvērta doma par “bibliotēku sociālo funkciju paplašināšanu”. Publiskās bibliotēkas traktē kā sociālas, izglītojošas, informacionālas un kultūras iestādes, kā saziņas centru starp personībām, brīvā laika pavadīšanas centru.

Bibliotēku sociālo funkciju saprot dažādi:

1) bibliotēku sociālā funkcija veidojas, summējot iepriekš nosauktos bibliotēkas darbības virzienus;

2) bibliotēku sociālā funkcija pastāv līdzās citām bibliotēkas funkcijām un ir saistīta ar iedzīvotāju sociālo aizsardzību.

Īpaši nozīmīgs publiskajām bibliotēkām ir tieši otrais virziens. Tāda publisko bibliotēku sociālās funkcijas interpretācija var šķist neparasta un nepieņemama. Taču tā tas nav.

Tradicionāli termini “sociālā aizsardzība”, “sociālais darbs” asociējas ar pensiju un pabalstu izmaksu, bezmaksas pusdienu un naktsmitņu organizēšanu bezpajumtniekiem un tamlīdzīgām labdarības akcijām. Bet līdz ar iedzīvotāju kraso diferenciaciju un sociālo problēmu saasināšanos ir

radusies nepieciešamība pēc principiāli jauniem sociālā darba paņēmieniem un metodēm. Vairākums iedzīvotāju izjūt zaudējumu sociālajā ziņā, jo ir zaudējuši stabilu sociālo stāvokli, mainījuši savu iepriekšējo sociālo statusu, dzīvo ne tikai materiālā deficīta apstākļos, bet arī morāli ideoloģiskā un garīgi kulturālā. Tāpēc ir radusies nepieciešamība zinātniski pamatot sociālo darbu.

Interesi izraisa krievu bibliotēkzinātnes speciālistes R. Trofimovas (*P. Трофимова*) piedāvātā sociāli kulturālās animācijas koncepcija⁶. Saskaņā ar to bibliotēkas tiek aicinātas nodarboties ar savu lasītāju personības animāciju. Ar “personības animāciju” saprot indivīda garīgo un sociālo vajadzību apmierināšanu:

➤ lasītājam, kam nepieciešamas zināšanas, bibliotēka sniedz tradicionālos pakalpojumus;

➤ cilvēkam ar nervu sistēmas traucējumiem – biblioterapeitisku palīdzību;

➤ bezdarbniekam – konsultatīvu palīdzību, kas atvieglo darba meklēšanu;

➤ cilvēkam, kam ir problēmas ar savstarpējo kontaktu nodibināšanu, – īpaši pakalpojumi utt.

Bibliotekārs – animators pārvalda personības izpētes metodes un personības problēmu diagnostiku un paņēmienus, kā šīs problēmas atrisināt ar bibliotekāriem līdzekļiem. Tādējādi bibliotekārs sniedz saviem lasītājiem reālu sociālo palīdzību, veic ar viņiem tādu darbu, kurš vienlaikus ir gan bibliotekārs, gan sociāls.

Publiskās bibliotēkas tieši un pastarpināti piedalās to problēmu risināšanā, kas saistītas ar sociālā darba jomu. Kur iedzīvotājs var izlasīt jaunāko likumdošanā un uzzināt, kā tas ietekmēs viņa turpmāko dzīvi? Vispirms – tuvākajā bibliotēkā. Pie kā visbiežāk pēc padoma dodas sievietes ar savām ģimenes problēmām? Kur daudzi cilvēki rod garīgu mierinājumu dažādās dzīves situācijās? Vai tad vientuļie un slimie cilvēki netiecas pēc saskarsmes ar grāmatu, ar bibliotekāru? Un vai šiem cilvēkiem nav svētīga biblioterapija?

Domājams, ka nākotnē publiskās bibliotēkas arvien vairāk iesaistīsies šo sociālo funkciju – invalīdu, pensionāru un vientuļo cilvēku bibliotekārā patronāža; nepilngadīgo likumpārkāpēju biblioterapija; ģimenes biblioterapija un konsultēšana; starpnieka loma dažādu konfliktu risināšanā un savu klientu attiecībās ar citām sociālajām iestādēm – veikšanā.

Tāds uzskats par bibliotēku nemazina tās uztveršanu kā kultūras iestādi. No šāda viedokļa raugoties, bibliotēka ne tikai nodarbojas ar iedzīvotāju apkalpošanu ar grāmatu, informāciju, bet rada arī īpašu mikroklimatu, veidojoties par garīgās saskares centru. It īpaši tas attiecināms uz bibliotēkām laukos, kuras ir vienīgās reāli darbojošās kultūras iestādes ar sociālajām funkcijām. Tā ir viena no iespējām, kā palielināt bibliotēku nozīmi sabiedrībā.

