

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

2

PLAIFORMA

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

2

PLATFORMA

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

2

PLATFORMA

UDK 009 (082)
PI 276

Redakcijas kolēģija:

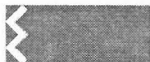
prof. Janīna KURSĪTE-PAKULE (Latvija, Rīga) – redakcijas kolēģijas vadītāja,
prof. Ausma CIMDIŅA (Latvija, Rīga), asoci. prof. Ieva KALNIŅA (Latvija, Rīga),
doc. Marija ZADENČKA (Zviedrija, Stokholma), prof. Silvija RADZOBĒ (Latvija, Rīga),
asoci. prof. Baiba SPORĀNE (Latvija, Rīga), prof. Doms KAUNS (Lietuva, Viļņa)

Sastādītāja Jolanta UPENIECE

Ināras JĒGERES mākslinieciskais noformējums

Recenzenti:

Dr. philol. Lalita MUIŽNIECE (ASV, Kalamazū), *Dr. art.* Ramune MARCINKEVIČIUTE
(Lietuva, Viļņa), *Dr.* Elke MADERE (Austrija, Vīne)



Grāmata izdota ar Valsts kultūrkapitāla fonda,
Latvijas Zinātnes padomes
un Latvijas Universitātes
atbalstu

Saturs

<i>Ievads. Jolanta Upeniece</i>	7
LITERATŪRZINĀTNE	
Bārbala Stroda	
Ceļš uz Viduszemi: literārās fantāzijas žanrs kā mūsdienu mīta ekvivalents .. <i>The Journey into Middle-earth: Literary Fantasy Genre as the Modern Equivalent of Myth</i>	9 22
Eva Eglāja-Kristone	
Latviešu trimdas literātu un padomju Latvijas dzejnieku kontakti “dzelzs priekškara” ēnā	23
<i>Contacts among Poets in Soviet Latvia and Exile Literati in the Period of “Iron Curtain”</i>	33
Evija Veide	
Literārais alķīmiķis Marģeris Zariņš un viņa laiks	34
<i>Literary Alchemist Marģeris Zariņš and his Time</i>	42
Ērika Bērziņa	
Sieviešu tēlu tipoloģija Gundegas Repšes prozā	43
<i>Type of Woman Characters in Gundega Repše’s Prose</i>	49
Ilze Sperga	
Sievietes suicīds Amandas Aizpurietes romānā “Nakts peldētāja”	50
<i>Der Selbstmord der Frau im Roman von Amanda Aizpuriete “Nakts peldētāja” (“Die nächtliche Schwimmerin”)</i>	57
Rimands Ceplis	
Daces Rukšānes romāns “Beatrices gultas stāsti” baudu un vajadzību fizioloģizācijas tendences kontekstā	58
<i>Novel “Beatrice’s Bed Stories” by Dace Rukšāne in the Context of Physiologisation of Delights and Needs</i>	65
Pāvels Glušakovs	
Alternatīvā vēsture krievu trimdas literatūrā (Pjotra Krasnova romāns “За чертополохом”)	66
<i>Alternative History in the Literature of Russian Emigration</i>	72
Antra Leine	
Dialogu salīdzinājums Džeinas Ostinas romānā “Lepnums un aizspriedumi”, tā ekranizējumos un tulkojumā	73
<i>Comparison of Dialogues in the Novel “Pride and Prejudice”, its Screen Versions and Translation</i>	84
Elita Saliņa	
Angļu un velsiešu dzejas tradīciju mijiedarbība Dilana Tomasa daiļradē	85
<i>Interaction of English and Welsh Poetic Traditions in Dylan Thomas</i>	95

FOLKLORISTIKA

Gatis Ozoliņš

- Dzīvnieku patrons. dēms un protototēmisms 96
Animal Patron, Demos and Proto-Totemism 107

Rīta Glāzere

- Kristīgās leģendas citu latviešu folkloras žanru kontekstā 109
Christian Legends in Context of Other Latvian Folklore Genres 118

Una Smilgaine

- Laiks un telpa latviešu šūpuļdziesmās 119
Time and Space in Latvian Lullabies 126

Jolanta Upeniece

- Putni un dzīvnieki kosmogonijā (pēc latviešu teiku un pasaku materiāla)... 127
Die Vögel und Tiere in der Kosmogonie (anhand von lettischen sagen und Märchen) 142

Sandis Laime

- Bēru rituālu atspulgi Latvijas klinšu rakstos 144
Traces of Funeral Rituals in Latvian Rock Carvings 153

Sanita Bērziņa-Reinsone

- Stāsti par apmaldīšanos: priekšstati un skaidrojumi 155
Stories about Losing One's Way: Personal Interpretation and Concepts 163

Ieva Garda

- Akciju sabiedrība "Diena" kā mūsdienu folkloras izplatītāja 164
Newspaper "Diena" as a Distributor of Contemporary Folklore 172

Valdis Rūsiņš

- Trīsdalīgo struktūru veidošanās senajā pasaules uztverē un to aprakstīšanas problēma 173
Forming of Ternary Structures in the Ancient World Outlook and the Problem of Their Description 180

MĀKSLAS (TEĀTRA) ZINĀTNE

Baiba Kalna

- Pirmā padomju sezona latviešu teātrī 182
The First Season in Latvian Theatres under the Soviets 194

Andra Rutkēviča

- Nācijas modināšana. Rokoperas "Lāčplēsis" iestudējums, tā attiecības ar sociālpolitiskajiem notikumiem valstī 195
Awakening of the Nation. Staging of Rock-opera "Lāčplēsis" and its Interaction with Social-political Events of Society 202

Anda Kuduma

- L. Stumbres 20. gs. 80. gadu drāma "Sarkanmataināis kalps". Atgriešanās pie tradīcijas 203
Das Drama von Lelde Stumbre "Sarkanmataināis kalps". Rückkehr zur Tradition 212

Ingrīda Vilkārse

- Modernisma un postmodernisma elementi Gintara Varna režijā: Džuzepes Verdi opera "Masku balle" 213
Elements of Modernism and Post-Modernism in Gintaras Varna's Production: Opera "Masquerade" by Giuseppe Verdi 220

BIBLIOTĒKZINĀTNE

Baiba Mūze

- Jauni izaicinājumi Latvijas bibliotēku attālajiem elektroniskajiem katalogiem 221
New Challenges to the Remote Electronic Catalogues of Libraries in Latvia 229

Veneranda Godmane

- Bibliotēkas krājuma satura atklāšana, izmantojot *Conspectus* modeli 230
Access to Library Funds Using the Conspectus Model 240

Ievads

Ir prieks visus interesentus iepazīstināt ar humanitāro zinātņu doktorantu otro rakstu krājumu "Platforma", kas ar Latvijas Universitātes, Latvijas Kultūrkapitāla fonda un Latvijas Zinātņu padomes izpratni un finansiālu atbalstu no uzdrīkstēšanās pārtapis par ikgadēju tradīciju.

Krājumā publicēto četru dažādo humanitāro zinātņu jaunos autorus apvieno ne tikai studijas LU literatūrzinātnes, folkloristikas, mākslas (teātra) zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantūras programmā, bet arī domu apmaiņu, savu prasmju, iemaņu un savas zinātniskās platformas atklāšana ikgadējā doktorantu konferencē katra akadēmiskā gada pavasarī.

Sis krājums tapis, apkopojot un papildinot 2003. gada 7. martā Filoloģijas fakultātē notikušās jauno pētnieku konferences referātus.

Marta konference pārsteidza ne tikai ar savu tematisko daudzveidību un lielo ieinteresētību kā no dalībnieku, tā klausītāju vidus, bet arī ar to, ka šogad doktorantu pulku ar ne mazāk saistošiem un spilgtiem referātiem papildināja gados vēl pavisam jauni pētnieki, kas, kaut gan šobrīd ir vēl LU Filoloģijas fakultātes pēdējā kursa bakalaura programmas (Rīta Glāzere, Sandis Laime) un maģistrantūras studenti (Sanita Bērziņa-Reinsone, Ieva Garda), ar pētnieciskajiem darbiem jau pieteikuši sevi kā talantīgus un daudzsološus jaunos zinātniekus.

Taču tas nebūt nenozīmē, ka "Platforma" pārkāpj pāri doktorantūras "sliksni", bet ar gados pavisam jauno pētnieku iesaistīšanu mēs, konferences organizētāji, gribējām akcentēt "ķēdes nepārtrauktības ideju" – šodienas doktorantiem "uz papēžiem min" jau nākamie, un tas ne tikai liecina par veselīgas konkurences veidošanos, bet ļauj cerēt, ka arī humanitārajās zinātnēs nākotnē gaidāms ne viens vien pozitīvs zinātniskais notikums.

Kas sagaida otrās "Platformas" lasītājus, rūpīgāk ieskatoties krājuma lappusēs? Vienā vārdā sakot – daudzveidība. Jo krājums, kā jau ierasts, nav veltīts kādai konkrētai zinātniskai problēmai vai tematikai, bet tā uzdevums ir dot vispārīgu priekšstatu par to, kas saista, ko atklāj un kā strādā jaunie humanitāro zinātņu speciālisti. Tomēr, lai gan krājumā apkopotie raksti tematiski ir ļoti dažādi, tajos iezīmējas arī kāda kopīga tendence, proti, jaunos zinātniekus vairāk saista aktuālie kultūras procesi un notikumi, kurus viņi piedzīvo, izdzīvo vai ar kuriem vienkārši sadzīvo.

Nepamanīts nepaliek ne šobrīd mūsdienu kino industrijas virsotnē esošais Dž. R. R. Tolkīna "Gredzenu pavēlnieks" (par to fantāzijas žanra sakarā B. Strodas rakstā), ne populārās britu rakstnieces Dž. Ostinas romāns "Lepnums un aizspriedumi" (lasītājs droši vien atceras tā 1995. gada

ekranizējumu – to, kas notiek ar romāna teksta funkcijām tā daudzajos ekranizējumos un tulkojumā, atradisiet A. Leines rakstā), ne arī teātra dzīves notikumi, kā, piemēram, G. Varnas režijā 2002. gadā tapusi Dž. Verdi opera “Masku balle” (par šo uzvedumu savu redzējumu paūž doktorante I. Vilkārse).

Arī mūsu pašu mūsdienu literatūras peripetijas, kā D. Rukšānes atkailinātie romāni, pievērsuši doktoranta Rimanda Cepla uzmanību.

Tāču tikpat saistošs ir viss, ko mēs dzirdam un redzam sev apkārt, jo tas, ko sauc par mūsdienu folkloru, ir saklausāms gan *kādas tantes* ogošanas stāstā, gan samanāms populārajā laikrakstā “Diena” (sk. S. Bērziņas-Reinsones un I. Gardas publikācijas).

Jaunajiem zinātniekiem interesē arī viss, ko var piedāvāt modernā laikmeta tehnoloģiju iespējas, – par jaunākajām metodēm un veidiem informācijas uzglabāšanā un izplatīšanā jāmeklē B. Mūzes un V. Godmanes rakstos. Abas ir jau pieredzes bagātas bibliotēkzinātnes un informācijas zinātnes speciālistes.

Protams, jaunos autorus saista arī indivīda un laika mijiedarbes jautājumi dažādos aspektos. Tā, piemēram, par komponista un rakstnieka Margēra Zariņa attiecībām ar sava laika realitāti raksta E. Veide, savukārt par mūsdienu latviešu literatūrā rodāmā modernā laikmeta cilvēka portretējumu var spriest pēc A. Kudumas, Ē. Bērziņas, I. Spergas, arī R. Cepla rakstiem. Turklāt pēdējo trīs uzmanības centrā ir tieši sievietē un sabiedrībā joprojām daļēji tabuizētā suicīda tēma vai spēcīgā fizioloģijas tendence, kas lasošajam neviļus liekot aizdomāties – kāpēc gan tiek runāts tieši par sievieti?

Jaunos zinātniekus saista arī kultūrprocesa attīstības gaita un vēstures diktētās izmaiņas tajā. Tā par sociālpolitisko notikumu ietekmi uz kultūras procesiem raksta kā B. Kalna (pētījumā par latviešu teātri 1940. gadā), tā E. Eglāja-Kristsons (piedāvājot saistošu materiālu par latviešu trimdas literātu un Padomju Latvijas dzejnieku kontaktu “dzelzs priekšvara” ēnā), A. Rutkēviča (analizējot 80. gadu kultūras virsotni, rokoperu “Lāčplēsis”) u.c.

Pētniekus vienmēr saistījuši arī žanra jautājumi (šajā krājumā par dažiem folkloras žanru aspektiem – U. Smilgaine, R. Glāzere) un dažādu teorētisko problēmjautājumu risināšana (kā, piemēram, par totēmismu kultūrvēsturē – G. Ozoliņš).

Krājumā pievērsta uzmanība arī jautājumiem, kas līdz šim Latvijas zinātnē pētīti minimāli, kaut arī ar savu tematiku var piesaistīt plašāku interesentu loku, kā, piemēram, klinšu raksti jeb klinšu zīmes, ko ar lielu aizrautību skata jaunais zinātnieks S. Laime.

Krājumā apskatīto jautājumu loks ir tikpat dažāds, cik dažādi ir paši rakstu autori – to vidū gan zinātnieki ar zināmu pieredzi, universitātes mācībspēki, gan arī tie, kas vēl ir sava zinātniskā ceļa pašā sākumā. Tāču „atlaides” nav dotas nevienam. Daudziem autoriem krājuma tapšanas procesā nācies iziet cauri nopietnām ugunskristībām. Bez sviedru garšas pie rezultāta netikt.

Lai daudz pozitīvu emociju un atklāsmju, “Platformu” lasot un mūsu rezultātu baudot!

Redakcijas kolēģijas vārdā
krājuma sastādītāja, doktorante *Jolanta Upeniece*

LITERATŪRZINĀTNE

Bārbala Stroda

Ceļš uz Viduszemi: literārās fantāzijas žanrs kā mūsdienu mīta ekvivalents

B. Strode dzimusi 1978. gadā. Kopš 2003. gada studē cittautu literatūras vēsturi LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas "Mīts un angļu literārās fantāzijas žanrs", darba zinātniskā vadītāja – profesore Sigma Ankrava.

Literārā fantāzija no stāstījuma veida par patstāvīgu žanru pasaules literatūrā ir izveidojusies relatīvi nesen, taču šobrīd tās popularitāte jo īpaši pieaug sakarā ar vairāku pasaulslaveno fantāzijas darbu kinematogrāfisko versiju laišanu klajā. Līdz ar to arī Latvijas lasītājs beidzot iepazīstas ar žanru, kas Rietumvalstīs ir ne tikai viens no visvairāk lasītajiem, bet arī pastāvīgs vairāku akadēmisku nozaru studēšanas objekts: liela uzmanība tiek veltīta žanra vēsturiskajiem un psiholoģiskajiem aspektiem, kā arī tā kopsakarībām ar citiem pasaules literatūras un kultūras avotiem.

Šī pētījuma mērķis ir sniegt ievadu latviešu literatūrzinātnē vēl neapskatītajā literatūras žanrā, galvenokārt koncentrējoties uz žanra paralēlēm ar klasiskā mīta pamatprincipiem.

Viens no interesantākajiem faktoriem žanra pētniecības statusa apzināšanā ir atklājums, ka būtisku teorētiskās izpētes daļu šajā jomā ir veikuši paši fantāzijas rakstnieki. Kā piemērus iespējams minēt vairākus autorus, kuri ne tikai centušies definēt žanra robežas, bet arī pētījuši dažādas žanra izpausmes literatūrkritisku eseju vai citu populārzinātnisku publikāciju veidā. Trīs nozīmīgākie angļiski rakstošie autori, kuru apcerējumi tiek ņemti vērā vairumā pētījumos, ir Dž. R. R. Tolkīns, U. Le Gvina un K. S. Luiss. Ietekmīgākie šo rakstnieku darbi ir Tolkīna eseju krājums "Briesmoņi un kritiķi" (tajā iekļautā eseja "Par teiksmainiem stāstiem"¹ bieži tiek minēta kā pirmais žanra definīcijas mēģinājums), K. S. Luisa "Par šo un citām pasaulēm"² un U. Le Gvinas "Nakts valoda"³ (abi – literatūrkritisku eseju krājumi par dažādiem fantāzijas un stāsta aspektiem).

Mūsdienu žanra teorētiski analizē fantāziju, pirmkārt, kā vēstījuma manieri⁴, un, otrkārt, kā literāru žanru⁵, turklāt šos pētījumus var iedalīt divās grupās: tie, kas atbalsta un attīsta tālāk Tolkīna izveidoto žanra

teorētisko bāzi, un tie, kas meklē jaunas žanra definīcijas un novirzienus. Savrupu pētniecības virzienu veido atsevišķu rakstnieku daiļrades pētnieki, īpaši daudzi pievēršas žanra slavenākā autora Dž. R. R. Tolkiņa darbu izpētei.⁶

Kā atzīst angļu literatūrkritiķe R. Džeksone, terminu “fantāzija” mēdz nereti bez kādas izšķirības piemērot jebkuram literatūras žanram, kura prioritātēs neietilpst realitātes attēlošana iespējami tuvu fiziski redzamajam, tādējādi šajā kategorijā ietverot gan mītu, gan leģendu, tautas pasaku, utopiju, sirreālistiskos tekstus, šausmu stāstus, zinātnisko fantastiku utt.⁷ Fantāzijas elementiem nenoliedzami ir liela loma daudzu žanru uzbūvē, taču literārā fantāzija ir atsevišķs žanrs⁸. Visbiežāk to kļūdaini identificē ar zinātnisko fantastiku. Jāņem vērā, ka fantāzija atšķirībā no zinātniskās fantastikas radās nevis kā racionalitātes slavinājums, bet drīzāk kā reakcija uz prāta kultu un materiālistisko domāšanu, tāpēc tā bieži pauž skepsi pret fantastikas popularizēto ideju, ka ar intelekta palīdzību cilvēce nonāks pie visu savu problēmu risinājuma. Tieši pretēji – kā problēmu, tā risinājumu fantāzija meklē cilvēka garīgajā pasaulē. Interesanti novērot, ka vairums žanru, kas izmanto pārdabiskos elementus, tiek tradicionāli dēvēti vai nu tematisko īpatnību, vai izraisīto emociju vārdos (piemēram, zinātniskās fantastikas nosaukums ļauj nojaust, ka žanram ir saistība ar zinātnisko pasaules uzskatu, šausmu stāstu mērķis ir izraisīt bailes un spriedzi), taču literārā fantāzija nosaukta cilvēka radošas izpausmes vārdā.⁹

Kaut gan fantāzija ir relatīvi visjaunāko pasaules literatūras žanru skaitā, tās pazīmes literatūrā ir eksistējušas kopš mutvārdu folkloras aizsākumiem. Fantastiskajiem elementiem ir būtiska loma gan senākajos rakstītās kultūras pieminekļos, gan viduslaiku, renesanses un romantisma literārajā kultūrā. Šī vēsturiskā aspekta dēļ žanrā sastopam dažādu laikmetu, stilu un literārā vēstījuma paveidu iezīmes. Fantāzijas kā žanra aizsākumus kritika meklē gan Viktorijas laikmeta gotiskajos romānos, gan romantisma pseidofolkloras tekstos, gan 20. gadsimta sākuma *pulp* (lubu) žurnālu fenomenā – darbos, kuru sižeta gaitā varoņi saskārās ar brīnumainām zemēm, vēlāk nodēvētām par paralēlajām pasaulēm. Kā atskaites punktu modernās fantāzijas sākumam tomēr tradicionāli min angļu rakstnieka un valodnieka Dž. R. R. Tolkiņa vispopulārāko darbu *Gredzenu pavēlnieks* (1954), kas proklamēja vienlaikus gan žanru, gan tā galvenos principus. Senajam tēlojuma veidam Tolkiņš piešķīra jaunu saturu, pārvēršot teiksmaino stāstījumu paņēmiņā, kā tiek aprakstīta cilvēka iekšējā pasaule un garīgie meklējumi. Tolkiņa eseja “Par teiksmainiem stāstiem” (1939) ir viens no pirmajiem mēģinājumiem ietvert šo žanru literatūrzinātnes uzmanības lokā. Tajā viņš raksturoja fantāziju kā “stāstu, kurš nonāk saskarē ar pasaku pasauli”¹⁰, uzsverot, ka “magija nav fantāzijas mērķis, bet veids, kā mērķi sasniegt”¹¹.