Publisko bibliotēku iesaistīšana cilvēku ar īpašām vajadzībām apkalpošanā paaugstinās bibliotēku prestižu kopumā, ļaus piesaistīt papildu līdzekļus no vietējo pašvaldību budžeta reliģiskajiem un labdarības fondiem, ziedojumiem. Taču galvenais – šis darbs kaut nedaudz atvieglos dzīvi cilvēkiem, kam nepieciešams sociāls atbalsts un rehabilitācija.

Sakarā ar to publisko bibliotēku sociālās ietekmes sfērā arvien vairāk uzmanība tiek pievērsta tām iedzīvotāju grupām, kurām nepieciešama nepārtraukta uzmanība un palīdzība, jo viņu aktivitāti ierobežo iedzimti vai iegūti fiziskās vai garīgās attīstības traucējumi; bibliotēku darbā tiek akcentēts jēdziens “sociālā rehabilitācija”⁸. Tas tiek lietots attiecībā uz invalīdiem, un ar to saprot sociāli ekonomisko, medicīnisko, profesionālo, pedagoģisko, psiholoģisko u.c. pasākumu kompleksu, kas veicina invalīdu veselības atjaunošanu, ierobežoto dzīves darbību novēršanu vai kompensāciju. Vēl nesēnā pagātnē ar to nodarbojās salīdzinoši šaurs bibliotēku loks: bibliotēkas neredzīgajiem, nedzirdīgajiem, speciālo un palīgskolu audzēkņiem u. c., veco un slimo iedzīvotāju kategorijām. Bet, ņemot vērā citu valstu pieredzi, ar šo darbu var nodarboties arī viens no publisko bibliotēku veidiem – tautas bibliotēkas.

Jārada tāds invalīdu bibliotekārās apkalpošanas modelis, kas garantētu invalīdu tiesību nodrošināšanu uz dokumentālās informācijas iegūšanu līdzvērtīgi citiem iedzīvotājiem. Ideālā variantā katrā tautas bibliotēkā būtu jābūt speciālai apakšnodaļai, kas apkalpotu iedzīvotājus, kam ir ierobežotas iespējas pašiem apmeklēt bibliotēkas. Te varētu būt vairāki varianti:

- ✓ invalīdu apkalpošana mājās;
- ✓ bibliotēkas apgādāšana ar nepieciešamo aprīkojumu un transportu;
- ✓ bibliotēkas fonda komplektēšana ar speciālo literatūru – grāmatas ar lieliem burtiem, Braila rakstā, “runājošās” grāmatas utt.

Invalīdu sociālā rehabilitācija – līdzeklis iespēju robežās slimā cilvēka atgriešanai normālā dzīvē un darbā. Tās galvenais mērķis – invalīda integrācija sabiedrībā.

Latvijā trūkst pētījumu par mazizglīto, nacionālo minoritāšu pārstāvju, invalīdu, veco, nespēcīgo cilvēku, slimnieku, ieslodzīto bibliotekāro apkalpošanu tautas bibliotēkās. Šīs lasītāju kategorijas apkalpo galvenokārt publiskās bibliotēkas – veselības aizsardzības iestāžu, Iekšlietu ministrijas bibliotēkas. Neredzīgos un vājredzīgos lasītājus apkalpo Latvijas Neredzīgo bibliotēka un tās filiāles visā Latvijā. Veco, nespēcīgo, slimu cilvēku bibliotekāro apkalpošanu veic pansionātu un slimnīcu bibliotēkas. Ievērojot ārvalstu pieredzi, būtu lietderīgi šos lasītājus apkalpot arī tautas bibliotēkās. Tautas bibliotēku līdzdalība cilvēku ar īpašām vajadzībām apkalpošanā paaugstinātu bibliotēku prestižu kopumā, ļautu piesaistīt papildu līdzekļus no vietējo pašvaldību budžeta reliģiskajiem un labdarības fondiem un no ziedojumiem. Tomēr pats galvenais – tādējādi kaut nedaudz varētu atvieglot dzīvi cilvēkiem, kam nepieciešams sociāls atbalsts un rehabilitācija.

Rakstā ieskicētas tikai dažas mūsdienu bibliotekārās apkalpošanas tendences. No iepriekš teiktā secinām, ka tieši bibliotekārās apkalpošanas sfērā ir lielas potenciālas iespējas, kuru izmantošana ievērojami mainīs pašreizējo bibliotēkas tēlu sabiedrības apziņā un atbilstoši arī tās sociālo pieprasītību. Katrai bibliotēkai ir specifiski uzdevumi un iespējas, bet visām ir kopīgs mērķis – sasniegt maksimāla komforta vidi, lai padarītu bibliotēku lasītājam patīkamu un nepieciešamu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Eglīte Z.* Bibliotēku pakalpojumi: pamatjēdzieni un saturs / Z. Eglīte // LU 58. konferences Bibliotēkzinātnes un informācijas zinātnes sekcijas sēde 2000. g. 2. febr.: tēzes / LU. – Rīga: LU, 2000. – 8.–12. lpp.
- ² *Gerkena V.* Vietējās sabiedrības apkalpošanas koncepcija un tautas bibliotēku attīstības perspektīvas / V. Gerkena // Bibliotēka un sabiedrība, 3 / LU Bibliotēkzin. un inform. zin. nod. – (Zinātniskie raksti / LU; 646. sēj.). – 2002. – 84.–105. lpp.
- ³ Библиотечно-библиографическое обслуживание // Справочник библиотекаря. – Санкт-Петербург: Изд-во «Профессия», 2000. – С. 135–184.
- ⁴ *Дворкина М. Я.* Об изменении библиотечного обслуживания и о библиотечной философии / М. Я. Дворкина // Библиотековедение. – 1997. – № 5/6. – С. 20–28.
- ⁵ *Осипова И. П.* Библиотечное обслуживание: тенденции и проблемы (1990-е годы) / И. П. Осипова // Библиотековедение. – Турпат. – Nr. 2. – 18.–31. lpp.; Nr. 3. – 29.–40. lpp.
- ⁶ *Трофимова Р. А.* Библиотека как фактор социальной защиты населения / Р. А. Трофимова // Библиотековедение. – Турпат. – 1996. – Nr. 2. – 14.–19. lpp.
- ⁷ *Эйнасто О.* Bibliothecarius non fit, sed nascitur / О. Эйнасто // Library as information gateway to the new millenium = Библиотека – информационные ворота нового тысячелетия: доклады 6-го конгресса библиотекарей Балтийских стран 5–6 окт., Литва. – Вильнюс, 2000. – С. 265–269.
- ⁸ *Шалошников А. Е.* Расширить спектр функций общедоступных библиотек / А. Е. Шалошников // Библиотековедение. – 1994. – № 2. – С. 52–57.

Vineta Gerkena

The New Trends in the Users Service Management Nowadays

The question about users servicing is one of the most important question in the library science theory and practice nowadays. With the forming information society all processes of library work, including users servicing, have changed.

One of the basic trend in users service management in time when the role of libraries in society change is – library services to the users become the main library function.

The main role of users servicing in the all process of library work, defining terms “library services” and “information services”, changes in the users service management with the new information technologies, community approach to services, users with special needs introduction – these are some main trends in the users service management described and characterised in this paper.

On summing up we can conclude that the users service management – it is the sphere where is the potential possibilities for changing viewpoint about libraries in society and it’s social demanding. There are some specific tasks and their possibilities for each library, but there are one purpose for all – to make library welcome and necessary for each user in society.

Daina Pakalna

Bērnu pirmmācība un bibliotēka – ārzemju un Latvijas pieredze

D. Pakalna dzimusi 1959. gadā. Kopš 2000. gada studē LU doktorantūrā Komunikācijas zinātņu nozares Bibliotēkzinātnes apakšnozarē. D. Pakalnas disertācijas tēma ir “Bibliotēkas loma pirmsskolas vecuma bērnu izziņas interešu un radošo spēju attīstīšanā”, zinātniskā vadītāja – docente Iveta Gudakovska.

Pirmmācība ir bērna mācīšanas, mācīšanās un audzināšanas sākumposms. Pirmmācība var tikt realizēta mājās vai bērnudārzā, rotaļu grupā. Pirmmācībā bērns vecāku vai pedagogu vadībā apgūst elementāras pamatzināšanas un sagatavojas izglītības apguvei skolā.¹

Ar ko jēdziens “pirmmācība” atšķiras no mums pierastākā jēdziena “pirmsskolas izglītība”? Ar pirmsskolas izglītību mēs tradicionāli saprotam bērna tiešu sagatavošanu mācību uzsākšanai skolā – sagatavošanas klasēs pie skolām, bērnudārzos. Pirmmācība ietver visu, ko bērns apgūst jau no piedzimšanas, – visas prasmes un iemaņas, kas tiek tiši vai netiši bērnam mācītas, arī to, ko bērns iemācās pats – rotaļājoties, vērojot, eksperimentējot un visos citos veidos.

Bērna izziņas attīstību ietekmējošie faktori ir, cik bieži un prasmīgi:

- sarunājas ar bērnu;
- gādā bērnam dažādas spēles un rotaļlietas;
- izvairās no ierobežojumiem un sodiem;
- organizē bērna laiku un telpu;
- nodrošina sirsnīgu attieksmi;
- rūpējas, lai bērnam būtu saskare ar dažādiem cilvēkiem.

Kā liecina pētījumi (piemēram, *Head Project Start*, ABC pirmmācību projekts ASV), pirmmācībai ir pozitīvs iespaids uz bērnu sociālo, emocionālo un intelektuālo attīstību.

ABC pirmmācību projekts, kas ASV uzsākts 1972. gadā kā viens no vairākiem lieliem ilgstoša perioda pētījumiem, atšķirās no citiem līdzīga rakstura pētījumiem ar to, ka izglītošana tika sākota jau ļoti agrīnā vecumā un bija ļoti intensīva. ABC projekta darbinieki pētīja 90 afroamerikāņu bērnus, kuri pēc nejausības principa tika iedalīti četrās grupās. Izglītošana

sākās bērnu pirmā dzīves gada pirmajā pusē. Programma ietvēra intensīvu pieredzi izzīņas un vispārējā kustīguma attīstībā, sociālajās un pašpalīdzības iemaņās, valodā un makromotorajās iemaņās. Skolotāji īpašu uzsvaru lika uz valodas attīstību un pirmslasītprasmi, attīstot sociolingvistisko kompetenci.