Šeit gribētu īsi apskatīt fantāzijas žanra struktūru un elementus, sīkāk pakavējoties pie fantāzijas un mitoloģijas saistības. Bieži vien fantāziju traktē kā “moderno brīnumpasaku”. Mitoloģijas un reliģiju pētnieks

Mirča Eliade uzsver, ka starp mītu, sāgu un pasaku sižetiem tiešām pastāv zināma pēctecība¹². Fantāzija bieži interpretē tradicionālos pasakas elementus, papildinot sižetu ar izstrādātu formu un fonu, taču daudz biežāk kā izejmateriāls tiek lietots senāks mutvārdu folkloras paveids, proti, mīts. Ja mīta transformācijā par pasaku vērojama konkrēti etnogrāfiskās fantāzijas transformācija vispārīgi poētiskajā, raksturīga laiktelpas demitoloģizācija un delokalizācija, tad fantāzijas žanrs, apvienojot mitoloģisko kodu ar sociālo, saglabā daudzus mīta aspektus nemainītus. Piemēram, laulību tēma, kas pasakā ļoti nozīmīga, gan fantāzijā, gan mītā gandrīz vienmēr ir perifēra. Otrkārt, tāpat kā mītā, fantāzijā nebūt nav obligāta ne pasakas trīskāršā struktūra, ne laimīgās beigas.¹³ Ja kā pasakas rituālo ekvivalentu parasti min kāzas (iniciācija, lai iekļūtu noteiktā sociālajā statusā), tad fantāzijā tas ir daudz komplicētāks individuālās iniciācijas process, kura laikā galvenais varonis sasniedz jaunu garīgo statusu un ieiet sev pienācīgajā kārtā, bieži atklājot savu slēpto identitāti kā burvis, valdnieks vai karotājs¹⁴. Būtiski ir arī tas, ka gan mītā, gan fantāzijas literatūrā vienmēr sastopam konkrētu vietu aprakstus, nevis anonīmas “karaļvalstis aiz trejdeviņām jūrām”, kā arī personvārdus ar zīmīgu etimoloģisko raksturu, tabu u.c. nosacījumiem, kas pasakai raksturīgi tikai izņēmuma gadījumos.

Par fantāzijas nozīmi mīta kontekstā rakstījuši K. G. Jungs un Dž. Freizers. Gan arhetipiskās teorijas, gan pētījuma *Zelta zars* pamatā ir doma, ka pastāv nozīmīga saistība starp rituālu, sapni un vizionāro literatūru, pie kā var pieskaitīt arī fantāziju. Junga izpratnē iztēles tēli piesaista indivīda psihi kolektīvajai zemapziņai, jo mākslā un literatūrā atkal un atkal atkārtotie arhetipos iemiesotie mitoloģiski simboli palīdz izprast cilvēka dziļāko būtību¹⁵. Šo mīta esenci fantāzijas literatūra cenšas reproducēt un atjaunot. Savukārt Dž. Freizers pētījumā *Zelta zars* demonstrēja fantāzijas analogiju ar rituālu, uzskatāmi pierādot romances saistību ar auglības, nāves un atdzimšanas mītiem¹⁶. Pētniece Dž. Vestona šo domu attīstīja tālāk, raksturojot seno kulta ceremoniju ciešo saikni ar romantisko literatūras tradīciju¹⁷.

Latvijas preses izdevumos sastopamajos komentāros par fantāzijas žanru atzīts, ka tas “ļauj personalizēt leģendas un mītus, kas mūsdienu pasaulē ikdienas apziņā tiek uztverti atsvešināti, bet kuru nozīmība kultūras vēsturē nav ne mirkli mazinājusies”.¹⁸ Žanra sižeta līnijas reproducē no mitoloģiskām struktūrām aizgūtas viegli atpazīstamas tēmas, stereotipus un klīšejas, bieži arī tiešas atsauces uz mītu un leģendu tekstiem. Fantāzijā joprojām figurē arī mīta kompleksā fantastisko tēlu sistēma. Dž. R. R. Tolkiņš salīdzina “teiksmainos stāstus” ar zupas katlu, kurā dažādu tautu mitoloģija, romantiskā literatūra, vēsture, hagiogrāfija un folkloras samestas kopā un atstātas “vārīties” gadsimtu garumā. Kad tiek aprakstīts notikums ar brīnuma klātbūtni, stāstītājs pasmeļ pa karotei no šī katla, un labākie no šiem stāstiem vēlāk nonāk atpakaļ tai pašā katlā.¹⁹ Kā žanra popularitātes galveno iemeslu nereti min mīta atjaunoto nozīmi postmodernismā, jo, tāpat kā mīts, fantāzija aktualizē arhetipiskos principus cilvēka apziņā. Savukārt mūsdienu fantāzijas autori savos darbos rada jaunus mītus un

kultūrstāstus, arī t.s. urbānās leģendas. Atjaunojas mīta kā jēgpilna un vienlaikus izklaidējoša avota nozīme postmodernisma literārajā kultūrā. Struktūru un sastāvdaļu līdzība ļauj definēt fantāzijas literatūru kā modernā laikmeta mitoloģiju.

Fantāzijas darbs balstās uz realitātes izmaiņu – tas vai nu piesātina pastāvošo realitāti ar fantastiskiem elementiem, vai arī rada savu paralēlo realitāti.²⁰ Laikā un telpā distancētas paralēlās pasaules eksistence, kas darbojas pēc saviem likumiem, ir žanra primārā raksturiezīme. Fantāzijas darbu zināmā mērā var traktēt kā kosmogoniskā mīta sinhronā aspekta atvasinājumu, jo, kaut gan tas parasti neaprapsta Visuma rašanos, toties jo detalizēti apraksta pašu Visumu, turklāt uzsverot, ka struktūras būtiskākie darbības principi ir zināmi tikai sakrālās, ne profānās apziņas līmenī, tātad – burvjiem, šamaņiem, bet ne vienkāršajai tautai.

Kā bāzes kanonu fantāzijas autori izmanto mītu, kura vadmotīvs ir cīņa starp progresa un iznīcības spēkiem. Varoņa transformācija meklējumu ceļa rezultātā, ko identificē ar iniciācijas rituālu, ir viena no galvenajām pazīmēm, kas raksturo stāsta arhetipisko dabu. Šai vienai no senākajām tēmām literatūrā var būt vēsturiskas saknes – piemēram, daži pētnieki saista pazīstamo mītu par Zelta aunādu ar grieķu jūrnieku braucieniem dzintara meklējumos, taču vairums atzīst, ka meklējuma popularitāte pasaules literatūrā skaidrojama ar tās simbolisko nozīmīgumu katra personiskajā pieredzē.²¹ Meklējums kā centrālais elements apvieno visas stāsta daļas – varonis tiek izraidīts vai aicināts atstāt mājas, pazīstamo vidi, kas bieži nozīmē arī pāreju citā, nezināmā pasaulē, un doties pretī nezināmam liktenim briesmu un piedzīvojumu pilnā ceļā, kur tam jāiztur pārbaudījumi, jāuzveic ļaunums simbolisku tēlu veidolā, jāsasniedz vai jāiekaro galamērķis un jāatgriežas, lai sakārtotu haosu.²²

Tradicionālo meklējuma struktūru veido seši galvenie elementi: vērētīgs priekšmets, kas jāatrod, vai persona, kas jāaprec; garš ceļojums, lai to atrastu, parasti noris iepriekš nezināmos apstākļos; varonis, kurš vienīgais spēj paveikt ceļu un atrast priekšmetu vai personu; pārbaudījumu virkne, kas jāiztur ceļā, kuras laikā atbirst viltus varoņi un paliek vienīgi izredzētais, priekšmeta vai personas sargs, kas jāuzveic, lai meklējums būtu sekmīgs; maģiski palīgi – cilvēki vai dzīvnieki, bez kuriem varonis nespētu paveikt uzdevumu.²³ Šo struktūru izvēlas lielākā daļa fantāzijas autoru, arī Dž. R. R. Tolkīns, kura darba *Gredzenu Pavēlnieks* centrā ir nedaudz izmainīta meklējuma tēma – hobita Frodo ceļojums cauri Viduszemei, lai iznīcinātu maģisko priekšmetu (gredzenu). Varonis turklāt var būt arī slēpts, tāds, kurš šķiet vismazāk piemērots uzdevumam, līdz atklājas viņa garīgais pārākums, taču jebkurā gadījumā viņš ir pakļauts arhetipiskajiem principiem, nevis personības individualitātei. Mītiskajā aspektā meklējumu interpretē kā varoņa miršanas un atdzimšanas cikla reprodukciju – rituālā nāve, robežposms starp diviem sociālajiem statusiem, kura laikā neofīts tiek pakļauts dažādiem pārbaudījumiem, atgriešanās ierastajā vidē jaunā statusā.²⁴

Būtiska žanra sastāvdaļa ir maģija kā zināmo fiziskās pasaules likumsakarību apiešanas veids, galvenais līdzeklis brīnumainās pasaules ticamības

ilūzijas radīšanā. Visbeidzot – darbos tradicionāli sastopamas pārdabiskas būtnes, nereti aizgūtas no dažādu tautu mitoloģijām. Antropomorfo dievību skaits fantāzijas žanrā gan nav augsts, toties briesmoņi, brīnumaini dzīvnieki, pārdabiskas dāvanas, piemēram, spēja lidot vai kļūt neredzāmam, maģiski priekšmeti un talismani, pārvērtības u. tml. norises, ieņem nozīmīgu vietu.

Tā kā fantāzijas literatūra nav viendabīga, pastāv daudz dažādu redzes viedokļu jautājumā par žanra apakšiedalījumu. Tradicionāli fantāzija tiek klasificēta gan pēc hronoloģiskiem, gan tematiskiem principiem, taču nosacīti, vadoties pēc mītiskā materiāla atlases, traktējuma un darba vispārējās noskaņas, iespējams izšķirt trīs pamattipus: varoņfantāziju, komisko fantāziju un šausmu fantāziju.

Par mītu var runāt galvenokārt varoņfantāzijas sakarā. Varoņfantāzijas, sauktas arī par augsto vai episko fantāziju, izcelsme sakņojas anglofonās epikas un folkloras tradīcijās. Vairums autoru, kas tiek uzskatīti par žanra aizsācējiem (Dž. Makdonalds, L. Dansenijs, Dž. R. R. Tolkīns), ir britu vai amerikāņu izcelsmes un darbiem iedvesmu smēlušies savas tautas mitoloģijas, folkloras, seno episko tekstu un viduslaiku romances žanra krājumos. Tē pieskaitāmi gan mītisku sižetu pārstāsti (tādu kā karaļa Artūra un Apaļā gada bruņinieku leģendu interpretācija), gan mītisko sižetu jaunas interpretācijas (piemēram, ievietojot romances struktūrā mūsdienīgu vai no cita mīta aizgūtu varoņtēlu), gan uz mītiskas bāzes jaunradīti sižeti, kā tas ir Tolkīna darbos, kuru pamatā gan ir plašs ģermāņu, ķeltu un skandināvu mitoloģijas sižetu klāsts, taču atsauces uz to vienmēr ir pastarpinātas. Parasti tas ir komplicēts vēstījums, izmantojot daudz starpkulturālu atsauču. Kā tipiskus varoņfantāzijas paraugus var minēt Dž. R. R. Tolkīna darbu *Gredzenu pavēlnieks*, U. Le Gvinas *Jūrzemes trioloģiju*, T. Gudkainda ciklu *Patiesības zobens*. Varoņfantāzijas pamatpatzīmes ir detalizēts paralēlās pasaules apraksts (grāmatām nereti pievieno kartes un pielikumus, kurās skaidroti varoņu vārdi, ciltskoki un valodas), globālais konflikts, bieži melnbalta tēlu sistēma, nodevības tēma (parasti tiek izcelts kāds ambiciozs, apdāvināts un varaskārs indivīds), seni maģiski spēki, kas valda pār pasauli, un jaunais, naivais varonis, kas spiests doties nevienlīdzīgā cīņā vai bezcerīgā meklējumā, lai pasauli glābtu. Piemēram, Tolkīna *Gredzenu pavēlniekā* krustojas divas paralēlas sižeta līnijas: labo un ļauno spēku sadursme cīņā par varu pasaulē, kuras laikā varonis – sīkaliņš dodas grūtību pilnā meklējumā, lai iznīcinātu varu sniedzšo objektu – burvju gredzenu; turklāt pasaules liktenis ir atkarīgs no šī meklējuma, nevis grandiozo kauju iznākuma²⁵.

Raksturīgās fona ainas atgādina viduslaikus vai vēl senākus periodus, tikpat kā nav sastopamas nākotnes vīzijas. Kaut gan nereti kā ilustratīvs vai stilistisks materiāls izmantotas patiesas vēsturiskas detaļas, lielākoties tā ir atsaukšanās nevis uz patieso, bet mitoloģisko pagātņi. Vēstījums parasti ir episki nesteidzīgs, valoda muzikāla, reizēm ritmizēta, sastopam dzejiskus iestarpinājumus, senu tekstu imitāciju un stilizāciju, daudz metaforisku izteikumu un simbolikas. Mitoloģisko tēmu, tēlu un citu detaļu



klātbūtne sižetos bieži ir paralēla oriģinālajām mītu struktūrām, bet iespējama arī citāda un pat tieši pretēja interpretācija. Piemēram, gredzena tēls Tolkīna *Gredzenu pavēlniekā* ir skandināvu Nibelungu gredzena dvīnis, kam piemīt līdzvērtīgs un pat pārāks negatīvais spēks, taču U. Le Gvinas *Jūrzemes triloģijā* gredzena simbolu redzam kā harmonijas un savienības zīmi. Tāpat klasiskais pūķa tēls, kas Tolkīna interpretācijā ir tradicionāli viltīgais, gudrais un ļaunais dārgumu glabātājs, Le Gvinas darbā ir viens no galvenajiem varoņa palīgiem meklējuma procesā.

Ja varoņfantāziju iespējams definēt kā mīta atdzimšanu, tad par komisko fantāziju var runāt kā par mīta dekonstrukciju. Izmantojot varoņfantāzijas situāciju, raksturu un tematikas stereotipus, komiskā fantāzija balstās uz autora spēju uzlūkot ikdienišķo caur fantastiskas komēdijas kaleidoskopu, padarot pazīstamo grotesku un otrādi. (Piemēram, S. Grīna darbā *Zilā mēness uzlēkšana* parodēts tradicionālais sižets par princi, kurš dodas uzveikt pūķi un atbrīvot sagūstīto princesi. Kā izrādās, šajā gadījumā upuris nav princese, bet gan apbrīnojami pieklājīgais pūķis, ko jaunā sievietē terorizē ar savām kaprīzēm²⁶). Raksturīgās iezīmes ir kontrasts starp sagaidāmo un sagaidīto, šķietami kaprīzi sižeta pavērsieni un ekscentriski, kaut patiesībā labdabīgi, varoņi.

Šī nozarojuma pamatā ir divi galvenie aspekti. Pirmais ir kariķēt varoņfantāzijas klišejas, apspēlējot tās svinīgumu no komiskā aspekta, ironizējot par standarta elementiem. Tās varoņi parasti ir hiperboliskas tipisko varoņu kariķatūras; tradicionālais sižets, atstāstīts ikdienišķā un profānā manierē, liek heroiskajam vēstījumam izskatīties smieklīgam un pārspīlētam. Bieži galvenais varonis ir varoņfantāzijas protagonistas dēmoniski komiskais dublieris triksters, kura darbība ir rituāla parodija, sava veida reglamentācijas pretinde²⁷. Faktiski tā ir varoņfantāzija no skeptiska mūsdienu vērotāja redzes viedokļa, tātad šai gadījumā it kā vairs nevar runāt par teksta mītisko kvalitāti. Taču žanra šķietamā frivolitāte bieži kalpo kā maskējošs elements darba nopietnajam saturam – šajā gadījumā mītiskā kvalitāte, gan slēptā formā, tomēr atjaunojas. Otrkārt, komiskā fantāzija parodē mūsu pasaules absurdās situācijas, izmantojot no kulta grāmatām, filmām, populāriem filozofijas virzieniem aizgūtus elementus un imitējot dažādu laikmetu literārus, muzikālus un kinematogrāfiskus tekstus. Parasti tie aizsākas kā parodija par kādu sadzīves negāciju, bet vēlāk atklāj problēmas patieso būtību. Izmantojot tādas parodiju tehnikas kā inversiju, vārdu spēli, vārdu un detaļu maiņu, žanrs distancē stāstījumu no kariķētās realitātes, jo, atšķirībā no šausmu fantāzijas, komiskajā fantāzijā mūsdienu pasaule nekad neparādās tieši. Tipiski šī nozarojuma darbi ir T. Pračeta romāni no sērijas *Diskpasaule*, R. Asprina darbs *Kārtējais jaukais mīts* un tā turpinājumi, S. Grīna *Zilā mēness uzlēkšana*.