Bērnu attīstībai un sekmēm skolā tika sekots, līdz viņi sasniedza 15 gadu vecumu. Projekts pierādīja, ka intensīva pirmsskolas programma, kura tiek sākta jau pirmajā dzīves gadā, var radīt ļoti labvēlīgu ietekmi uz bērnu intelektuālo un emocionālo attīstību.²

Novērojumi rāda, ka mājas vide var ietekmēt gan bērna intelektu, gan akadēmiskās sekmes. Zinātnieki ir noteikuši vairākus faktorus, kuri pozitīvi saistīti ar bērna intelekta attīstību, – vecāku ietekme uz bērnu centieniem pēc panākumiem, vecāku rūpes par valodas attīstību un vispārējo mācīšanās iespēju nodrošināšanu jau agrā bērnībā.

Izziņas attīstībai ir nepieciešama sistemātiska mijiedarbība starp padomdevēju un audzēkni. Bērns ir jāmāca, nepietiek ar to vien, ka cilvēks ir piedzimis noteiktā kultūrvidē.

Ilgstošu kvalitatīvo pētījumu rezultātā, kas notiek Liepājas Pedagoģijas akadēmijā profesores Dainas Lieģenieces vadībā, Latvijā ir izveidota teorētiski pamatota pirmsskolas bērnu audzināšanas teorija. Ir veiktas daudzas praktiskās izstrādes. LPA pētnieciskās grupas metodoloģiskajā nostādņē tiek respektēta psihologa A. Adlera atziņa, ka bērnam viņa turpmākās dzīves ideāltips izveidojas jau agrā vecumā. Tas nozīmē, ka jau pirmsskolas vecumā neapzināti izveidojušies mērķi, vajadzības, intereses, vērtības, motivācija ietekmēs viņa dzīves darbības stilu turpmākajos dzīves periodos.

Laikā no 1996. līdz 2001. gadam LPA Pedagoģijas un psiholoģijas katedras docētāju grupa veica pētījumu “Kā palīdzēt piecus – septiņus gadus vecam bērnam veidot identitāti”.

Identitātes veidošanos pētnieki uzskata par dinamisku parādību, kas atrodas attīstībā. Taču šim procesam jāpievērš uzmanība jau pirmsskolas vecumā. Šāda nostādne ir ļoti nozīmīga, bērnu sagatavojot skolai.³

Kā šai pirmmācības procesā var iesaistīties bibliotēka?

Bibliotekārajam darbam ar pirmsskolas vecuma bērniem liela vērība tiek veltīta daudzās valstīs, piemēram, Vācijā, Skandināvijas valstīs, Lielbritānijā, ASV. Tiek veikti plaši pētījumi par bērnu bibliotekārās apkalpošanas attīstību, lielu uzmanību veltījot bibliotekārajiem pakalpojumiem pirmsskolas vecuma bērniem, sadarbībai ar ģimenēm. Piemēram, Britu Bibliotēku pētniecības centra un triju universitāšu – Centrālās Anglijas universitātes Birmingemā, Lauboro universitātes un Velsas universitātes no 1996. līdz 1998. gadam veiktajā pētījumā “Bibliotēka – vieta bērniem” tika iekļauta gan literatūras un statistisko materiālu analīze, gan aptaujas un lietotāju grupu izpēte. Lielākā daļa intervēto bibliotekārā darba speciālistu par galveno un svarīgāko lietotāju grupu, kurai jāpievērš īpaša uzmanība, uzskata bērnus, kas jaunāki par pieciem gadiem.⁴

2000. gadā Zviedrijā izdotajā grāmatā “Kā zivs ūdenī – bērnu ceļš uz valodu un lasīšanu” apskatīti 46 lasīšanas veicināšanas projekti Zviedrijas bibliotēkās, bērnudārzos un skolās. Grāmatas izdevēja ir Zviedrijas bibliotēku asociācijas komiteja darbam ar bērniem un jauniešiem. Apmēram puse no grāmatā minētajiem projektiem orientēta uz ģimenēm, kurās aug pirmsskolas vecuma bērni. Ļoti izplatīti ir grāmatu dāvinājumi. Piemēram, Kumlas pilsētas bibliotēkā jau 10 gadus turpinās projekts “Grāmatbols”. Bibliotēkā strādā pirmsskolas pedagogs, kurš sadarbibā ar veselības aizsardzības centru nosūta ģimenei, kurā piedzimis bērns, apsveikumu. Astoņu mēnešu vecumā bērnam tiek nosūtīta (dāvināta) pirmā grāmatiņa, sasniedzot trīs un sešu gadu vecumu, atkal tiek nosūtīta grāmata. Pirmsskolas pedagogs, kurš ir arī pasaku stāstītājs un prot darboties ar lellēm, apmeklē ģimenes mājās, stāsta stāstus, ņemot palīgā lelles, un runā ar vecākiem par lasīšanu.⁵

1999. gadā Zviedrijā tika veikts pētījums par lasīšanu. Izrādījās, ka viena no vismazāk lasošajām iedzīvotāju grupām ir strādājoši jauni vīrieši. Viņi daiļliteratūru lasa ievērojami mazāk nekā sievietes, ļoti reti lasa priekšā saviem bērniem. Tas kalpoja par ierosmi projekta “Palasi man priekšā, tēti” radīšanai. Vienas darbadienas laikā tika rīkoti semināri mazu bērnu tēviem, kuros mācīja, cik svarīga ir grāmatu lasīšana kopā ar bērnu – arī ar pavisam mazu bērnu.

Svarīgs faktors bērnu bibliotekārās apkalpošanas organizēšanā ir valsts atbalsts. Kopš 1997. gada Zviedrijā noteikta summa tiek paredzēta tieši bērnu grāmatu iegādei. Šī summa ir 25 miljoni zviedru kronu. Lasīšanas veicināšanas pasākumiem arī paredzēta fiksēta summa – 7 miljoni zviedru kronu.

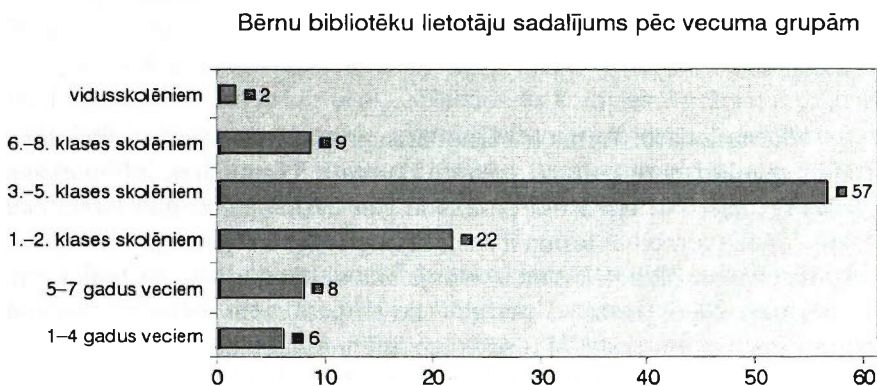
ASV 20. gs. astoņdesmito gadu beigās sakarā ar straujajām pārmaiņām sabiedrībā, kas, protams, skāra arī ģimeni, tika veikti pētījumi par to, kā ģimene šai jaunajā situācijā spēj nodrošināt bērnu pilnvērtīgu audzināšanu. Tika konstatēts, ka daudziem vecākiem tikpat kā nav brīva laika, ko pavadīt kopā ar saviem bērniem. Arvien vairāk ir ģimeņu, kurās strādā abi vecāki, un arvien lielāks kļūst to ģimeņu skaits, kur bērnus audzina tikai viens no vecākiem. Vecāki cenšas padarīt savu laiku, kas pavadīts kopā ar bērniem, arvien pamācošāku un instruktīvāku. No vienas puses bērniem nepieciešams paplašināt savu pieredzi, veidot savus priekšstatus par pasauli, eksperimentēt ar valodu, apgūt stāstītāja prasmi, kas palīdzēs attīstīt lasītprasmi – vēl pirms iešanas uz skolu – piecu sešu gadu vecumā.

Ģimeņu atbalsta programmas ietvaros liela loma tika ierādīta arī bibliotēkai. Tika rīkoti semināri bibliotekāriem par to, kā konsultēt vecākus, ieteikt tieši viņu bērnam piemērotāko grāmatu, spēli, rotaļlietu, kā kopā ar bērnu darboties. Tika radītas bibliotēku programmas bērniem no piedzimšanas līdz gada vecumam, mazbērnu vecumā – no viena līdz trīs gadiem un pirmsskolas vecuma bērniem.⁶

Kā Latvijas bibliotēkās tiek strādāts ar šo lasītāju grupu? Bērnu bibliotēkas un bērnu nodaļas pie mums pārsvarā orientētas uz 8–13 gadu veciem bērniem (fondi, telpu iekārtojums, lasīšanas veicināšanas pasākumi). Vāji attīstīta tieša sadarbība ar ģimenēm. Taču ir arī interesantas programmas un projekti.

Intervējot kolēģus Rīgas Centrālās bibliotēkas bērnu bibliotēkās un nodaļās, uz jautājumu – no cik gadiem cilvēks varētu kļūt par bibliotēkas lietotāju – gandrīz visi man atbildēja – nu tā, ap otro – trešo klasi, kad viņš iemācījies kārtīgi lasīt un pats var atnākt, kad grib.