Šausmu fantāzijas izcelsme meklējama gotiskajā romancē, ekspresionisma un sirreālisma idejās. Tā apvieno fantastisko ar reālo, apelējot pie arhetipiskām bailēm, kas slēpjas zem loģikas un civilizācijas virsslāņa. Vienkāršota, pat standartizēta labā un ļaunā konfliktsituācija bieži risinās pastāvošajā realitātē, ikdienišķās ainavās un situācijās, kurās ielaužas ne-



zināmi, bezpersoniski naidīgi spēki, paralēlā realitāte visbiežāk ir garu pasaule. Raksturīgi elementi ir metamorfozes, halucinācijas, okultisms, dubultnieki, klaustro- un citas fobijas, neirozes un paranoja, kā arī tabu tēmas – seksualitāte un nāve. Sevišķi spilgts ir kontrasta princips – nāves un dzīves, saprāta un maģijas, agonijas un ekstāzes pretnostatījums. Žanra pamatpazīmes ir mistificēts, emocionāli piesātināts stāstījuma tonis, bieži gotiska vide, raksturīga gan senu, gan modernu mitoloģisko būtņu tematika (zombiji, rēgi). Sevišķi populāra žanra ikona ir vampīra tēls. Piemēram, A. Raisas romānā *Intervija ar vampīru* attēlotā mūsdienu pasaules ietvaros eksistējoša fantastiski gotiska vampīru-asinssūcēju tautas subkultūra, ar ko spiesti rēķināties gan senās pasaules, gan moderno lielpilsētu iedzīvotāji un ar ko cīnīties iespējams tikai ar sevišķu garīgu spēku²⁸.

Mītiskos elementus šausmu fantāzija apvērs groteskā manierē, sagraujot lasītāja priekšstatus par cēloņseku atkarības principiem un deformējot arhetipus. Piemēram, tautas atbrīvotāja, mesijas, dzimšanas tēmu, ko varoņfantāzija traktē kā prieka un cerību pilnu notikumu, šausmu fantāzija nereti izvērš dēmona dzimšanas tematikā, Kristus bērna arhetipu transformējot sātāniskā atvasē.²⁹ Pārdabiskais tiek interpretēts no mūsdienu cilvēka redzesviedokļa, piemēram, izmantojot tādus populārus jēdzienus kā telepātija, telekinēze, dažādus neopaganisma terminus, kaut gan bieži sastopamas arī atsauces uz seniem rituāliem un okultām parādībām. Šeit vairs nevar tik daudz runāt par varoņa transformācijas ceļu, cik par pūliņiem saglabāt iepriekšējo stāvokli, izvairoties no negatīvas transformācijas. Kamēr varoņfantāzija tiecas uz kosmosa sakārtošanu, šausmu fantāzija vairāk nodarbojas ar haosa novēršanu. Varoņfantāzija pieņem par aksiomu, ka visa pamatos ir radošs spēks un katras cīņas rezultātā iespējama harmonija un izaugsme. Šausmu fantāzija pievēršas ārdošajiem aspektiem, pašreizējā stāvokļa glābšanai no iznīcības, nevis uzlabošanai un ir drīzāk distopiska nekā utopiska. Kā raksturīgus šī nozarojuma darbus iespējams minēt A. Raisas ciklu *Vampīru hronikas*, kā arī S. Kinga daiļradi (*Tas, Bezmiegs, Kerija* u.c).

Salīdzinot šo trīs dažādo fantāzijas paveidu aspektus mīta kontekstā, iespējams atrast daudz paralēla. Mīta pazīmes atlasītas, vadoties pēc to parādīšanās biežuma apskatītajos fantāzijas apakšžanros, kas liecina par to, ka pastāv noteikts mīta pazīmju kopums, kam daudzi fantāzijas autori acīmredzami dod priekšroku, jo tas kalpo stāsta vadlīnijas risinājumam.

Tā, piemēram, mīta pozitīvais varonis parasti ir dievišķas izcelsmes, bieži dievības atvase, apveltīts ar pārdabiskām spējām un talantiem, savukārt varoņfantāzijas darbos karaliskas vai vismaz dižciltīgas izcelsmes; arī varena burvja pēcnācējs; šī izcelsme sākotnēji nav zināma, jo ārēji tas ir parasts cilvēks, kuram piemīt pārdabiskas vai izcilas spējas (piem., burvju spēks, sevišķa kaujas māksla vai citi talanti), bieži viņš ir maģiska ieroča vai cita priekšmeta īpašnieks. (Raksturīgs piemērs ir “slēptais valdnieks” Aragorns Tolķina *Gredzenu pavēlniekā*, arī zēna-burvja Harija Potera tēls Dž. K. Roulingas grāmatu sērijā³⁰ u.c.) Šo principu atkārtoti komiskā fantāzija, tikai dižciltīgā izcelsme parasti ir iedomāta vai nelegāla, īpašās dotības

pievīl, toties gluži parastas spējas var izrādīties nenovērtējamas. Savukārt šausmu fantāzijas varonis parasti ir neievērojams cilvēks, kurā pēkšņi var atklāties unikālas spējas. Tradicionālajam varonim ir ceļabiedri – burvis, amatnieks vai āksts, kas atkarībā no apakšžanra vai nu darbojas saskaņā ar pieņemtajiem uzvedības modeļiem, vai tos apgāž.

Galvenais negatīvais varonis mītiskajā pasaules ainā arī ir dievišķas izcelsmes, pozitīvā varoņa vai tā senču sāncensis. Viņa spējas ir vienlīdzīgas vai nedaudz pārākas par pozitīvā varoņa spējām. Varoņfantāzijas negatīvais tēls ir ar izcilu varu un spējām apveltīts cilvēks vai pārdabiska būtne. K. G. Junga Ēnas arhetipu nereti personificē bieži izmantotais Tumsas Valdnieka tēls, kam raksturīga daļēja iepriekšēja sakāve, alkas iekarot pasauli, morālo vērtību zudums, pārdabiskas spēja, kā arī plašs maģisko ieroču un citu priekšrocību arsenāls (piemēram, *Gredzenu pavēlnieka* Saurons, Lords Voldemorts grāmatu sērijā par Hariju Poteru). Komiskajā fantāzijā cilvēks vai būtne iemieso kādu sadzīvīvē sastopamu negāciju, kas apdraud fantāzijas valsti, ir spēcīgāks un apdāvinātāks par galveno varoni. Šausmu fantāzijai raksturīgi pārdabiski vai dēmoniski spēki, parasti vīriešu dzimuma, vienmēr daudz spēcīgāki par pozitīvo varoni. Tos nevar pieveikt ar parastiem ieročiem, jo to rīcībā ir gandrīz neierobežotas maģiskas spējas. Arī antagonistu parasti pavada grupa otršķirīgu raksturu, to vidū var būt tradicionālo pozitīvo pavadoņu negatīvās inversijas, piemēram, dēmoniskais āksts, ļaunā burvja Saurona labā roka ir burvis Sarumans.

Centrālais konflikts mītā ietver pozitīvā varoņa pretošanos negatīvā varoņa netaisnajai vai nežēlīgajai attīksmei pret cilvēkiem, varoņfantāzijā cīņa ar negatīvā varoņa ļaunajiem plāniem, kas parasti saistās ar cilvēces un citu rasu pakļaušanu vai iznīcināšanu (cīņa pret Saurona armijām *Gredzenu Pavēlniekā*), komiskās fantāzijas nemākulīgo cīņu pret šiem plāniem izjauc nevis apsvērta pretošanās, bet smieklīga nejaušība. Šausmu fantāzijas konflikts ietver negatīvā varoņa slepkavniecisko plānu apturēšanu vai ļaunuma impērijas (piemēram, vampīru kolonijas A. Raisas romānos) sagraušanu.

Pārdabiskās būtnes atšķiras tikai ar izcelsmi, jo to izskats un iedaba ir praktiski vienāda. Mītā tās ir dievišķas izcelsmes, varoņfantāzijā, tā kā dievības tiek minētas ļoti reti, to izcelsme tiek raksturota kā maģiska, tātad pakārtota fantastiskās pasaules iekšējām likumsakarībām; tās ir līdzspastāvošas ar cilvēku rasi, nereti apveltītas ar pārdabiskām spējām. Tas pats sakāms par komisko fantāziju, kur nereti tās ir saprātīgākas par cilvēkiem. Savukārt šausmu fantāzijā to izcelsme nereti ir dēmoniska. Piemēram, spārnotas cilvēkveidīgas būtnes parādīšanos mīts skaidrotu kā dievu vēstnesi, varoņfantāzija un komiskā fantāzija kā maģiskas lidojošo cilvēku rases pārstāvi, savukārt šausmu fantāzija kā rēgu vai mutantu.

Brīnumainie notikumi (pārvērtības, spēja kļūt neredzamam u.c.) mītā tiek piedēvēti dievišķajam spēkam, fantāzijas žanros – maģijai vai maģiskiem priekšmetiem (varoņfantāzijā), pārpratumam (komiskajā) vai pārdabiskiem spēkiem (šausmu fantāzijā). Slepēnās zināšanas, kas ir

būtiska iniciācijas sastāvdaļa, mītiskajā pasaulē sniedz dievi vai nu tieši, vai ar orākulu starpniecību, varoņfantāzijā mags-skolotājs (Gendalfs, Merlins, Dumidors) vai seni maģiski teksti, komiskajā fantāzijā notiek inversija – zināšanas sniedz profāni avoti (piemēram, laikraksts T. Pračeta triloģijā *Bromeliāda*), šausmu fantāzijā – visbiežāk mutvārdu tradīcija, nereti arī pārdabiskās būtnes (piemēram, viesi no viņpasaules S. Kinga darbos).

Darbības vieta un laiks mītā ir pirmlaiks, pirmvēsture, varoņfantāzijā – alternatīvā vēsture, paralēlā pasaule (piemēram, Viduszeme) vai pazaudēts laikmets/vieta (piemēram, Atlantīda), komiskajā – paralēlā pasaule (piemēram, Diskpasaule) ir mūsdienu pasaules parodija, kamēr šausmu fantāzija visbiežāk norisinās tagadnē, pazīstamā vidē (mūsdienu Amerikas mazpilsēta S. Kinga romānā *Tas*).

Interesanti ir novērot, kā atkarībā no žanra mainās sievietes loma – mītā tā ir ambivalenta: reizēm sieviete tiek apveltīta ar dievišķu varu, reizēm bezpalīdzīga; atšķiras arī labo un ļauno raksturiežimju proporcijas. Varoņfantāzijā sieviešu – burvju un karotāju raksturi parasti ir tikpat spēcīgi kā vīriču (piemēram, Galadriela un Eovina *Gredzenu pavēlniekā*), kaut gan bieži dominē arī traušlās, glābjamās princeses tēls. Komiskajā fantāzijā sieviešu tēli tendenciozi parodē dzimumu stereotipus, piemēram, T. Pračeta grāmatu sērijā *Diskpasaule* darbojas raganu trio, kas pārstāv trīs sievietes arhetipiskā tēla aspektus – jaunavu, māti un veceni. Šausmu fantāzijā sievietes ir bezpalīdzīgas, kaut gan vērtīgākie eksemplāri tiek izglābti no briesmām. Reizēm parādās arī sieviešu kārtas dēmoni, piemēram, skaistule-vampīrs.

Runājot par žanra mērķi, mīta gadījumā viens no tiem ir izskaidrot pastāvošo pasauli, varoņfantāzijā – galvenokārt cilvēka spēju apliecinājums, kā arī nereti – sociālu vai politisku tēmu izpēte no drošas perspektīvas pozīcijām. Cilvēcisko trūkumu, mūsdienu pasaules negāciju vai kulta objektu kariķēšana ir komiskās fantāzijas monopols, bet šausmu fantāzija tiecas pārvarēt zemapziņas rosinātās bailes un likvidēt antisociālu uzvedību.

Visbeidzot – jāņem vērā, ka fantāzija, tāpat kā mīts, neaccentē un pat neacceptē personības individualitātes jēdzienu. Varoņa tēlam ir katrā ziņā jāiekļaujas globālās norisēs – vai nu jāupurējas vispārējam labumam, vai jātiek vispārējā ļaunuma pārvarētam. Šajā ziņā fantāziju nereti apvairo klišeiskumā, taču te jāatceras varoņtēlu arhetipiskā daba, kas nepieļauj novirzes no mītiskajiem rīcības principiem. Tāpat negatīva ir stāstījuma attieksme pret izmaiņām fiksētajā pasaules kosmogonijā. Tāpat kā mīts, fantāzija tiecas pēc harmonijas un pastāvošās kārtības saglabāšanas, nevis izmaiņām, pat tad, ja tās ir radošas.

Postmodernisma literārajā kultūrā, kur autors vairs nav spiests imitēt realitāti, bet drīkst atklāti rotaļāties ar ficijas jēdzienu, pastāv uzskats par fantāziju kā “vistīrāko literatūras formu”.³¹ Taču, no otras puses, fantāzija tiek uzskatīta par galveno literāro atbildi uz to, ko mēdz saukt par laikmetīgo jēgas krīzi. Lasot stāstu, intelektuālā izpratne tiek apvienota ar emocijām, ko sniedz lasīšanas process, ļaujot konkretizēt abstraktus principus. Tieši šai aspektā fantāziju var saukt par moderno mītu.

Rietumu pasaulē žanra popularitāte tiek izskaidrota ar simbolisku protestu pret tehnologizēto pasaules uzskatu, bet postsociālisma valstīs to drīzāk var uzskatīt par reakciju uz to, ka beidzot tiek atcelti aizliegumi, kas padomju režīma laikā skāra daudzas kultūras jomas, tai skaitā praktiski ignorējot arī fantastiskās literatūras tradīciju. Pēdējos gados augošā interese par fantāziju apliecina centienus nomainīt lineārās domāšanas modeli pret mītisko. Postmodernisms ir daudzu sen zināmu vērtību renesanses laiks, un mīta augšāmcelšanos fantāzijas literatūrā var uzskatīt par vienu no tām.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Tolkien, J. R. R. *On Fairy-Stories*. In: *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Harper Collins Publishers, 1997.
- ² Lewis, C. S. *Of This And Other Worlds*. Fount Paperbacks, London, 1984.
- ³ Le Guin, Ursula K. *The Language of the Night*. Collins Publishers, 1979.
- ⁴ Galvenie šī virziena pārstāvji un to darbi: Todorovs T. – *Fantastiskais: strukturālisma pieeja literāram žanram* (Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, (Tr. Richard Howard) Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973); Rabkins E. S. *Fantastiskais literatūrā* (Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton UP, 1976); Džeksone R. *Fantāzija: apvērsuma literatūra* (Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion* TJ International Ltd, Padstow, Cornwall 2001) u.c.
- ⁵ Galvenie šī virziena pārstāvji un to darbi: Manlovs K. *Modernā fantāzija: pieci pētījumi, Fantāzijas literatūras impulss* (Manlove, C. N. *Modern Fantasy: Five Studies*. New York: Cambridge UP, 1975. *The Impulse of Fantasy Literature*. Kent, OH: Kent State, 1983); Ateberijs B. *Fantāzijas tradīcija amerikāņu literatūrā: No Irvinga līdz Le Gvinai, Fantāzijas stratēģijas* (Attebery, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Indiana University Press, 1980, *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana UP, 1992) u.c.
- ⁶ Galvenie šī virziena pārstāvji un to darbi: Noela R. *Viduszemes mitoloģija* (Noel, Ruth. *The Mythology of Middle-earth*. Thames & Hudson, 1977; O'Neils T. *Jungs, Tolkīns un Viduszemes arhetipi* (O'Neill, Timothy. *The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien and the Archetypes of Middle-earth*. Thames & Hudson, 1980; Kārteris L. *Ieskats "Gredzenu pavēlnieka" aizkulisēs* Carter, Lin. *A Look Behind the Lord of the Rings*. Ballantine, 1969) u.c.
- ⁷ Jackson, R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981, p.13.
- ⁸ *Encarta® World English Dictionary* [World English Edition] Bloomsbury Publishing Plc. <http://encarta.msn.co.uk/default.asp> Copyright © & (P) 2001 Microsoft Corporation.
- ⁹ *The Ultimate Encyclopaedia of Fantasy*. Ed. by D. Pringle. London, Carlton Books Ltd., 1998; p. 8.
- ¹⁰ Tolkien, J. R. R. *On Fairy Stories*. In: *Tree and Leaf*. London: HarperCollins Publishers, 1988, p. 10.
- ¹¹ Turpat, 13. lpp.

- ¹² Eliade, M. *Mīta aspekti*. R.: Minerva, 1999. 202. lpp.
- ¹³ *Mitoloģijas enciklopēdija*. R., Latvijas Enciklopēdija, 1994. 267. lpp.
- ¹⁴ *Kursīte, J.* Latviešu folklorā mītu spoguļi. R.: Zinātne, 1996. 430. lpp.
- ¹⁵ Jung, C. G. *Psychological Types*, trans. H. G. Baynes, rev. R.F.C. Hull, The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 6. Princeton: Princeton UP, 1971.
- ¹⁶ Frazer, J. G. *Golden Bough*. Touchstone Books 1996.
- ¹⁷ Weston, J. L. *From Ritual to Romance*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- ¹⁸ Freibergs, V. *Mitoloģija un personīgā pieredze // Diena*, 30.11.2002.
- ¹⁹ Tolkien, J. R. R. *On Fairy Stories*. In: *Tree and Leaf*, London, Harper Collins Publishers, 1988. P. 29.
- ²⁰ *Perrine's Literature, Structure, Sound and Sense*. Ed. by Thomas R. Arp., HarCourt Brace College Publishers, USA, 1984, p. 289.
- ²¹ Auden, W. H. *The Quest Hero*. In: *Tolkien and the Critics*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, USA, 1970, P. 42.
- ²² Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces*. Fontana Press, 1993.
- ²³ Auden, W. H. *The Quest Hero*. In: *Tolkien and the Critics*. Notre Dame, (Indiana, USA), University of Notre Dame Press, 1970. P. 44.
- ²⁴ *Mitoloģijas enciklopēdija*. R., Latvijas Enciklopēdija, 1994. 50. lpp.
- ²⁵ Tolkien, J. R. R. *The Lord of the Rings*. Harper Collins; 1999.
- ²⁶ Green, S. C. *Blue Moon Rising*. Gollancz, 2000.
- ²⁷ Turpat, 142. lpp.
- ²⁸ Rice, A. *Interview with the Vampire (Vampire Chronicles)*, Time Warner Paperback, 1994.
- ²⁹ Schlobin, R. C. *Fantasy versus Horror*. In: *Survey of Modern Fantasy Literature*. Ed. Frank N. Magill and Keith Neilson. La Canada: Salem, 1983. P. 3.
- ³⁰ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*; Scholastic Inc. New York, 2001; *Harry Potter and the Chamber of Secrets*; Bloomsbury Publishing Plc. London, 2000; *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*; Bloomsbury Publishing Plc. London, 2000; *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Bloomsbury Publishing Plc. London, 2000.
- ³¹ Vīts Dž. E. *Postmodernie laiki*. R.: Luterisma mantojuma fonds, 1999. 138. lpp.