Kādu vecuma grupu paši bibliotekāri uzskata par visvairāk pārstāvēto, uz kuru orientēta viņu darbība, fondi, bibliotēkas iekārtojums? Šāds jautājums tika iekļauts anketā bibliotekāriem. Aptaujāti tika 104 respondenti – gan pagastu, gan bērnu bibliotēku un nodaļu bibliotekāri.



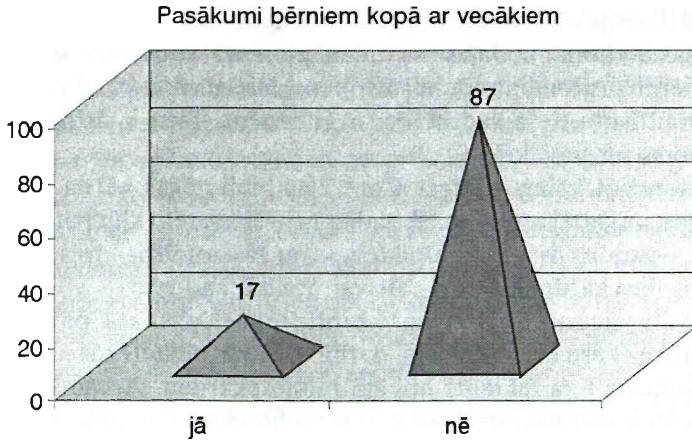
1. attēls. Kura ir jūsu bibliotēkā visvairāk pārstāvētā lietotāju vecuma grupa?

Par visplašāk pārstāvēto lietotāju grupu tiek atzīti 3.–5. klases skolēni (57 respondentu atbildēs).

Analizējot 2001. gada bērnu bibliotēku atskaites, kādā bija visai zīmīgs teksts, kas attiecās uz lasītāju sastāva analīzi: *Mūsu bibliotēku apmeklētāji ne tikai skolēni, bet arī viņu vecāki, vecmāmiņas, vectētiņi, skolotāji, arhitekti, režisori un pirmsskolas vecuma bērni.*

Tātad – pirmsskolas vecuma bērns kā bērnu bibliotēkas lietotājs seko vēl aiz arhitektiem un režisoriem.

Arī intervijā, jautāti pat pirmsskolēniem vai bērniem līdz trīs gadu vecumam, lielākais vairākums (75%) atbild, ka kāds jau nākot kopā ar vecākiem, bet viņiem netiek rakstīta pašiem sava lasītāja karte. Tātad viņi tikai “nāk līdzi”, nevis kļūst par pilntiesīgiem bibliotēkas lietotājiem, kas šajā vecumā būtu ļoti svarīgi, apgūstot jaunu sociālo lomu. Viena atbilde bija pat visai krasi noliedzoša: “Vai es te kāda bērnodarza auklīte? Tādi mazie tikai visu sajauc. Uz bibliotēku var nākt tad, kad māc lasīt un pats var atnākt.”



2. attēls. Vai jūsu bibliotēkā pēdējā pusgada laikā ir notikuši pasākumi bērniem kopā ar vecākiem?

Pierasta darba forma ir bērnodārzu grupu ekskursijas uz bibliotēku (tādas regulāri notiek arī to pagastu, kuros ir bērnodārzi, bibliotēkās). Tiek organizēti arī tematiski pasākumi gan bērnodārzos, gan bibliotēku telpās. Šāda sadarbības forma ir samērā viegli organizējama, ja bērnodārzs atrodas tuvu pie bibliotēkas un izveidojies labs kontakts ar tā darbiniekiem. Tomēr nereti tiek piemirsts par galveno šo pasākumu mērķi – uzaicināt bērnus kopā ar vecākiem kļūt par regulāriem bibliotēkas lietotājiem. Šim nolūkam labi kalpo bibliotēku bukleti vai īpaši izveidoti ielūgumi visai ģimenei kļūt par bibliotēkas lietotājiem. No aptaujātajiem bibliotekāriem tikai 15 atbildēja, ka šāda bibliotēkas publicitātes forma tiek praktizēta.

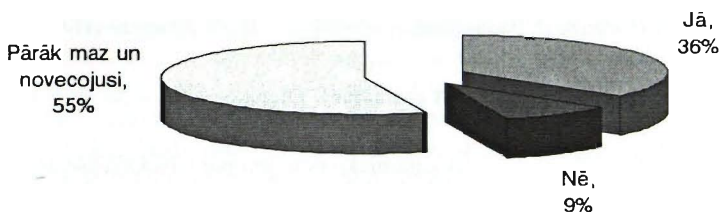
“Vai bibliotēkā pēdējā pusgada laikā ir notikuši pasākumi bērniem kopā ar vecākiem?” (sk. 2. attēlu) – tikai 17 pozitīvas atbildes. Arī uz jautājumu “Vai jūsu bibliotēkā ir arī literatūra vecākiem?” (sk. 3. attēlu) 55% respondentu atbildējuši, ka tāda ir, bet pārāk maz un novecojusi, 9% – literatūras vecākiem nav vispār, pārējās atbildes pozitīvas.

Tāpat darbs ar pirmsskolas vecuma bērniem bibliotēkās tiek organizēts galvenokārt kā sadarbība ar pirmsskolas izglītības iestādēm, nevis kā tieša sadarbība ar ģimenēm.

2002. gada sākumā valdībā tika iesniegta KM sagatavotā mērķprogramma “Lasīšanas veicināšana un bibliotēku pakalpojumu bērniem attīstīšana”, kura sastāv no trim atsevišķiem projektiem:

- pirmā tikšanās ar bibliotēku, kuras pamatideja ir trīsgadīgu bērnu uzaicināšana uz pirmo bibliotēkas apmeklējumu, te bērnam tiek dāvināta pirmā grāmata un buklets par bibliotēku;
- bērnu žūrijas izveide;
- ielas bērnu iesaistīšana bibliotēkas izmantošanā.

Pasākumi bērniem kopā ar vecākiem



3. attēls. Vai jūsu bibliotēkas krājumā ir arī literatūra vecākiem?

Diemžēl valdība šo projektu nav akceptējusi, bet Kultūrkapitāla fonds atbalstījis tikai bērnu žūrijas izveidi, kas arī aktīvi darbojas.

Ir interesanti projekti atsevišķās bibliotēkās. Te jāmin Rīgas pilsētas Imantas bibliotēka un klubs ar labi izstrādātām pirmsskolas vecuma bērnu lasīšanas veicināšanas programmām (arī projekts “Mazs bērns bibliotēkā” divus–trīs gadus veciem bērniem). Šī bibliotēka komplektē grāmatas pašiem mazākajiem bērniem – telpiskās, aktivitāšu, skaņu grāmatas, konsultē vecākus, kā kopā ar bērniem skatīties grāmatas, kā lasīt priekšā.

Kādēļ svarīgi, lai ģimene atrastu ceļu uz bibliotēku jau tad, kad bērns vēl neprot lasīt?

Ne jau tādēļ, lai bibliotēkā bērnam iemācītu lasīt, rakstīt, rēķināt, lai viņš būtu gudrāks nekā pārējie, bet gan lai rosinātu vecākus kopā ar bērnu izbaudīt valodas, grāmatas, lasīšanas, izziņas burvību. Var diskutēt par to, kāda būs nākotnes bibliotēka. Vai tas ir labi vai slikti, ka arvien lielāku informācijas daudzumu mēs gūstam, nevis lasot grāmatu, bet skatoties datora ekrānā. Šī burvība, bauda, kas cilvēkam rodas lasot, neizzudīs nekad.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 248 lpp.
- ² Geidžs N., Berliners D. Pedagoģiskā psiholoģija. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. – 662 lpp.
- ³ Lieģeniece D. Kopveseluma pieeja 5–7 gadus veca bērna audzināšanai. – Liepāja, 1996. – 401 lpp.
- ⁴ Elkin, Judith. A Place for Children. Public Libraries as a Major Force in Children's Reading: British Library Research and Innovation Report 117. – London: Library Association Publishing, 2000. – P. 190.
- ⁵ Poutiainen R. Reading is a joy // Skandinavienski Publ. Libr. Quart. – 1998. – Nr. 2. – Vol. 31. – P. 16–18.
- ⁶ Elkin, Judith. A Place for Children. Public Libraries as a Major Force in Children's Reading: British Library Research and Innovation Report 117. – P. 190.

Izmantotie informācijas avoti

1. *Geidžs N., Berliners D.* Pedagoģiskā psiholoģija. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 248 lpp.
2. *Grīnuma I.* Bērnus mudina lasīt grāmatas // *Diena*. – 2002. – Nr. 214. – 19. okt. – 5. lpp.
3. *Lieģeniece D.* ASV un Eiropas zinātnieku pētījumi par cilvēka iekšējās aktivitātes problēmām. 3. burtnīca. – Liepāja: Liepājas Pedagoģiskais institūts, 1995. – 30 lpp.
4. *Lieģeniece D.* Kopveseluma pieeja 5–7 gadus veca bērna audzināšanai. – Liepāja, 1996. – 401 lpp.
5. Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 248 lpp.
6. *Samuseviča A.* Bērnu identitātes veidošanās problēmu zinātniskie meklējumi un risinājumi Liepājā // *Izglītība un Kultūra*. – 2002. – Nr. 3. – 17. janv. – 10. lpp.
7. *Blanshard C.* Managing Library Services for children and young people: Practical Handbook. – London: Library Association Publishing, 1998. – P. 197.
8. Children and Young People: Library Association Guidelines for Public Library Services. – London: Library Association Publishing, 1997. – P. 61.
9. *Elkin, Judith.* A Place for Children. Public Libraries as a Major Force in Children's Reading: British Library Research and Innovation Report 117. – London: Library Association Publishing, 2000. – P. 190.
10. *Manson P.* Children, Young People and the Library // *Skandinavien Publ. Libr. Quart.* – 1998. – Nr. 2. – P. 26–28.
11. *Nilson I.* Children's Libraries in Scandinavia // *Scandinavien Publ. Libr. Quart.* – 1997. – Vol. 25. – Nr. 1. – P. 4–7.
12. *Poutiainen R.* Reading is a Joy // *Skandinavien Publ. Libr. Quart.* – 1998. – Nr. 2. – Vol. 31. – P. 16–18.