Dažādi fantāzijas žanra aspekti mīta kontekstā

Salīdzinošā tabula

Pazīme	Mīts	Varonfantāzija	Komiskā fantāzija	Šausmu fantāzija
Galvenais pozitīvais varonis	Dievišķas izcelsmes, bieži dievības atvase, apveltīts ar pārdabiskām spējām un talantiem.	Karaliskas vai vismaz dižciltīgas izcelsmes; arī varena burvja pēcnācējs. Izcelsme sākotnēji nav zināma; ārēji parasts cilvēks, kuram piemīt izcilas vai pārdabiskas spējas (piem., burvju spēks, sevišķa kaujas māksla vai citi talanti). Bieži ir mantota magiska ieroča vai cita priekšmeta īpašnieks.	Dižciltīgā izcelsme parasti ir iedomāta un īpašās spējas sevi neattaisno, toties gluži parastas prasmes var izrādīties nenovērtējamas.	Ikdienišķs, ne ar ko neievērojams cilvēks, kurā ekstremālos apstākļos pēkšņi var atklāties unikālas spējas.
Galvenais negatīvais varonis	Arī dievišķas izcelsmes, bieži vien pozitīvā varoņa vai tā dievišķo senču sāncensis. Viņa spējas un vara ir vai nu vienlīdzīgas, vai nedaudz pārrākas par pozitīvā varoņa spējām.	Izcili apdāvināts, varaskārs cilvēks vai pārdabiska būtne. Parasti viņa rīcībā ir plašs magisko ieroču un citu priekšrocību arsenāls. Viņa spējas var būt lielākas nekā pozitīvajam varonim, kuram savukārt piemīt vairāk drosmes, tikuma, labsirdības un godīguma.	Cilvēks vai būtne, kas iemieso kādu sadzīvē sastopamu negāciju, bieži vēlas iznīcināt fantāzijas valsti vai kādu tās sfēru. Parasti spēcīgāks un gudrāks par pozitīvo varoni.	Pārdabiski vai dēmoniski spēki, parasti vīriešu dzimuma, vienmēr daudz spēcīgāki par pozitīvo varoni. Tos nevar pieveikt ar parastiem ieročiem, viņu rīcībā ir gandrīz neierobežotas magiskas spējas.
Centrālais konflikts	Cīņa vai pretošanās negatīvā varoņa netaisnājam vai nežēlīgajai attiecībai pret cilvēkiem.	Cīņa ar negatīvā varoņa ļaunajiem plāniem, kas parasti saistās ar cilvēces un/vai citu rasu pakļaušanu vai iznīcināšanu.	Nemākulīga cīņa ar negatīvā varoņa plāniem, bet tos izjauc nevis apsvērtā pretestība, bet smieklīga nejaušība.	Negatīvā varoņa slepkavniecisko plānu apturēšana vai (topošās) ļaunuma impērijas sagraušana.

Pazīme	Mīts	Varoņfantāzija	Komiskā fantāzija	Šausmu fantāzija
Pārdabiskās būtnes	Dievišķas izcelsmes.	Maģiskas izcelsmes, nereti apveltītas ar pārdabiskām spējām. Līdzāspastāvošas ar cilvēku rasi, bet piederīgas maģiskajai pasaulei.	Maģiskas izcelsmes, līdzāspastāvošas ar cilvēku rasi, nereti saprātīgākas par to.	Pārdabiskas, nereti dēmoniskas izcelsmes.
Brīnumi	Piedēvēti dievišķajiem spēkiem.	Piedēvēti maģijai vai maģiskiem priekšmetiem.	Piedēvēti maģijai, maģiskiem priekšmetiem vai pārpratumiem.	Piedēvēti pārdabiskiem spēkiem.
Slepenās zināšanas	Zināšanas sniedz dievi vai nu tieši, vai ar orākulu starpniecību.	Zināšanas sniedz mags – skolotājs vai seni maģiski teksti.	Zināšanas sniedz seni maģiski teksti vai profāni avoti.	Zināšanas sniedz seni maģiski teksti, mutvārdu tradīcija vai pārdabiskās būtnes, nereti tiek uzzinātas arī nejauši.
Darbības vieta un laiks	Pirmlaiks, pirmvēsture.	Paralēlā pasaule, alternatīvā vēsture, senākas sociālās vai kosmiskās struktūras, vēsturei zudis laikmets vai vieta.	Paralēlā pasaule, kas ir mūsdienu realitātes parodija.	Tagadne, mūsdienu realitāte, kurā iclaužas nezināmi spēki.
Sievietes loma	Ambivalenta: reizēm apveltīta ar dievišķu varu, reizēm bezpalīdzīga. Svārstās arī labo un ļauno raksturiežimju proporcijas.	Sieviešu – burvju un karotāju raksturi parasti ir tikpat spēcīgi kā vīriešu, kaut gan bieži dominē arī trauzlās, glābjamās princeses tēls.	Sieviešu raksturi tendenciozi parodē dzimumu stereotipus (ragana, princese u.c.).	Sievietes parasti ir bezpalīdzīgi upuri, kaut gan vērtīgākie eksemplāri tiek izglābti no briesmām. Reizēm figurē sievietes kārtas dēmoniski spēki.
Mērķis	Pastāvošās pasaules kārtības izskaidrošana.	Neierobežotu cilvēka iespēju apliecinājums. Sociālu vai politisku tēmu izpēte no drošas perspektīvas pozīcijām.	Cilvēcisko trūkumu, mūsdienu pasaules negāciju vai kultu objektu kariķēšana.	Zemapziņā snaudošo baiļu pārvarēšana. Antisociālas uzvedības likvidēšana.



Bārbala Stroda

The Journey into Middle-earth: Literary Fantasy Genre as the Modern Equivalent of Myth

This study investigates the literary fantasy genre, elaborating the relations between fantasy and myth. First, it offers an introduction into the evolution and construction of the genre and attempts to give a brief definition of its role in the world's literary culture. The article then discusses the chief similarities and differences between myth, fairy tale and the fantasy genre, focusing on the notion of the parallel world and the characteristic motives of quest and global conflict between the good and the evil forces, which are central to practically every fantasy work. The article then characterises the main features and mythical qualities of each of the three most commonly known fantasy subgenres, namely: the Heroic fantasy, the Light fantasy and the Dark fantasy. The parallels with myth are drawn, discussing the protagonist, the antagonist, the central conflict, the supernatural beings, the miraculous events, the space and time of action, the role of the female characters and, the goal of the narrative. Finally, the article offers conclusions regarding the genre's topicality in the post-modern cultural context today by suggesting that the genre of literary fantasy functions as an alternative form of mythology in contemporary society.

Eva Eglāja-Kristsone

Latviešu trimdas literātu un padomju Latvijas dzejnieku kontakti “dzelzs priekškara” ēnā

E. Eglāja-Kristsone dzimusi 1977. gadā. Kopš 2002. gada studē latviešu literatūras vēsturi LU Filoloģijas doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “PSRS okupētās Latvijas dzejnieku (O. Vācietis, I. Ziedonis, J. Peters, M. Čaklais) sakari ar trimdas literātiem un literatūru “dzelzs priekškara” laikmetā”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Ausma Cimdiņa.

Pagājuši vairāk nekā desmit gadi, kopš sabruka pasaules kārtība, kas bija izveidojusies pēc Otrā pasaules kara un kuru spilgti raksturoja sera Vinstona Čērčila vārdi – “dzelzs priekškars”. Šie vārdi izskanēja 1946. gadā Čērčila slavenajā Fultonas runā, kuru viņš nosaucis par vissvarīgāko runu savā politiskajā karjerā, kaut arī tā izskanēja pēc aiziešanas no Lielbritānijas premjerministra amata. Čērčils pateica skarbu taisnību par padomju režīmu un tā mērķiem: “Padomju Krievija [...] alkst iegūt neierobežotu savas varas un ideoloģijas izplatību”,¹ tautas, kas dzīvo aiz “dzelzs priekškara”, atrodas komunistu partijas totalitārā kontrolē, bet ārpus priekškara darbojas komunistiskās piektās kolonnas, kas rada briesmas demokrātiskajām valstīm un visai kristīgajai civilizācijai. Dzelzs priekškars pastāvēja pusgadsimtu, šķirot divas pasaules – brīvo, demokrātisko un komunistiski totalitāro. Tās šķīra arī divas atsvešinātas, paralēlas latviešu literatūras.

Latvijā, tāpat kā visā PSRS, literatūra attīstījās cenzūras un ideoloģiskās regulēšanas apstākļos. Komunistiskās ideoloģijas sistēmā valdīja uzskats, ka PSRS inteliģence ir “valsts aparāta kadri, ar kuru palīdzību strādnieku šķira isteno savu iekš- un ārpolitiku”². Literātu u.c. radošo profesiju “kadru” audzināšanai un regulēšanai komunistiskās partijas orgāni izmantoja gan represiju draudus, gan privilēģijas, gan rakstniekiem kārdinošas iespējas tikt publicētiem milzu tirāžās un tulkotiem daudzās valodās. Savukārt ap 120 000 latviešu trimdinieku, kas dzīvoja Vācijā, Zviedrijā, ASV, Kanādā, Austrālijā un Anglijā, pirka un lasīja trimdas rakstnieku grāmatas un trimdā izdotu presi. Uzskatu, vārda un preses brīvības apstākļos Rietumos attīstījās literatūra, kas bija nezināma tautai Latvijā.

Pēc Latvijas valsts atjaunošanas ir uzrakstīta jauna “Latviešu literatūras vēsture”, kurā ievērojamu vietu ieņem sadaļa *Literatūra trimdā*, taču samērā maz pētīta ir abu literatūru un abu pušu literātu saskarsme. Tēma ir delikāta, jo Latvijas rakstniekiem nav viegli dalīties atmiņās par kompromisiem ar komunistu totalitāro režīmu, kas rafinēti kontrolēja sakarus ar ārzemju tautiešiem, savukārt trimdas sabiedrībā dominēja naidīga neuzticība pret ikvienu ievērojamu okupētās Latvijas literātu, kurš “nebija disidents, nebija cietumā, nebija izsūtīts”³.

Divdesmitā gadsimta piecdesmitajos gados pēc diktatora Staļina nāves Padomju Savienības politiskajā dzīvē sākās “atkusnis”. “Lai atjaunotu sakarus ar kara gados svešumā aizviltajiem pilsoņiem”, rosijās drošības orgānu veidota komiteja “Par atgriešanos dzimtenē”, kas centās veicināt repatriāciju, apkarojot trimdas organizācijas un ietekmējot trimdiniekus padomju varai labvēlīgā virzienā. Šī komunistu politika neizraisīja plašāku repatriāciju, bet tās laikā attīstījās trimdinieku sarakste ar radiem, draugiem, bijušajiem darba biedriem utt.⁴ Trimdas žurnāls “Jaunā Gaita” (turpmāk “JG”), kas veidots kā rakstu krājums kultūrai un brīvai domai, 1957. gada 9. numurā publicēja Ojāra Vācieša izjusto dzejoli “Pēc ilgas šķiršanās. (Rīgai)”. Citēju pirmo pantu:

*Cērt man sejā, cik gribi, nakts brāzmainā,
Bet es skatos, kur asfalta stīga
Izkūst tumsā, un pamalē blāzmaina
Tu nāc pretī nakts ugunīs, Rīga.*

Ojāru Vācieti trimdas lasītājs vai nu kategoriski neieredzēja par dzeju, kuru var pamatoti uzskatīt par komunistisku propagandu, vai tomēr ar cieņu novērtēja viņa talantu, kas spilgti izpaužas citētajā dzejolī. Kā skaidro viens no ilggadējiem “JG” veidotājiem Valters Nollendorfs, “jaungaitnieku” attieksme pret padomju Latvijas literatūru bija divējāda: 1) humoristiski satīriskā pieeja; 2) vēlme atrast un izprast savus vienaudžus – literātus Latvijā⁵. “JG” arī turpmāk publicēja Latvijas autorus un izvairījās rakstīt politiski asu kritiku par padomju Latvijas kultūras darbiniekiem, par to izpelnoties nosodījumu. Tā ALA Centrālās valdes priekšsēdētājs P. Lejiņš pārmeta “Jaunajai Gaitai”, ka izdevums “izceļ komunismu, iefiltrē komunisma idejas”, savukārt spožais zinātnieks Haralds Biezais, viens no spilgtākajiem trimdas intelektuāļiem, publicēja rakstu “Vai “Jaunās Gaitas” saturu nosaka Rīgas čeka?”⁶.

Radošajai inteliģencei bija liela ietekme sabiedrībā, un Valsts Drošības komiteja to centās dažādi izmantot padomju propagandas nolūkos gan Latvijā, gan ārzemēs, arī latviešu trimdā. Šajā Valsts drošības komitejas spēlē tika iesaistīts plašs intelektuāļu loks kā no trimdas, tā arī no Latvijas. 1964. gadā LPSR VDK paspārnē tika nodibināta “Komiteja kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs” jeb “Kultūras sakaru komiteja” (turpmāk KSK). 1965. gadā nodibināja KSK Literatūras sekciju. Pirmo sekcijas dibinātāju vidū bija rakstnieki un dzejnieki – J. Anerauds, I. Bērsons, M. Birze,

A. Grigulis, Ž. Grīva, J. Kalniņš, M. Ķempe, Z. Skujiņš, O. Vācietis, A. Vējāns, I. Ziedonis un citi.

Literatūras sekcijas locekļi uzņem Latvijā KSK aicinātos viesus, trimdas literātus. Šī saskare atstāj dažādas sekas. Daļai trimdas literātu Latvijas apciemojums un personīga iepazīšanās ar šejienes dzejniekiem pēcāk rada nepārejošu nostalgiju, pat slimīgu tieksmi nemitīgi gremdēties vienā notikumā, atkal un atkal uzjundot sevī atmiņas, sāpes, pašnožēlu. Šādas emocijas lasāmas vēstulēs, ko trimdinieki raksta uz Latviju. Rakstnieks Valentīns Pelēcis ilgus gadus (vairāk nekā 20) ik pa laikam rakstījis M. Čaklajam, ik vēstulē atgādinot tikšanos Rīgā 1970. gada jūnijā. Pāris piemēru: 1980. gadā, tātad desmit gadus pēc šīs tikšanās, Pelēcis raksta: “Jau desmit gadi būs aizrikojuši Nebūtībā, bet redzu Tevi tikpat jaunu un patiesu kā 1970. gada jūnijā. Jūs visus. Un lai jauno paaudžu mūži tā nesaplīst, kā manējais. Ja satiec Ojāru, Imantu, Jāni u.c. gaišos – pasveicini. Manā svešumā maz man draugu. Nemāku pielūgt nevienu kungu.”⁷ Un vēl pēc desmit gadiem “Tevi traucēju tikai tādēļ, ka manā atmiņu pasaulītē viens no tuvākajiem – Tu, Vizma, Peters, Ojārs...”⁸.

Lai arī V. Pelēcim pašam šķiet, ka “svešumā maz (tam) draugu”, tieši viņam ļoti daudzi trimdas literāti raksta vēstules, izsūdzot bēdas, pārdzīvojumus, stāstot svaigāko informāciju un, protams, “klačas”, kas būtu īpašs izpētes objekts – t.s. literārās dzīves “apklačošana”, kas lielā mērā balstīta uz literātu personīgas dzīves apspriešanu.

Daļai trimdas literātu saskare ar okupētās Latvijas literātiem kļūst par izvēlētu ceļu, iedomātu misiju un dzīves jēgu. Spilgtākais piemērs – prozaikis Guntis Zariņš un dzejniece Velta Toma. G. Zariņš apmeklēja Latviju 1964. gadā. Neilgi pirms brauciena viņš “elles ķēķa” dzejniekam Gunaram Saliņam iedvesmas pilns rakstīja par ieceri izdot žurnālu “Domas”: “Ja nu Tu domā, ka es esmu sarkans, tad es pats sāksu domāt, ka es esmu velns, bet mēs drukāsim latviešu dzejnieku darbus no visām pasaules malām – pat Kamčatkas (ja dzejoļi būs labi). Nekādu propagandu mēs netaisīsim un tiklīdz tas būs manāms, es atteikšos, sūtīšu materiālus atpakaļ rakstniekiem un dzejniekiem.”⁹ Zariņš ir viens no tiem, kuri ir pārliecināti par kultūru kā autonomu parādību, augstākstāvošu par politiskām pretrunām. G. Zariņš deklarē, ka nenodarbosies ar politiku, jo “mūsu esamība šeit jau ir pietiekami liels protests un demonstrācija. Nevēlos publicēt lozungus!” Zariņš vēlas, lai žurnāls būtu “pilnīgi bez politikas un propagandas, tikai, lai tas rādītu, ka mēs šeit esam dzīvi un ka arī Latvijā, neskatoties uz komunistu – galvenokārt pan-slāvisma spiedienu, ir māksla un literatūra.” Šāda pārliecība G. Zariņam bijusi jau kopš nokļūšanas trimdā, un tāpēc viņa viedoklis ir viennozīmīgs: “[...]es neticu, ka jebkādu komiteju diktāti varētu man pateikt, ka latviešu literatūra un māksla ir sadalīta divās daļās. Man liekas, ka labākais žests, ko mēs varētu izdarīt, būtu piešķirt Vizmai Belševicei jeb Ojāram Vācietim Zinaīdas Lazdas balvu – protams, šis ir tikai salīdzinājums, bet patiesība ir tā – mēs nevaram un nedrīkstam viņus noklusēt, jeb publicēt ar gariem propagandas rakstiem. Viņiem jau tā pietiekami grūti! Mums ir jāignorē viņu “maizes darbs”(slavas dziesmas), tāpat, kā mums jāignorē, ja kāds no mūsu māksliniekiem zīmē

naktspodu reklāmas. Man liekas, ka mūsu propagandai pret panslāvismu ir jāieiet citā plaknē un tā var būt tikai kulturāla.”¹⁰ Tāpēc tik saprotama ir G. Zariņa sajūsma vēstulē G. Saliņam 1963. gada pavasarī: “Tagad tā. Ir iespējams, ka “otrā krasta dumpinieki” šajā vasarā ir Eiropā, vismaz kādi pāris. Laikam jau Vācietis, Heislērs un Belševisa – ja tā, tad jau vienam, labākais Tev, būtu uz Eiropu jābrauc. Šo izdevību nekādā gadījumā mēs nedrīkstam laist klajā.”¹¹ Literatūrzinātnieks Jānis Rudzītis 1964. gadā savā rakstu sērijā “Literātūra padomju žņaugos” apgalvo, ka “latviešu padomju literātūrā ir jau virkne vārdā saucamu dumpinieku – Jēzups Laganovskis, Laimonis Purs, Visvaldis Eglons, Harijs Heislērs, Ēvalds Vilks, Vizma Belševisa, Ojārs Vācietis. Vecumā apmēram starp 30–40 gadiem, viņi ir komjaunieši vai komunisti, bet grib būt arī latvieši, atteikties no meliem un izcīnīt neatkarīga mākslinieciska tiesības.”¹² Rudziša citētais piemērs ir rindas no H. Heislēra dzejoļa, kas ievietots “Karoga” 1963. gada 2. numurā: “Bet galva man vēl ir uz pleciem,/ un klausīt netik kā arvien.” J. Rudzītis spriež, ka minēto “latviešu dumpinieku skati spraukušies cauri dzelzs aizkaram, lai ieraudzītu, kas notiek Rietumu literātūrā un gara dzīvē vispār. [...] Pirms uzrakstījis 260 rindas garu poēmu “Einšteiniāna”, Ojārs Vācietis esot cita starpā izlasījis kādas 400 lappuses biezu sējumu par Einšteinu. Tāpat jūtams, ka savā formā Vācietis mācījies no Rietumu modernās dzejas – vai nu tieši vai ar dumpīgo krievu starpniecību.”¹³ J. Rudziša viedoklis trimdas sabiedrībā nebūt nav īpaši populārs, jo reti kurš kritiķis meklē rietumu poētikas atblāzmas padomju dzejā.