Daina Pakalna

Pre-school Education and the Library – Practical experience in Latvia and Abroad

Pre-school teaching is the primary stage in the teaching, learning, and education of children. Pre-school teaching may be carried out at home or at the kindergarten. During the pre-school teaching period, children acquire elementary basic knowledge and get prepared for school under supervision of parents or tutors. Libraries may participate in the pre-school teaching process quite successfully.

The children cognition development process depends on the following:

- frequency and skilfulness [of the parents and tutors] in:
- talking to the child;
- providing the child with various games and toys;
- avoiding restrains and punishments;
- organising the use of the child's time and space;

- employing an affectionate attitude towards the child;
- ensuring that the child gets in touch with different individuals.

According to studies, e. g. Head Project Start (US), pre-school teaching has a positive effect on the child's social, emotional, and intellectual development. Studies show that home environment may have an influence both on the child's intellect and academic success. There are several factors that are related by scientists to the child's intellectual development in a positive way, such as the influence exerted by parents on the child's efforts to succeed, provision of care in the language development process, and provision of the opportunity to acquire basic education in early childhood.

Development of cognition requires systematic interaction between the tutor and the pupil. Children need to be taught; the fact of being born in a cultural environment alone is not sufficient.

Libraries pay considerable attention to the work with pre-school children in many foreign countries, such as Germany, Nordic countries, United Kingdom, and the United States. Extensive studies have also been carried out in these countries concerning the development of library services for children and cooperation with families with pre-schoolers.

In Latvia, children libraries and children sections are primarily oriented on serving the needs of children aged 8 to 13 (library stock, library room furnishings, activities designed to promote reading). Direct co-operation with families is underdeveloped. There are programmes of interest and challenging projects, however.

PLATFORMA

Sastādītāja *Jolanta Upeniece*
Literārā konsultante *Mirdza Streipa*
Korektore *Brigita Vārpa*

Izdevniecība "Zinātne", Akadēmijas laukums 1,
Rīga, LV-1050. Reģistrācijas apliecība nr. 2-0250.
Iespiesta Valsts zemes dienesta poligrāfijas daļā
"Latvijas karte", O. Vācieša iela 43, Rīga, LV-1004.

LITERATŪRZINĀTNE

Māris Ruks. Literārais virziens un strāvojums: jēdzienu ģenealoģija latviešu literatūrpētniecībā

Ilze Knoka. Romantiskā ironija kā dzejas laiktelpas izteicēja

Jana Vērdiņa. Jāņa Steika dzeja un poētiskie eksperimenti modernismā

Jurijs Sadlovskis. Par futūrismu Ukrainā jeb ukraiņu futūrisma sākums

Līga Mitenberga. Sociālās problēmas Arundhati Roi romānā “Mazo lietu dievs” un Noras Ikstenas romānā “Jaunavas mācība” jeb Kāpēc tās ir nozīmīgas daiļliteratūrā

Ingars Gusārs. Daži Atēnas tēla mākslinieciskā veidojuma aspekti Kallimaha himnā “Pallādas peldei”

FOLKLORISTIKA

Valdis Rūsiņš. Divdaļīgums sakrālā veseluma struktūrā latviešu reliģiskajos priekšstatos

Gatis Ozoliņš. Austrāliešu totēmisma formas, to iespējamās paralēles latviešu folklorā

Jolanta Upeniece. Ieskats par putniem un dzīvniekiem sakrālajā pasaulē (pēc latviešu tautasdziesmu materiāla)

MĀKSLAS (TEĀTRA UN MŪZIKAS) ZINĀTNE

Ieva Zole. Drāma kā kritērijs jeb Pētera Pētersona teātra teorijas glosārijs

Baiba Kalna. Totalitārisma mākslas izpausmes teātrī (1940–1945) Latvijā un Rietumeiropā. Daži aspekti

Līga Ulberte. Episkā teātra principi un jaunākais latviešu teātris (1991–2001)

Andra Rutkēviča. Kultūrvaroņu sakrālās un profānās formas 90. gadu latviešu teātrī

BIBLIOTĒKZINĀTNE

Iveta Kalniņa. Nacionālā bibliogrāfija un kultūras mantojuma saglabāšana

Baiba Mūze. Mašīnlasāmā katalogizācija: ierakstu struktūra un evolūcija

Vineta Gerkena. Mūsdienu bibliotekārās apkalpošanas pamattendences

Daina Pakalna. Bērnu pirmmācība un bibliotēka – ārzemju un Latvijas pieredze

ISBN 9984-698-55-6