Otra minētā t.s. “sakarniece”, padomju leksikā – “lojālā patriote”, “ārzmju aktīviste” ir Velta Toma, kas raksta V. Pelēcim: “Tādi, Valentīn, tie likteņi, man jāsatiek, jāmil, jāsaprot visi, visi un visas – nu vai nav izredzēts mūžs?!”¹⁴ Un kādā citā vēstulē viņa raksta: “Man vēstules nenāk no kolēģiem, izņemot Laimu L. [Laima Līvena – E. E.-K.]. Citi klusē. Nupat Jānis A.[Anerauds – E. E.-K.] atsūtīja Jāņa Petera jauno grāmatu *Asinszāle*. No paša autora vēl nav. Tāpat Ziedoņa solītā Epifānijas vēl ceļā... Zinu, jūtu, ticu – tur ir ledus žņaugi. Un taisni tādēļ jābrauc. Reizēm naktī mostos bažīga – kādā ārpūtā es skrienu! Bet nāk rīts ar sauli, un ir atkal ticība un pašārvība, ka man turp jādodas, nedomājot par sevi, par maniem caurajiem nerviem.”¹⁵ Šeit vietā būtu viena no jau minētajām t.s. “klačiņām” – tā Anšl. Eglītis vēstulē V. Pelēcim uzzīmē pilnasinīgāku ainu par dzejnieces izlēmīgās rīcības motīviem: “Tomu Veltiņas motīvi taustīt “dzimtenes pulsu” gan nebija 100% nacionāli. Viņa cerējusi ar savu šarmu un dzejnieces slavu atgūt bijušo vīru Nikolaju Skuju. ...Viņa jaunā kundze it kā par to apskaitusies tik ļoti, ka uzdevusi Veltiņu čekai kā spiedzi. Viņai bijušas diezgan lielas nepatiksmes – Peters izpestījis.”¹⁶ Jāpiebilst, ka arī pašas V. Tomas redzējums par šo trimdinieku sarunās, vēstulēs un presē “vētīto” dzimtenes apciemojumu 1969.gada vasarā ir lasāms V. Pelēča korespondencē kopā ar “klačiņām”, kas kolorīti un sievišķīgi tēlo arī dzejnieku aprindu aizkulisēs: “Ar Nika [Nikolajs Skuja – E. E.-K.] ģimeni bijām uz vietas draugi. Arī ar sievu. Visi gājām uz kādu pirmizrādi *Nac. Teātrī* [Nacionālais teātris, tolaik A. Upīša Valsts Akadē-



miskais Drāmas teātris – E. E.-K.], tā bija Rīgas sensācija, droši vien. Stāvēju kāpņu galā, lina baltā kleitā, ar sudraba kaklarotu, kā statuļa, jo manīju, ka pati Ķempe mani vēro... Lai jau. Vēlāk tikāties ar šo sievu krogū, bij dīvainā, tāda kā apdullusi, kā pārkaļķot sāktām smadzenēm (tas tā, draugs, mūsu starpā). Pēc kāda dzejoļa Ciņā, kur viņa atkal bij uz visām četrām metusies, O. V. [Ojārs Vācietis – E. E.-K.] teica – ka esot pēdējais laiks noindēt, protams, smējās pie tam. Bet baiga veca ragana, tādām čībām, ka liekas, tur ietērtas pasaku velna kājas[...]. Vīrs viņai jauns, glums. Ne man pa prātam, jaunie dzejnieki smējās – mīlot puikas. Aneraudam teicu, kad solījās mani Rīgā izprecināt: ka man vajaga vēl foršāka vīra kā Mirdzai, jo esmu jaunāka.”¹⁷ Protams, gan Anšlava Eglīša, gan Veltas Tomas vēstulēs izteiktie ekspresīvie spriedumi un vērojumi, kas bieži paliek šodien tik pieprasītās un alkaini tvertās “privātās dzīves rozīnišu” līmenī, ir jāuztver nevis kā literatūrzinātnisks faktū materiāls, uz kura tiek bāzēts pētījums, bet gan kā subjektīvs izziņas materiāls un apliecinājums literātu vitalitātei un cilvēciskām kaislībām, kas varētu būt gana interesants biogrāfiju pētniekiem.

Attieksme pret tādiem kultūras sakaru tīkotājiem un “braucējiem” kā G. Zariņš, V. Toma un citi visos laikos gan Latvijā, gan trimdā bijusi krietni atšķirīga. Anšlavs Eglītis pat izvērza izpētes vērtu jautājumu: “Interesanti, kā attīstās mūsu ticības kari: dažam uzbrūk, dažam nē. Profesors Siliņš¹⁸ izbraukāja Latviju, izrunājās pa radio, neviens nekā nepārmeta. Guntim sadeva tā, ka bija jāpakaras. Stumbrs [Olafs – E. E.-K.] izbraukāja, izrunājās, izdrukājās *Literatūrā un Mākslā*, visi viņu tikai cildināja un aicināja uz noņemtiem kā vecmāti. Aizbrauca Veltiņa – atkal deva pa ‘kraņimeri’ virsū. Izbraukāja Zīvertis [Mārtiņš – E. E.-K.] – nekā, tikai visu cienību. Joki, vai nē? Izproti nu “pūļa psiholoģiju”.”¹⁹ Kritiķis Jānis Andrupis savā rakstā “Viena latviešu kultūra” 1970. gadā žurnālā “Ceļa Zīmes” izceļas ar ļoti kareivniecisku mudinājumu trimdas latviešiem: “Mums absolūti jānoraida Maskavas izdomātā un propagandētā t.s. kultūras apmaiņa, kas kalpo čekas mērķiem. Kultūras apmaiņas komiteja Latvijā ir KGB palīgorganizācija, un katrs tās loceklis, rakstniekus un priesterus ieskaitot, ir labprātīgs vai piespiests KGB aģents.”²⁰ Viņš gan aicina sekot Latvijas kultūras dzīves attīstībai, neignorēt patiesās kultūras vērtības, jo “tajās nav nekā komunistiska, tieši otrādi – tās radušās, izolējoties no komūnisma un krievināšanas. Ja tās aizmirstam, mēs palīdzam arī no savas puses celt un stutēt nožēlojamo dzelzs aizkaru.”²¹

1972. gadā Maskava atļāva LPSR VDK izveidot *specializētu* tūristu grupu ar VDK virsnieku priekšgalā, kas uzdevās par LPSR Ārlietu ministrijas darbinieku. Grūpas sastāvā ietilpa Komitejas sekciju locekļi. Grūpas ceļojuma rezultāti parādīja, ka emigrācija bija gatava uzņemt kultūras darbiniekus no LPSR.

Tāču, šķiet, tā nedomāja koloritais padomju rakstnieks Arvīds Griģulis, jo dzejolī “Pie Sanfrancisko latviešiem”²², kas tapis pēc iepriekšminētā braucienu viņš raksta: “Atkal un atkal/ sarunas ieslid strīdā” (..)“Nav brīnums,/ Ja emigranta ceļš/ Ir īgnuma ceļš.” Kā viens no galvenajiem

40. gadu Latvijas padomju literatūras toņa noteicējiem A. Grigulis nebūt neizrādījās piemērots VDK mērķu sasniegšanai trimdas sabiedrībā. Anšl. Eglītis vēstulē draugam A. Šķipsnam savā asprātīgajā tēlotāja manierē aprāda šādu ainu: “Grigulis gastrolējis Sanfrancisko, uzņemts pie populārā liberāļa R. Staprāna. Taču viņa stāja un ekspostulācijas bijušas tik drāmatiski rusofilas, ka pat Lindbergs saļodzījies. Uz Klīdzēja izmisušiem mēģinājumiem atdzīvināt viņu kopīgās jaunības atmiņas Grigulis atbildējis tikai ar nepielūdzamu: neatceros! [...]Jaunie Rīgas literāti Grigulim aiz muguras rādot saliektu pirkstu, par zīmi, ka viņš atkal redzēts klauvējam pie Stabu ielas durvīm.”²³

Ar 1975. gadu tika pastiprināta VDK tiešā vadība Kultūras sakaru komitejā, atvēlot tās priekšsēdētāja vietnieka vietu VDK štata darbiniekam, kurš, protams, savu patieso profesiju plašākai sabiedrībai neatklāja. Tika formulēti šādi KSK uzdevumi: “veikt Rietumos esošo latviešu emigrācijas centru dezorganizēšanu un patriotisko darbu tajā emigrācijas daļā, kura ir lojāla vai attiecas neitrāli pret padomju varu republikā”²⁴. Lai trimdas latviešu sabiedrība ar interesi uzklausītu padomju Latvijas literātus, pie tautiešiem tika sūtīti dzejnieki – intelektuāļi, kuri pārstāv 60. un 70. gadu garīgo eliti, kas ienāca ar jaunām dzejas vērtībām un prata izteikties arī bez partijas diktēto frāžu palīdzības. Spilgtākie – Imants Ziedonis, Jānis Peters un Māris Čaklais.

Lielai daļai trimdinieku attieksme pret šādām vizītēm ir pretrunīga un aizdomu pilna. Daudzi aktīvi trimdinieki nav skaidrībā, ko darīt, ja no Latvijas ierodas “kultūras sakarnieku” grupa. Dzejnieks Valdis Krāslavietis jautā: “Ignorēsīm viņus? Skriesim tiem virsū ar Latvijas karogu? Vai uzņemsim viņus kā māsas un brāļus?”²⁵ Savukārt vēsturnieks Valters Nollendorfs spriež: “Pārāk viegli no mutēm skan un no spalvām plūst ar nievājoši toni termini, kā “čekists”, “okupants”, “sakarnieks”, “naivais”. Šie termini nereti skar cilvēkus – arī rakstniekus – kas izcēlušies ar savu darbu – un idejām – latviešu kultūras laukā. Ir jājautā: ja šis ir vienīgais veids, kā nokļūt atkal pie savas tautas, vai nenotiks tā, ka valsts varbūt gan būs (legāli, protams, tā vēl arvien pastāv), bet pati tauta būs pa ceļam sevi nolikvidējusi vai lielāko tiesu savu locekļu aizbaidījusi projām?”²⁶

Rakstnieks Ervīns Grīns (Richards Rīdzinieks) vēstulē Gunāram Saliņam atstāsta kopā ar Jāni Peteru pavadītā vakara iespaidus: “P. par Tevi teica: “Ārkārtīgi emocionāls cilvēks”. Savu laiciņu dariju ko varēju: man vēl ilgi būs ko pārdomāt. Peteram vēl vairāk. Bijām mīļīgi. Naksnīgā pastaigā apkārt parkam man uzausa gaisma un es viņam izliku tekstu, skaidrodams, ka latviešiem nekad nav bijis pilsoņu kara (pretēji somiem un citiem nelaimīgajiem), kaut vairākas reizes bijis tuvu acij! (pasv. autora) Man P. atgādināja atčaulotu riekstu brūnajā kažociņā. Pārsteidza viņa samērā vājās zināšanas latv. literatūras vēsturē; viņš nepazina arī tautas dziesmu “Noriet saule vakarāi!” Teicu: “Klausies, brīnišķīgi vārdi!” Kad spriedām, kādēļ esam tikušies, viņš smējās: “Lai apraudzītu viens otram pautus!” Mīļīgi atbildēju: “Un ir! Vai ne?” Arī laimējās. Tu droši manīji, cik viņš laimīgs par savu Līgo vakarā dzimušo Krišjāni. Apkārt dzirdēdams

sievu plāpas, dumji apjautājos, vai K. pirmais vai 3. dēls. P. laimē vai saļima, dvesdams: “Un man jau prasa vai pirmais vai trešais...”²⁷

Par šo pašu 1975. gada ASV apciemojumu LPSR VDK priekšsēdētāja L. Avdjukeviča 1976. gada slepenajā ziņojumā LKP Centrālkomitejai norādīts, ka:

*“Aktivizēta darbība emigrācijas organizāciju un centru dezorganizēšanā. Šim nolūkam tika izmantoti īpaši sagatavotu propagandistu izbraukumi uz emigrantu mītnes zemēm.”*²⁸ Ziņojumā kā pirmais tiek minēts dzejnieka Jāņa Petera un dramaturga Jāņa Anerauda izbraukums, kurā *“Veikti pasākumi pret emigrācijas centriem ASV”* un *“Augstākminēto pasākumu veikšana kopā ar citu darbu padziļināja šķelšanos emigrācijā”*.

Salīdzinot divus avotus – E. Grīna vēstuli G. Saliņam un VDK priekšsēdētāja ziņojumu CK –, var secināt, ka padomju propagandas ieguvumi lielā mērā bija tikai šķietami.

Kad Imantam Lešinskim, uz ASV pārbēgušajam VDK virsniekam, ilggadējam Kultūras sakaru komitejas priekšsēdētājam, jautāja, ko viņš domā par I. Ziedoni, atbilde bija: “Imants Ziedonis šai (sakarū) lietai bija daudz tuvāk nekā, piemēram, Jānis Peters. I. Ziedoni un O. Vācieti piesaistīja pie trimdas dzejnieku antoloģijas veidošanas. (...) Pēc tam uzaicināja komitejas pasākumos, kur [...] tiek novērots, kā tas cilvēks reagē – vai viņš, piemēram, ziņo par savām sarunām ar ārzemniekiem, vai neziņo. Imants Ziedonis bija no tiem, kas ziņoja un pie tam ar tādu komjaunieša degsmi strādāja šajā darbā. Līdz ar to Ziedonis braukāja un braukā apkārt. (...) Tātad Imants Ziedonis ir labs kadrs.”²⁹ Imants Ziedonis komentē I. Lešinska teikto: “Ko nozīmē “ziņo”? Tē ir nozīmju pārbīde. Var būt gan ideoloģisks “klačziņojums”, gan formāla atskaite. Ziedonis pagērējuma gadījumā formāli atskaitījās. Tie “kultūrsakarnieki”, kas uzdrošinājās izmantot KS komitejas dotās iespējas kontaktēt, darīja to pa savam. Manas atskaites pāris reizes publicētas presē, ap kurām tad dīdījās ideoloģiski gan viena, gan otra puse.”³⁰ Interesanti, ka Ziedonis kontaktus ar trimdas literātiem nav īpaši kultivējis. Kādā sarunā Imants Ziedonis pat secina³¹, ka viņš ne mazākā mērā nav veicinājis saskarsmes procesu – nav iesaistījies diskusijās, nav atbildējis uz daudzām vēstulēm, nav pievērsis uzmanību sev un savai daiļradei veltītām publikācijām. Iespējams, tāpēc viņš dēvēts par lepnu, kaut gan iemesls ir mūžīgā steiga un laika trūkums. Taču trimdas literātiem, un ne jau tikai viņiem, vēstules no draugiem Latvijā ir gluži kā dzīvības zīme un, kā raksta Anita Rožkalne, arī “ilgošanās pēc mīluma un sapratnes, pēc kāda līdzdalības tavā dzīvē, pēc piederības otra pasaulei”³².

Kad 1977. gada nogalē Imants Ziedonis trīs nedēļas ceļo pa Ziemeļameriku, daudzās pilsētās tiek rīkoti pasākumi ar viņu kā centrālo personu. Ieskatam par to, kā trimdas literāti uzņēma Latvijas dzejnieku, minēšu pāris spilgtas epizodes. Pirmo Imanta Ziedoņa literāro vakaru 13. oktobrī Toronto atklāja žurnāla “Jaunā Gaita” redaktors Laimonis Zandbergs, uzsverot, ka mūsu dzejnieki visos laikos ir kalpojuši savai tautai un turpinot to darīt arī tagad. Velta Toma, iepazīstinot klātesošos ar Imantu Ziedoni, saka, ka viņš ir reizē “zeme, tauta un reģis”. Pie vienas rokas tam dainas,

pie otras – kibernetika (..)”. Kā raksta A. Ruņģis par I. Ziedoni “viņš spēja būt jau visai interesanta parādība ar mugurkaulu arī valsts atļautās uzvedības robežās”³³.

Par Imanta Ziedoņa autorvakaru ASV, Sanfrancisko piepilsētā Berklijā, kuru rīko Zinaīdas Lazdas piemiņas fonda Ziemeļkalifornijas nodaļas 28. oktobrī un kurā atkal lasīta “Poēma par pienu”, profesionāli piesaisītoša atsauksme lasāma Skaidrites Rubenes rakstā “Ieskats Imanta Ziedoņa dzejā, ko dzirdējām šoruden Berkeleijā”. S. Rubene runā par dzejas īpatnībām: I. Ziedoņa sardonisko humoru, simboliem, tautasdziesmu motīviem, savdabīgo pesimismu. Konstatē, ka Imants Ziedonis ar savu dzeju nesaceļas pret pastāvošo iekārtu, “tomēr Imants Ziedonis ir tas izteiktākais vienpatis – sava ceļa gājējs – kāds mūsu literatūrā pēdējo 30 gadu laikā parādījies”.³⁴ Olafs Stumbrs oponē S. Rubenei, kura uzskata, ka jaukā sarīkojuma iemesls bijis pats Imants Ziedonis, kurš savas aristokrātiskās ārienes dēļ ar respektu tiktu uzņemts jebkurā Vakareiropas sabiedrībā. O. Stumbrs iebilst, apgalvodams, ka interesantā pasākuma iemesls ir dzejnieka garadarbi, jo pieredze rādot, ka cilvēks, “lai cik kalsns, matains, aristokrātisks un atturīgs, var nogarlaikot mani tumši zilu kā negaisa mākoņi pastkartītē”.³⁵

Teodora Zeltiņa vēstule V. Pelēcim ar komentāru par I. Ziedoņa viesošanos: “Varu Tev ziņot, ka Ziedonis Ņujorkā uzņemts godam. Lasījis dzejoļus par govju pupiem un pienu. Pēc tam savas jaunās dzejoļu grāmatas manuskripta norakstu atstājis Gunaram Saliņam. Bijusi daudz autogrāfu tīkotāju, kas dzejnieku aplenkusi ar viņa grāmatām. Kolumbijas universitātes krodziņā rīkotajā “pieņemšanā” Ziedonis gan neko stiprāku par ūdeni neesot dzēris. Turējies pie ūdens glāzes arī Mudītes Austrīņas mājās viesodamies. [...] Par spīti skaidrajai galvai bijis ļoti sirsnīgs un asprātīgs runātājs. Protams, politikai neviens neesot pieskāries.”³⁶ Par pēdējā teikumā izteikto apgalvojumu gluži cits viedoklis ir trimdas dzejniekam Jānim Krēsliņam: “Aplam. Saliņš [Gunars – E.E.-K.] pat sastrīdējās ar Ziedoni.”³⁷

Minētos pasākumus rūpīgi gatavoja liberāli domājošie latviešu trimdinieki, kuri irēja zāles, drukāja programmiņas, izplatīja informāciju nepārtrauktā asas kritikas atmosfērā. Kā pierāda tagad pieejamie LPSR VDK dokumenti, konservatīvo latviešu kritika bija gluži pamatota, jo sarīkojumu rīkošana tiešām nozīmēja saspēli ar neapšaubāmu ļauno spēku – VDK. Vienlaikus literātiem no abām pusēm tā bija vienīgā legālā iespēja, kaut arī VDK kontrolē un aprūpē, tomēr tikties un sarunāties klātienē. Kā apliecina Totalitārisma seku dokumentēšanas centra materiāli, aukstā kara apstākļos bija jāizvēlas – izmantot VDK kanālus savstarpējai komunikācijai ar visām no tā izrietošajām negatīvajām sekām vai arī turpināt sazināties neklātienē, kas, starp citu, arī notika zem modrās čekas acs. Liberāli domājošie trimdinieki, kuru mērķis, kā norāda V. Viķe-Freiberga,³⁸ bija rūpēties par latvisko identitāti, kam pamatā ir dabīga, nesamākslota, emocionāli pārdzīvota un dinamiska latviskas esamības apziņa, uzskatīja, ka ir iespējams kontaktēties ar KSK, nezaudējot nacionālo stāju. Un ticēja, ka to prot ne viens vien no KSK uzraudzītajiem okupētās Latvijas radošās inteliģences pārstāvjiem.

Noslēdzot šo apceri, ir pamats rezumēt, ka latviešu trimdas literātu un padomju Latvijas dzejnieku kontakti “aukstā kara” laikos veidojās dažādu pretrunīgu motīvu iespaidā nepārtrauktas ideoloģiskas spriedzes apstākļos. Sākot ar atkušņa laikmetu, VDK veica sistemātisku propagandas un ietekmes darbu latviešu trimdas sabiedrībā, cenšoties vājināt tās pretpadomju cīņu. Par vienu no ietekmes grupām kļūst literāti. Literāti, jo īpaši dzejnieki, ir sevišķa kategorija, viņi ārpus politiskajām peripetijām spēj rast kopīgu valodu, stundām lasot savus darbus viens otram priekšā un profesionāli apspriežot literatūras procesa estētiskos aspektus. Daži trimdas literāti izjuta spēcīgu nepieciešamību pēc kontaktiem ar radošajiem cilvēkiem dzimtenē, tādēļ piekrita izmantot KSK piedāvātās iespējas un viesojās Latvijā, kur tikās ar dzimtenes kolēģiem. Rezultātā sešdesmitajos gados izveidojās kolēģu, dzejnieku tuvu draugu un domubiedru grupa, kuru vienoja līdzīga pasaules izjūta kā vienas tautas un vienas profesijas piederīgos. Tas bija rezultāts, kuru var interpretēt dažādi. VDK to varēja interpretēt kā sasniegumu ietekmes aģentūras veidošanā. Vieni trimdinieki savu piedalīšanos KSK pasākumos uzskatīja par misiju, citi par redzesloka paplašināšanu. No divdesmitā gadsimta septiņdesmitajiem gadiem trimdā Rietumos vairākkārt viesojas Latvijas dzejnieki (Imants Ziedonis, Jānis Peters, Māris Čaklais, Imants Auziņš, Andris Vējāns), kuru vārds nebija svešs trimdas auditorijai. Ekskluzīvās iespējas ierasties un publiski uzstāties tautiešiem aiz dzelzs priekšvara nodrošināja tāda formalitāte kā VDK piešķirtais “propagandista tituls”³⁹. Lielais apmeklētāju skaits sarīkojumos, kuros dzejnieki uzstājās, apliecina, ka ievērojamai trimdas sabiedrības daļai šādas tikšanās bija liela nepieciešamība. Dzejnieku panākumus trimdas auditorijās VDK interpretēja kā sekmīgu darbību “reakcionārās emigrācijas” šķelšanā. Taču, no šodienas viedokļa raugoties, latviešu trimdas politiskais mērķis atgūt Latvijas neatkarību *de facto* ir sasniegts, un trimdas literātu saskarsme ar Latvijas literātiem noteikti nav aizkavējusi šī mērķa sasniegšanu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Šmūs U. Aukstā kara sākums. Pirms 55 gadiem Fultonā // Mājas Viesis 03.03.2001, 12. lpp.
- ² Zālīte I. Radošā intelīģence – VDK kontroles objekts un propagandas ierocis. (Atspoguļojums VDK dokumentos, 70., 80. gadi) // <http://vip.lanet.lv/LPRA/arhivi.htm>
- ³ I. Ziedoņa komentāri par E. Eglājas semestra darbu “Imanta Ziedoņa saskarsme ar trimdas literātiem un literatūru” 11.05.1999.
- ⁴ Ģermanis U. Zināšanai. – Stokholma: Ziemeļzvaigzne, 1985 – 47.–49. lpp.
- ⁵ Saruna ar V. Nollendorfu 21.05.1999. Rīgā.
- ⁶ Latvija Amerikā. – 1982. – 25. sept. – Nr. 39.
- ⁷ V. Pelēča vēst. M. Čaklajam 08.01.1980 Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (turpmāk RTMM), M. Čak K2/37.
- ⁸ V. Pelēča vēst. M. Čaklajam 27.01.1990. RTMM, M. Čak K2/57.

- ⁹ G. Zariņa vēstule G. Saliņam 24.05.64. RTMM 517593, G. Sal K1/103.
- ¹⁰ G. Zariņa vēstule G. Saliņam 24.05.64. RTMM 517593, G. Sal K1/103.
- ¹¹ G. Zariņa vēstule G. Saliņam 08.05.63. RTMM 517623, G. Sal K1/92.
- ¹² Rudzītis J. Literātūra padomju žņaugos// Latvija 22.02.64., 4. lpp.
- ¹³ Turpat.
- ¹⁴ V. Tomas vēstule V. Pelēcim 08.07.69. RTMM 555965, V. Pel K54/5.
- ¹⁵ V. Tomas vēstule V. Pelēcim 31.03.1971., Toronto. RTMM 555977, V. Pel K54/17.
- ¹⁶ Anšl. Egliša vēstule V. Pelēcim 10.10.1992. RTMM 555006, V. Pel K24/28.
- ¹⁷ V. Tomas vēstule V. Pelēcim 08.07.69. RTMM 555965, V. Pel K54/5.
- ¹⁸ Jānis Siliņš – mākslas vēsturnieks, filozofs, gleznotājs, 1964.–1965. g. veicis pētniecisko darbu dažādās Eiropas zemēs un arī Latvijā, dzīvojis ASV.
- ¹⁹ Anšl. Egliša vēstule V. Pelēcim 15.01.70. RTMM 554872, V. Pel K20/10.
- ²⁰ Andrupis J. Viena latviešu kultūra//Ceļa Zīmes. – Nr. 44. – 1970. – 52. lpp.
- ²¹ Turpat.
- ²² Grigulis A. Marginālījas angļu valodas vārdnīcā Amerikas ceļojuma laikā// Kļavas lapa sniegā, debesskrāpi mākoņos. Ceļojumu piezīmes, apraksti, dzeja, fotoattēli. – R.: Avots.– 1983. – 30. lpp.
- ²³ Anšl. Egliša vēstule A. Šķipsnam 1971. g. maijā. RTMM 503181, K 5/30.
- ²⁴ Zālīte I. Kultūras sakari – caurums dzelzs aizkarā // <http://vip.lanet.lv/LPRA/arhivi.htm>
- ²⁵ Krāslavietis V. Par to pašu sakaru jautājumu //Lara's Lapa. – 1977/78. – Nr.10/11. – 27. lpp.
- ²⁶ Nollendorfs V. Par “sakariem”, “trimdas šķelšanu” un dažiem pamatjautājumiem// Lara's Lapa 1976./77. g. Nr. 6, 6. lpp.
- ²⁷ E. Grīna vēstule G. Saliņam 12.10.75., Solnā. RTMM, 529058, G. Sal K1/130.
- ²⁸ Zālīte I. Radošā inteliģence – VDK kontroles objekts un propagandas ierocis. (Atspoguļojums VDK dokumentos, 70., 80. gadi)// <http://vip.lanet.lv/LPRA/arhivi.htm>
- ²⁹ Lešinskis I. Sakaru problemātika ar okupēto Latviju // Brīvība. – 1984. – Nr. 10. – 4. lpp.
- ³⁰ Imanta Ziedoņa komentāri par E. Eglājas semestra darbu (1999. g. maijā).
- ³¹ Saruna ar Imantu Ziedoni 10.5.1999.
- ³² Rožkalne A. Palma vējā. Literatūrvēsturiskas piezīmes par latviešu trimdu. – R.: Pētergailis, 1998. – 91. lpp.
- ³³ Ruņģis A. Ko jūs zināt par mums, ko mēs zinām par jums. – ASV: DEG, 1990. – 46. lpp.
- ³⁴ Rubene S. Ieskats I. Ziedoņa dzejā, ko dzirdējām šoruden Berkeleyjā // Lara's Lapa. – 1977./78. – Nr. 10/11 – 17. lpp.
- ³⁵ Stumbrs O. Pāris piezīmju // Lara's Lapa, 1977/78 – Nr. 10–11 – 25. lpp.
- ³⁶ T. Zeltiņa vēst. V. Pelēcim 16.11.1977. RTMM 564576, V. Pel K57/13.
- ³⁷ J. Krēsliņa vēstule M. Krēsliņai (tapusi kā komentāri E. Eglājas-Kristsones referātam) 13.03.2003., Ņujorkā, vēlāk pārsūtīta (e-formātā) referāta autorei.
- ³⁸ Viķe-Freiberga V. Pret straumi. – R.: “Karogs”, 1995, 73. lpp.
- ³⁹ Zālīte I. Kultūras sakari – caurums dzelzs aizkarā <http://vip.lanet.lv/LPRA/arhivi.htm>

Eva Eglāja-Kristsone

Contacts among Poets in Soviet Latvia and Exile Literati
in the Period of “Iron Curtain”

PLATFORMA

LITERATŪRZINĀTNE

More than ten years have passed since the end of the Iron Curtain Period. Winston Churchill's so called 'Iron Curtain' set apart not only two worlds – free, democratic world and communistic totalitarian world – but also two estranged, parallel Latvian literatures – one in the in Soviet Latvia and the other one in exile. The theme of this research is quite challenging because it is hard for Latvian literates to share experience about compromises with communist regime. Some writers both in exile and Soviet Latvia accepted a proposal by the Latvian Committee for Cultural Relations with Countrymen Abroad to participate in the Committee's social and cultural events. Some of the exile writers felt a need to be in close contact with their colleagues in Latvia while the Soviet Latvia's KGB leaders' mission was to disrupt the exile cultural and political activities and to destabilize the emigration centres. To this end, they engaged Soviet Latvia's writers the so-called “propagandists”. However, correspondence of Latvian exile literati and publications in exile press indicate that the success of the soviet propaganda was only marginal.

Evija Veide

Literārais alķīmiķis Margēris Zariņš un viņa laiks

E. Veide dzimusi 1974. gadā. Kopš 1999. gada studē latviešu literatūras vēsturi LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Biogrāfiskās, dokumentālās un vēsturiskās prozas iezīmes Margēra Zariņa daiļradē”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Ausma Cimdīņa.

Laiks un personības individualitāte ir divas no pamatsastāvdaļām katra rakstnieka radošajā dzīvē. Margēra Zariņa parādīšanās literatūrā bija vienlīdz spoža un negaidīta – viens no intervijās biežāk viņam uzdotajiem jautājumiem bija: “Kas Jūs pamudināja pievērsties literatūrai?” Atbildes bija dažādas. To, kas latviešu literatūrai ticis, pateicoties komponista drosmei, analizē literatūras pētnieki nu jau vairākus gadu desmitus. Sava laika literatūras kritikas vērtējumos visbiežāk piesaukta groteskā prozas tradīcija un uzsvērta romāna valodiskā savdabība (H. Hiršs, V. Skraučs, M. Rudzīte u.c.), vēlāk analizēta romāna nozīme jaunākās prozas eksperimentu un literāro virzienu kontekstā (A. Cimdīņa, G. Berclis u.c.), izdota Litas Silovas monogrāfija par Margēri Zariņu – tas liecina, ka Margēra Zariņa personība un daiļrade atrodas nepārtrauktā literatūras pētnieku uzmanības lokā. Šī raksta objekts ir laiks, kad Zariņš parādījās latviešu literatūras redzeslokā, un rakstnieka radošā laboratorija.

Jau 20. gs. 50. gadu beigās tādas publikācijas kā V. Lāma romāns “Kāvu blāzmā” (presē, 1958) ziņo par pārmaiņām, kas turpinās 60. un 70. gados, piemēram, Ē. Vilka stāstā “Divpadsmit kilometri” (1963). Literatūrā notiek zināma noslāņošanās, jo raksta un publicējas jauna paaudze (R. Ezera, Z. Skujiņš, I. Indrāne, A. Bels, V. Beļševica, J. Peters, I. Ziedonis, O. Vācietis u.c.), veidojot pretstatu sociālistiskā reālisma tradīcijā “iesvaidītajiem” rakstniekiem. Literatūra sāk atbrīvoties no uzspiestā sociālistiskā reālisma, vairāk vadoties pēc literatūras iekšējās attīstības likumsakarībām nekā oficiālās varas diktāta. Pakāpeniski atsakoties no angažētības, kas izpaudās kā mākslas pakļautība šķiru cīņas interesēm, idejiskumam un citiem sociālpolitiskiem mērķiem.

Tomēr literatūras un literatūras kritikas attīstības tendences tiek kontrolētas. Par to liecina kaut vai represijas pret atsevišķiem literatūras

darbiniekiem un cenzūra, kas ietilpst Galvenās literatūras pārvaldes un literāro redaktoru pienākumos, aizliegumi publicēties, aizliegumi uzstāties utt. Kādēļ? Oficiālās varas viedokļa rupors Jurijs Rubenis 1968. gadā referātā “Par dažiem jautājumiem, kas saistīti ar latviešu padomju daiļliteratūras stāvokli” piesauc statistikas datus, kas norāda uz vidējiem grāmatu metieniem 60. gadu beigās – proza apmēram 30 000 eksemplāru, dzeja aptuveni 16–20 000 eksemplāru. Oficiālās varas interesēs ir saglabāt literatūrai propagandas līdzekļa funkcijas. Tās izdodas tikai daļēji – pārlietu brīvdomīga ir literātu jaunā paaudze. Tā atļaujas demonstrēt **savu** nostāju [izcēlums mans. – E. V.] laikā, kad pieļaujama tikai viena – partijas – nostāja. Tieša varas līdzekļu lietošana varētu izsaukt sabiedrības protesta vilni, tādēļ varas pārstāvji izvēlas citus līdzekļus. Tiek pārņemts nemākslinieciskums, formālisms, kas traucē uztvert un saprast literāru darbu¹. “Neērtajiem” rakstniekiem rodas problēmas ar publicēšanos (V. Belševica), aizdomīgās lugas netiek līdz skatuvei, piemēram, G. Priedes “Smaržo sēnes” (sarakstīta 1967, teātrī – 1988), un nevēlami darbi ilgu laiku paliek neiespiesti, piemēram, A. Bela romāns “Bezmiegs” (1967, publicēts ar cenzūras svītrojumiem 1986, bet savu patieso pirmpublicējumu romāns piedzīvojis tikai 2003. gadā).

M. Zariņa darbos vēsturiskais pamats kalpo kā izejas punkts asociācijām ar sava laika realitāti, subjektīvizēts vēstījums, vēsturiskā laika izjūta caur varoņa prizmu, tāpat kā A. Bela, V. Lāma romānos u.c., ir dažas no iezīmēm, kas liecina par ciešu saikni ar sava laika literatūras modernizācijas tendencēm.

M. Zariņš savā daiļradē pārkāpj vairākus nerakstītus aizliegumus, piemēram, iepin tekstā atsaucies uz noklusēto literatūru (20.–30. gadu darbi) un aizraujas ar eksperimentiem romāna “VF jeb PPP” formālajā izveidē, kas romānu padara daudznozīmīgu un zemtekstiem piesātinātu. Rodas jautājums, kādēļ cenzūra pieļāva šāda darba parādīšanos? Atbildes ir vairākas, kaut arī tikai hipotēžu līmenī – varbūt tādēļ, ka ievērotas vairākas formālas pazīmes, kas it kā liecina par autora lojālu nostāju pret valdošās varas prasībām, romāna otrajā daļā ir pozitīvais tēls – Somersetu Jānis (komunists pēc pārliecības) un tikpat kolorīts ienaidnieka siluets izvirtušās buržuāzijas jaunās paaudzes – Froša un Brandera personās, vai arī tādēļ, ka attēlotas partizānu cīņas ar spilgtu varoņa tēlu (Vasilijs). Iespējams, pateicoties romāna “laimīgajām beigām”, kur ļaunais saņem pelnīto sodu (Trampedahs mirst) un gaišo nākotnes perspektīvu iekrāso padomju karavīri – “jauni puiši gaišzaļos tērpos ar zvaigznēm pierē, saulē un vējos brūni nodeguši”². Ja vien lasītājam nerastos sajūta, ka rakstnieka “labie nodomi” izskatās tādi kā pārāk uzkrītoši, kā didaktiski, un tā vien šķiet, ka kaut kur pavīd autora ķecerīgais smīns...

Pamatnostādnes it kā ievērotas, tādēļ var pieļaut arī pa kādai ķecerībai (piemēram, eksperimentus romāna kompozicionālajā struktūrā). Vēl jo vairāk tādēļ, ka pats autors arī nav vairs nekāds iesācējs mākslas jomā – Mārgēris Zariņš – PSRS Komponistu savienības valdes loceklis, Latvijas PSR Tautas mākslinieks, PSRS Valsts prēmijas laureāts.

Par Mārgeri Zariņu kā radošu personību šaubu nav. Līdz pat 1969. gadam (pats precizē – 1969. gada 20. jūnijam³) pamatnodarbošanās – komponists. Vairāku operu, instrumentālo koncertu, kora dziesmu autors. Sacerējis mūziku arī kinofilmām un teātra izrādēm. Šajā kontā jāieskaita arī daži libreti (piemēram, sadarbībā ar Valdi Grēviņu 1940. gadu sākumā tapušais librets “Dzejnieks un roze” (1941–1942), vēlāk pēc Ž. Grīvas noveles librets “Zilās mošejas ēnā”, “Svētā Maurīcija brīnumdarbi” u.c.), pa kādai recenzijai, kritikai un ceļojuma aprakstam. It kā nevainīga aizraušanās ar rakstniecību kā papildinājumu muzikālajai karjerai. Aizdomīgi skan kāda atzīšanās intervijā pēc “Svētā Maurīcija” libreta uzrakstīšanas: “Lai būtu kā būdams – pats darba process pie libreta man sagādā neizsakāmu prieku.”⁴

Līdz ar “Elizejas lauku Mocartu” un vēl četriem stāstiem par mūzikas tēmām, kas apkopoti krājumā “Saulrieta violetās ērģeles” (1970), Mārģers Zariņš piesaka sevi kā rakstnieku. Viņa interešu objekts – vēsture (kā paša piedzīvota, tā no dažādiem avotiem uzzinātā), kas rada pietiekami drošu pamatu cilvēcisko vērtību un vērtību apspēlei. Vēstures izmantošana un nereti pat sacerēšana ir viens no M. Zariņa iemīļotākajiem paņēmieniem, kas viņam ļauj justies drošam kā rakstniekam, jo impulss, kuru sniedz kāds vēstures fakts, nereti prasīt prasās pēc turpinājuma, par ko vēsture klusē.

Tā M. Zariņš (vēl kā publicists-amatieris) Žaka Ofenbaha jubilejai veltītajā rakstā “Elizejas lauku Mocarts” izmanto Ofenbaha vēstules, par kuru esamību neviens mūzikas vēsturnieks neko nav dzirdējis. Vai grēkots? No mūzikas vēsturnieku viedokļa – jā. Nemākslots izbrīns no M. Zariņa puses: “Galu galā, vai tad es vainīgs, ka Ofenbahs savam slimajam un vecajam tēvam nevarēja no Parīzes atsūtīt pāris vēstuļu?”⁵ Tā nu nākas secināt, ka vienīgais veids, kā nesaiet naidā ar mūzikas vēsturniekiem, ir savu rakstu pārdēvēt par stāstu, tā tad literatūras sfērai piederošu objektu. Un tad jau stājas spēkā visas literatūras priekšrocības, tostarp arī nosacītības likums īstenības atspoguļojumā.

Savā ziņā literārā un muzikālā jaunrade tuvinās, un viena papildina otru. Rakstot prozu, M. Zariņš izmanto tos pašus spēles noteikumus, balstoties uz māksliniecisko nosacītību kā pamatmetodi⁶, izmantojot kultūrvēsturiska materiāla bāzi (piemēram, “Svētā Maurīcija brīnumdarbi” – opera, kuras darbība risinās 1524. gada Rīgā un muzikālajā apdarē izmantotas “vecu Rīgas mūzikas materiālu drumsļas”⁷). Abās sfērās viņam raksturīga individualitātes neatkarība un uzdrīkstēšanās būt oriģinālam, oriģinalitāti saprotot ne kā pašmērķi, bet gan organisku nepieciešamību.

M. Zariņu mūzikas pasaulē dēvē par “komponistu reformatoru”⁸, “oratorijas un operas žanra aizsācēju latviešu padomju mūzikā”⁹ utt. Izskaidrojumu savas daiļrades īpatnībām autors piedāvā “Literārajā autobiogrāfijā”, stāstot par iemesliem, kas viņam likuši izvēlēties mūziķa karjeru¹⁰, par J. Sudrabkalna pirmo dzejas krājumu iespaidu uz viņu pusaudža gados, personības veidošanās procesā¹¹, atstājot netiešas ietekmes zīmes arī vēlākajā radošajā darbībā.

Jāatzīst, ka, literatūras vēsturē ieskatoties, M. Zariņš nav vienīgais, kuram dotas spējas izteikt sevi vairākās mākslas nozarēs. Kā uzskatāmi

piemēri no latviešu rakstniecības jāmin, piemēram, Jānis Jaunsudrabiņš un Anšlavs Eglītis. Būdami apveltīti ar gleznotāja dotībām, viņi radījuši nozīmīgus literārus darbus, kuriem īpašu šarmu piešķir vizuālā elementa klātbūtne vides tēlojumā un varoņu portretējumos. No pasaules literatūras pieredzes kā M. Zariņa līdzinieks jāmin vācu rakstnieks un mūziķis Ernsts Teodors Amadejs Hofmanis (1776–1822), par kuru zīmīgus vārdus “VF jeb PPP” saka Kristofers: “Dievinātais komponists Hofmanis šodien aizmirsts un norakstīts, bet apsmietais rakstnieks E. T. A. Hofmanis ieņem savu vietu pasaules literatūrā, no viņa izaug vēlākie modernie virzieni, arī Kafka...”¹²

M. Zariņš atzīst, ka “muzikālās formas un polifoniju studēdams, netieši esmu mācījies arī literatūru **komponēt** [izcēlums mans – E.V.]. Atklāts daudz kopīgu likumību.”¹³ Varbūt tādēļ M. Zariņa romāna galvenais varonis, skaidrojot romāna kompozīcijas paņēmienus, piemin “sonātes allegro jebšu a-b-a-c-a rondo formas sarītušos meldus”¹⁴. M. Zariņa – komponista – klātbūtne jūtama ne vien tajā aspektā, ka viņš eleganti orientējas mūzikas vēsturē un nereti tieši mūziķi ir viņa darbu varoņi, bet arī apskaužamajā valodas ritma un kompozīcijas likumu ievērošanā.

Par iemesliem, kas lika pašam M. Zariņam pievērsties literatūrai, konkrētāk – prozas rakstīšanai –, autors stāsta dažādās intervijās un “Literārajā autobiogrāfijā”: “(..) mūzika savā būtībā – abstrakta māksla, tā dzimst un izplēn skaņās. (..) bet manā dvēselē noslāņojusies proza. Apziņā uzkrājis reāls un blīvs konkrētums. (..) Dvēseles spiediens nokritās, kad “Literatūra un Māksla” publicēja manus pirmos stāstus (..). Jutu, ka pamazām ieeju līdzsvarā. Mūzikā – abstraktais, daiļprozā – dzīves materiāls.”¹⁵ Vēlme rast tiešu kontaktu ar laikabiedriem bez tādiem vidutājiem kā režisori un diriģenti¹⁶ un iemiesot savas paaudzes biogrāfiju¹⁷, kā arī t.s. “sadzīves materiālu”¹⁸.

Šis dzīves materiāls ir rakstnieka radošās darbības pamatā, taču literārā darbā autentiskais materiāls tiek apzināti relativizēts. Dota iespēja izpausties mākslinieciskās domāšanas savdabībai, jo, kā atzinis pats M. Zariņš, rakstnieks nav vēsturnieks, viņam dota priekšrocība no vēstures materiāla veidot savu patiesību¹⁹, un “nosacītības skaistums atplaukst tikai tur, kur tas nāk ar naivu spēles prieku, ar uzsvērtu teatralitāti”²⁰. M. Zariņš izmanto savu subjektīvo vēsturisko pieredzi un autobiogrāfiskas detaļas²¹, paša piedzīvoto savijot ar vēsturisku papildinformāciju un rakstnieka iztēli.

Fantāzijas klātbūtne parasti tiek izvirzīta kā viens no galvenajiem M. Zariņa literāro darbību raksturojošiem faktoriem.²² M. Zariņa daiļradē iztēlei un spējai iedzīvoties kādā konkrētā vēsturiskā situācijā (ne vienmēr paša piedzīvotā), iejusties savu personāžu likteņos arvien pamatā ir rūpīgs izpētes un materiāla vākšanas darbs. Tā ir viena no radošā procesa neatņemamām sastāvdaļām, jo daudzi (gandrīz visi) M. Zariņa darbi sakņojas kultūrvēsturiskā vidē, kas diktē savus spēles noteikumus.

Literatūrzinātnieks B. Tābūns, rakstot par jaunrades procesu, prozaiķa pieredzi dala tiešajā un netiešajā.²³ Tiešā būtu biogrāfiski autentiskas reālijas, dzīves pieredze, bet netiešā – no dažādiem avotiem smeltā papildinformācija.

Tiešā pieredze visspilgtāk izpaužas tādos M. Zariņa darbos kā “Optimistiskā dzīves enciklopēdija”, “Trauksmainie trīsdesmit trīs”, “Kapelmestara Kociņa kalendārs”.

“Viltotajā Faustā” rakstnieks radoši izmanto abus slāņus. Uz autora vēsturisko pieredzi atsaucas laiks no 1930. līdz 1945. gadam. Ekskursi tālākā (16. gs. Anglijā) un tuvākā (iepriekšējā gadsimta beigās) pagātnē izauguši no netiešās pieredzes slāņa. Rakstnieka iztēle spēj veikt reibinošus ceļojumus laikā un telpā, tikai pateicoties iepriekš rūpīgi vāktam un pētītam materiālam – līdz detaļām, kuras romāna lasītājs var pat nepamanīt, līdz daudzām lietām, kuras vispār neiekļūst romānā. Kā romāna tapšanas procesā līdzsvarojas pētnieka darbs ar fantāzijas lidojumu, rakstnieks stāsta “Literārās autobiogrāfijas” nepublicētajā fragmentā.²⁴ Autors sistematizējis ceļu no idejas līdz pat rezultātam manuskripta formā. Kā sākuma posmu viņš nosauc idejas meklēšanu, kam seko materiāla sagatavošana, radīšanas process un uzrakstītā kritisks izvērtējums.

Attiecinot šo shēmu uz “Viltotā Fausta” tapšanu, jāatzīst, ka pati ideja iznēsāta jau sen – pirms autors pieņēmis lēmumu par romāna kā tāda rakstīšanu. Autors tikai skopi bilst – “ideja jau sen zināma”²⁵, tātad jau noiets pirmais etaps.

Ilgāku laiku paņem materiāla vākšana un izvērtēšana. Palīgā nāk arī nejausības – kā Misiņa bibliotēkā uzietās vecās pavārgrāmatas. Tiek meklētas vārdnīcas, no kurām autors aizguvis raibo valodas karnevālu utt. Par šo periodu liecina kāda Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā nokļuvusi piezīmju grāmatiņa²⁶, kurā saglabājušās M. Zariņa piezīmes romāna tapšanas laikā, konkrētāk – materiāla vākšanas fāzē. No vārdnīcām izrakstīto apvidvārdu un to leksisko nozīmju vākums, recepšu izraksti no pavārgrāmatām (izdotām laikā no 1795. līdz 1823. gadam), informācija par romānā iekļuvušo vēsturisko personu (Alfrēda Rozenberga, Kristofera Mārlova) likteņiem utt. Šīs piezīmes liecina par M. Zariņa pētnieka azartu (gandrīz vai faustiskas izziņas alkas). Piemēram, par stipro dzērienu vēsturi izlasāmo grāmatu sarakstā ir grāmatas gan latviešu (Zariņš V. “Alkoholiskie dzērieni”), gan vācu (“Kellerwirtschaft”), gan krievu (Маллабар В. “Технология коньяка”), gan franču (Delamain R. “Historie de cognac”) valodā, dzērienu pagatavošanas receptes un dažādu vīna šķirņu uzskaitījumi. Te gan uzreiz jāpiebilst, ka Margēra Zariņa spēja atļaut uzzināt par sevi tikai to, ko viņš pats uzskatījis par vajadzīgu, izpaužas arī materiālu atlasē, kas atrodas RTMM krājumā, – muzejā pieejami tikai tie materiāli, kurus rakstnieks pats bija uzskatījis par nepieciešamu atstāt vēlākajiem savas daiļrades pētniekiem.

Jāsecina, ka romāna “VF jeb PPP” radīšanas procesā uzkrātais fakto materiāls savākts apjomīgs, par ko savā ziņā šķendējas arī rakstnieks, atzīstot, ka svarīga ir materiāla atlase, jo “citādi draud noslikšana materiālu plūdus, tad par istu daiļradi nevar būt ne runa”.²⁷ Taču notiek materiāla radoša pārdzīvošana, un konkrētība nebūt neizslēdz radošā momenta klātbūtni, kas parādās jau nākamajā posmā. Par šo posmu rakstnieks saka: “Rakstīšanas process, neprāts, dullums, jūsma.”²⁸ Idejas materializācija,

kurā vienlaikus darbojas gan apziņa, gan bezapziņa, paša rakstnieka kontrolējami nekontrolējamais jaunrades process. Arī šis posms realizējas vairākās fāzēs, par kurām kādā intervijā stāsta pats rakstnieks, atzīstot, ka vispirms rodas virsraksts, bet pēc tam tiek izdomāta sižetiskā līnija²⁹. Tātad darbs nav radīts spontāni, bet gan racionāli izplānots. Ne reizi vien autors uzsver prāta dominanti pār emocijām jaunrades procesā³⁰.

Analītiskās psiholoģijas pamatlicējs Karls Gustavs Jungs šim fenomenam pievērsies savos pētījumos³¹, izdalot divus jaunrades tipus – intraverto un ekstraverto. M. Zariņa jaunrades metodei pamatā (protams, ievērojot radošā procesa neatkārtojamību, kas relativizē jebkuru apzīmējumu) atbilst intravertais, kas izpaužas kā “subjekta un tā apzināto nodomu un mērķu apstiprinājums attiecībā pret objekta pretenzijām”³². Autors **apzināti** (izcēlums mans – *E.V.*) veido zināmu struktūru, realizē savus mērķus, nepaļaujoties tikai uz inspirāciju. Pats rakstnieks atzīst: “(..) romānu rakstot, stāvu itin kā maliņā, ļauju darboties un diskutēt viņiem – varoņiem un nevaroņiem. Dodu vārdu, ņemu vārdu, apsaucu. Esmu tās sapulces vadītājs.”³³ Pierādās autora savdabība – būdams ierauts radīšanas azartā, viņš saglabā savu radītāja prioritāti, ļaujot varoņiem rīkoties atbilstoši viņu raksturu un psiholoģijas likumu prasībām, taču vienlaikus virzot tos uz konkrētu mērķi – autora ieceres realizāciju.

Ja pirmteksta radīšanas fāzē vēl var runāt par iedvesmas klātbūtni, tad nākamajā – uzrakstītā kritiska pārvērtējuma posmā – pilnībā valda intelekts. M. Zariņš to dēvē par “spekulatīvo jaunrades metodi”, jo, kā pats saka: “Rēķinu darba apjomu un svītroju bez žēlastības.”³⁴

Autorus nosacīti varētu iedalīt divās grupās – pirmie, kas pilnībā paļaujas uz pašu radošo brīdi un tapušo darbu atzīst par gatavu, līdzko tas uzrakstīts, atsakoties no iespējas kaut ko labot, un otrie, kuri pirmtekstu uzskata tikai par sagatavi, kas vēl jālabo un jāslīpē, līdz iegūst patieso gala rezultātu. M. Zariņš pilnībā pieder pie otrajiem. Teksta labošana un papildināšana ir svarīgs posms jaunrades procesā. “Romānu vai stāstu sacerot, patīk nemītiģi labot, gludināt, mainīt, graizīt ar šķērēm un limēt.”³⁵ Manuskriptā, arī tā “ūrrakstā”³⁶, redzams, ka autors īpaši rūpīgi strādājis ar valodu, mainot un “pielaiķojot” arvien jaunus sinonīmus, kuru emocionālā nokrāsa precīzāk atbilstu rakstura iecerei. “Viltotā Fausta” sakarā autors valodu sauc par “sliexsni savai būtībai”³⁷ un priecējas, ka tādu sliexsni pielicis.

Valoda ir pirmā citādība, kas izceļ romānu uz sava laika (un arī vēlāko laiku) latviešu literatūras fona. Valodiskais slānis ne tikai dod informāciju, bet arī palīdz lasītājam labāk izjust pagātni, iejusties sen pagājušā laikā ar valodas stilizācijas starpniecību. Valoda ir viens no pieredzes slāņiem, kas aktīvi piedalās arī ieceres nobriedināšanas procesā. M. Zariņam vecajās pavārgrāmatās uzieto recepšu izteiksme rosina izmantot latviešu valodas vārdnīcas, lai uzkrātu valodisko materiālu, kas realizēts romānā. Zīmīgi, ka dažādo valodas slāņu vienlaicīgs izmantojums nepadara romāna izteiksmi smagnēju, drīzāk tas pārsteidz ar rotaļīgu vieglumu. Autors spēlējas ar vārdiem, piedāvādams šādu iespēju arī lasītājam,

turklāt ne tikai latviešu lasītājam. Romāns tulkots krievu (1981), igauņu (1981), čehu (1978), slovāku (1984) un bulgāru (1983) valodās³⁸, un saņemtas visnotaļ pozitīvas atsauksmes.³⁹

Margēra Zariņa – komponista un rakstnieka – spēks vienmēr bijis plašais interešu loks, zināšanu apjoms, uzdrīkstēšanās, talants un darbs. Tā nu gluži kā receptē nosauktas sastāvdaļas, taču galvenais noslēpums paliek aiz vārdiem. Rakstnieka jaunrades process asociējas ar alķīmiju, kur rezultāts nekad nav iepriekšparedzams, taču reizumis top kas tāds, par ko gadu desmitiem un simtiem sajūsminās, pie kā arvien atgriežas, lasa, mēģina atdarināt un dēvē par literatūras klasiku. Margēra Zariņa “Viltotajam Faustam jeb Pārlabotai un papildinātai pavārgrāmatai” ir izdevies sasniegt šo raudzi latviešu literatūras kontekstā.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Sk. *Rubenis J.* Par dažiem jautājumiem, kas saistīti ar mūsdienu latviešu padomju daiļliteratūras stāvokli [...] // *Literatūra un Māksla*. – 1968. – 14. dec. – Nr. 50. – 2. lpp.

² *Zariņš M.* Viltotais Fausts. – 354. lpp.

³ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (turpmāk RTMM), Inv. Nr. 373361 – 1. lpp.

⁴ *Zariņš M.* Komponists, librets, opera un sv. Maurīcijs // *Māksla* – 1968. – Nr. 2. – 30. lpp.

⁵ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija. – 4. lpp.

⁶ *Zariņš M.* Komponists, librets, opera un sv. Maurīcijs. – 29. lpp.

⁷ Turpat.

⁸ Par visu jāpateicas optimismam (O. Pumpas intervija ar M. Zariņu) // *Rīgas Balss*. – 1983. – 21. sept. – Nr. 216. – 5. lpp.

⁹ Turpat.

¹⁰ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija – 5. lpp.

¹¹ Turpat.

¹² *Zariņš M.* Viltotais Fausts. – 35. lpp.

¹³ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija // *Karogs* – 1980. – Nr. 5. – 156. lpp.

¹⁴ *Zariņš M.* Viltotais Fausts. – 354. lpp.

¹⁵ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija. 7. lpp.

¹⁶ Uz lasītāju jautājumiem atbild Margērs Zariņš // *Padomju Jaunatne* – 1973. – 7. febr. – Nr. 27. – 4. lpp.

¹⁷ Par visu jāpateicas optimismam. – 5. lpp.

¹⁸ Pats ar savu galvu (intervija ar Margēru Zariņu) // *Literatūra un Māksla* – 1984. – 28. dec. – Nr. 52. – 6. lpp.

¹⁹ Turpat.

²⁰ *Zariņš M.* Komponists, librets, opera un sv. Maurīcijs. – 29. lpp.

²¹ Sk. rakstnieka atzinumus: Uz lasītāju jautājumiem atbild Margērs Zariņš // *Padomju Jaunatne*. – 1973. – 7. febr. – Nr. 27. – 4. lpp.; Par visu jāpateicas optimismam – 5. lpp.; *Bergmanis A.* Izprastvēlēšanās (intervija ar M. Zariņu) // *Padomju Jaunatne*. – 1975. – 11. maijs. – Nr. 93. – 5. lpp.

- ²² Sk., piem., *Kalve A.* Ak, šis barokālais maestro! // *Cīņa*. – 1985. – 25. apr. – 4., 5. lpp.
- ²³ Tabūns B. *Prozas specifika*. – R.: Zinātne, 1988. – 167. lpp.
- ²⁴ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija. RTMM. Inv. Nr. 373361. – 18. lpp.
- ²⁵ Turpat. – 8. lpp.
- ²⁶ *Zariņš M.* RTMM Arhivs. Akts 109/1996.
- ²⁷ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija. – 10. lpp.
- ²⁸ Turpat. – 10.–11. lpp.
- ²⁹ *Bergmanis A.* Izprastvēlēšanās.
- ³⁰ Turpat.
- ³¹ *Jungs K. G.* Par analītiskās psiholoģijas attiecībām ar poētisko jaunradi // *Grāmata*. – 1990. – Nr. 9.–14. lpp.; *Jungs K. G.* Psiholoģija un poētiskā jaunrade // *Karogs*. – 1991. – Nr.9/10. – 200.–209. lpp.
- ³² *Jungs K. G.* Par analītiskās psiholoģijas attiecībām ar poētisko jaunradi. – 14. lpp.
- ³³ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija // *Karogs*. – 1980. – Nr. 5. – 156. lpp.
- ³⁴ *Bergmanis A.* Izprastvēlēšanās.
- ³⁵ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija. – 12. lpp.
- ³⁶ *Zariņš M.* VF jeb PPP (rokraksts). RTMM, inv. Nr. 394075.
- ³⁷ *Zariņš M.* Literārā autobiogrāfija. – 9. lpp.
- ³⁸ Sk. *Stepiņš L.* Marģers Zariņš cittautu lasītājiem // *Karogs*. – 1985. – Nr. 5. – 198. lpp. (par tulkojumiem pēc 1985. gada manā rīcībā ziņu nav – *E.V.*).
- ³⁹ Sk.: Vērtē Marģera Zariņa romānu // *Karogs* – 1979. – Nr. 6. – 200., 201. lpp.

Evija Veide

Literary Alchemist Marģeris Zariņš and His Time

The creative process of Marģeris Zariņš may be traced through his manuscripts and notes, and through press interviews given by the writer and composer. Quite surprising is the extensive body of factual material brought together at the time of inception of each work, later creatively enlivened at the stage where his idea materialised. This took place in several phases, as described by the writer himself in an interview, revealing that the title came into existence first, followed by the line of the plot. Thus, the work is not a spontaneous creation but rather the result of strictly rational planning.

In accordance with the theory of Carl Gustav Jung, the creative method of Marģeris Zariņš corresponds to the introvert type of creativity. The author is consciously shaping a particular structure, realizing his aims rather than relying on inspiration alone. Whilst taken over by the excitement of creation, he nevertheless retains his priority as creator, permitting the characters to act in accordance with their character and the requirements of psychological laws but at the same time directing them towards a specific aim — the realization of his intentions.

During the stage of critical appraisal of the writing, when he reviews and shortens the text, removing all that is superfluous, intellect is completely dominant. The manuscripts show that the author has worked most carefully with language, changing and 'trying on' synonyms to obtain the one that best fits the image.

The strength of Marģeris Zariņš prose has always lain in his wide circle of interests, his boldness, his talent and his capacity for work. Thus, the main components have been listed as in a recipe, but the essential secret remains beyond words. The writer's creative process has associations with alchemy, where the outcome is unforeseeable but now and again the result is such as to bring delight for decades and centuries. It is work that people continually return to re-reading it, aspiring to emulate it and hailing it as classic literature.

Ērika Bērziņa

Sieviešu tēlu tipoloģija Gundegas Repšes prozā

Ē. Bērziņa dzimusi 1977. gadā. Kopš 2002. gada studē literatūrvēsturi LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Latviešu literatūra laikmetīgās kultūras kontekstā”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Ausma Cimdiņa.

Gundega Repše ir viena no spilgtākajām un produktīvākajām latviešu jaunākās prozas pārstāvēm, kas aktīvi iesaistās latviešu kultūras un sabiedriskās dzīves procesos, vairāku romānu, stāstu krājumu, biogrāfisko romānu, recenziju un rakstu autore.

Gundegas Repšes proza ir filozofiski piesātināta un asociatīvi blīva, ar tendenci uz padziļinātu psiholoģismu. Viņas prozas centrā ir sievietes pasaule – spilgta un emocionāli intensīva, ar izteiktu femīnā skatījuma dominanti. Kā uzsver literatūrzinātniece A. Cimdiņa, Gundegai Repsei raksturīga atbrīvota, brīvdomīga pašizpaušme tekstā, ko var raksturot arī kā apzinātu virzību feministikas perspektīvā.¹

Līdz šim Gundegas Repšes proza tēlu tipoloģijas aspektā nav tikusi aplūkota, kaut gan kritikā ir atrodamas atsevišķas norādes par Repšes sieviešu tēlu raksturīgākajām iezīmēm un tipoloģiskām paralēlēm, piemēram, literatūrzinātnieks Guntis Berelis savā recenzijā par romānu “Ēnu apokrifs” uzsver, ka Nīna ir radniecīga sievietēm, kuras apdzīvoja “Šolaiku bestiāriju”, un līdzīgs sievietes būtības traktējums saskatāms Jurgas Ivanauskaites romānā “Ragana un lietus”². Feminisma perspektīvā G. Repšes prozu ir analizējušas arī Ausma Cimdiņa un Aija Janelsiņa-Priedīte.

Feminisms iekļaujas postmodernisma laikmeta kontekstā, kad tiek aktualizētas CITA tiesības un atzīta Citādība, mainīta, sagrauta ierastā, kanonizētā pasaules aina, rasti jauni, netradicionāli redzes punkti. Viens no jautājumiem, kas atrodas feministiskā literatūrkriticisma uzmanības centrā, ir sieviešu tēlu tipoloģija kā rakstnieču sieviešu, tā arī rakstnieku vīriešu radītajos darbos.

Latviešu literatūrpētniecībā femīnā literatūrkriticisma iedīgļi saskatāmi jau 19. gadsimta 90. gados. Pirmos nozīmīgākos soļus šai virzienā sper Teodors Zeiferts (apcere “Sieviešu tipi latviešu 1893. gada rakstniecībā”³) un Antons Birkerts (“Sieviete visjaunākajā latviešu literatūrā”⁴),

pievērsties tieši sieviešu tēlu tipoloģijas aspektam. Kultūrvēsturiskās metodes ietekmē T. Zeiferts meklē tos ārējos faktorus, kas nosaka sievietes dzīvi un raksturu sava laika apstākļos. Atšķirībā no T. Zeiferta, kurš izveido sieviešu tipu galeriju, A. Birkerts aplūko attiecību modeļus – sieviete un mīlestība, sieviete un bērns, kā arī sievietes pasaules uzskatus un plašākus centienus.

G. Repšes prozā sastopamies ar sievietes radītu un apdzīvotu realitāti, kurā būtisku lomu ieņem arī vīrietis. Lai gan G. Repšes sievietes tiecas pēc neierobežotas brīvības, grib būt patstāvīgas un neatkarīgas, tomēr tajā pašā laikā viņām vitāli ir nepieciešama vīrieša mīlestība, sapratne un spēks, apliecinot to, ka dzīves pilnskanība rodas nemītīgā vīrieša un sievietes mijiedarbē, meklējot visas iespējamības šo divu atšķirīgo esamību veiksmīgai kopeksistencei. Repšes sievietes savā būtībā ir ideālistes, jo tiecas pēc pilnības, pēc saskanīgas, ideālas pasaules, kurā valda mīlestība un sapratne.

Amerikāņu psihoanalītiķis Ē. Fromms darbā “Māksla mīlēt” uzsver, ka “tieksme mīlēt ir pati būtiskākā cilvēka pozitīvo, dzīvību apliecinājošo dziņu izpausme”.⁵ G. Repšes pasaulē mīlestība atrodas jēdzienu hierarhijas virsotnē. Repšes sievietēm mīlestība ir gan dzīves attaisnojums, gan papildījums.

Ja sieviešu tēli Gundegas Repšes prozā ir izteikti spilgti, dinamiski un aktīvi, tad vīriešu tēli ir daudz blāvāki, pasīvāki un, kaut gan parasti tie nes būtisku funkcionālu nozīmi, tomēr ne vienmēr tiek attīstīti līdz pilnībā atklātu raksturu līmenim.

G. Repšes prozā var sastapties ar daudzkrāsainu un neviendabīgu sieviešu tēlu galeriju. Pēc vecuma G. Repšes darbos tēlotās sievietes var iedalīt divās grupās, kur pie pirmās grupas pieder sievietes vecumā no 27 līdz 45 gadiem, pie otrās – sievietes vecumā no 70 līdz 80 gadiem. Atkarībā no vecuma sievietēm ir atšķirīgs skatījums uz dzīvi, ja pirmā vecuma grupas sievietes savā dziļākajā būtībā ir meklētājas, viņas cenšas formulēt savas dzīves un eksistences jēgu, tad vecākās paaudzes sievietes ir atradušas savā dzīvē jau zināmu stabilitāti, viņām ir sava “dzīves filozofija”. Sievietes, kas pieder pie pirmās vecuma grupas, pārsvarā ir radošo profesiju pārstāves, bet vecākās paaudzes sievietēm parasti profesionālā piederība netiek uzrādīta, izņemot Mihaelinu (romānā “Īkstīte”), kura strādā grāmatnīcā. Visām Gundegas Repšes sievietēm ir sarežģīta laulības dzīve, viņas ir vai nu šķīrušās, vai arī grib to darīt. Izņēmums ir Gaja (romānā “Sarkans”), viņai ir vīrs un trīs bērni. Daudzas no Gundegas Repšes tēlotajām sievietēm ir vēsturiski un politiski traumētas, tā ir vai nu Sibīrijas izsūtījuma, vai arī padomju režīma skaudrā pieredze.

Analizējot Gundegas Repšes prozu – romānus, kas tapuši laikā no 1996. gada līdz 2000. gadam (“Ēnu apokrīfs”, 1996; “Sarkans”, 1998 un “Īkstīte” 2000) feminisma aspektā un balstoties galvenokārt uz Gundegas Repšes sieviešu tēlu psiholoģiskajām īpatnībām, kā arī ņemot vērā sieviešu vecumu, sociālo lomu un statusu, var izdalīt trīs raksturīgākos G. Repšes sieviešu tipus.

Modernā jeb laikmetīgā sievietē

Zenta Mauriņa esejā “Sievšķības ideāli pagātnē un tagadnē” (1938) uzdod jautājumu, kāda ir 20. gadsimta sievietē. Tā nav sievietē, kas gaida, lai atnāktu vīrietis un visām briesmām cauri viņu aiznestu uz brīnumzemi, viņa arī vairs nevar būt ieslēgta guļamistabā, bērnistabā vai virtuvē un būt pazemīga vīriešu iegribu apmierinātāja. Kā sāpīga pārejas laikmeta parādība ir emancipētā sievietē, kas, atstādama mājās bērnus, skrien pa sapulcēm un biedrībām, lai tur aizsmakušā balsī visu pasaules ļaunumu uzveltu vīriešiem. Z. Mauriņa tagadnes sievietes daļa divās grupās – perifēriski laikmetīgā sievietē, kuru būtība iekļauta “3 K” formulā (kleita, kosmētika, kavalieri, agrāk šie trīs “K” apzīmēja jēdzienus – Küche, Kinder, Kirche – virtuve, bērni, baznīca), un būtiski laikmetīgā sievietē, kuras sejā vērojamas sāpes (bieži tās ir pašsavaldīšanās un pašdisciplīnas atbīdītas vai arī smaidā aizplīvurotas) un kura savā dziļākajā būtībā jūtas vientuļa. Šī sievietē ir neatkarīga, viņa jautā, meklē jēgu un cīnās, viņa aug, pakļaujoties nevis vīriešu paraugiem, bet saviem iekšējiem likumiem, viņa meklē sev garīgo sapratēju.⁶ Šāds laikmetīgās sievietes raksturojums sasauca ar moderno jeb laikmetīgo sievieti, kādu var sastapt Gundegas Repšes prozā.

Arī Gundegas Repšes sievietē ir neatkarīga, viņa cīnās (pret cilvēku “dubultajām oderēm”, liekulību, neīstumu, meliem), viņa mīl brīvību, bet tajā pašā laikā viņai vitāli nepieciešama garīga sapratne un arī jutekliska iekāre – vīrietis, kas viņu mīl, ciena un novērtē. Viņa nav dievišķā, pielūgtā, neaizsniedzamā Dantes Beatrice vai Gētes nesavtīgā, uzticīgā, panaivā Grietiņa, Repšes laikmetīgā sievietē ir “intelektuāli modusies”, viņa ir inteliģenta, aktīva, ar labu izglītību, plašām zināšanām mākslas un kultūras pasaulē, radoša, kaislīga un emocionāli intensīva. Bet viņa bieži jūtas nesaprasta, garīgi vientuļa, un viņai piemīt “bēgšanas bacilis” (viņa bēg no pagātnes rēģiem, tagadnes, mīlestības). Šī sievietē ir stipra un tajā pašā laikā vāja.

Apcerē “Rakstniece elpo Latvijā” Repše par sevi saka: “Viņa nekad nav izjutusi barjeras. Viņa vienmēr ir atļāvusies to pašu, ko atļaujas vīrieši. Mainīt dzīvesveidus, dievināt savas iegribas, uzdzīvot, saraut attiecības un plosīties kaislībās, iekapsulēt sirdsapziņu, bet citreiz tai vergot, izvairīties no atbildības, melot sev ... Tomēr šī sievietē nekad nav jutusies nesievšķīga vai ielīdusi svešā ādā.”⁷

Repšes tēlotajā sievietē apvienojas ārēja aktivitāte ar dziļu emocionālu jūtīgumu, kur liela loma tiek atvēlēta zemapziņā notiekošajiem procesiem, intuīcijai, bet tajā pašā laikā šī viņas gruzdošā aktivitāte visu laiku tiecas vērsties uz āru, lai, pārkāpjot robežas, pārvarot barjeras, apliecinot sevi, varētu sajūst neierobežotas brīvības elpu (vienīgi sievietē bieži vien nezina, ko īsti ar šo absolūto brīvību iesākt).

G. Repšes prozā tikpat kā nav sastopamas jaunas sievietes – mātes (mātes ar maziem bērniem vai arī sievietes, kuras ir mātes cerībās) un nav arī rūdītu mājsaimnieču, kuru dzīves piepildījums ir rūpes par saimniecību, vakariņām, vīra aprūpēšanu un mājas uzkopšanu.

G. Repšes sieviete neiekļaujas klasiskajā “3 K” formulā, viņa ir meklētāja (viņa meklē sevi, savu identitāti, piederību un mīlestību) un nepiekāpīga savā neatkarībā, cīnā ar jebkuriem aizspriedumiem, ierobežojumiem, dogmām un banalitātēm.

Tomēr šī sievietes pasaule faktiski nespēj pastāvēt bez nemitīgas samērošanās ar vīriešu pasauli – vienalga kā, bet viņu identitāte un neatkarība ir vīriešu pasaules Siāmas dvīnis.”⁸

Modernās jeb laikmetīgās sievietes tipu pārstāv Nīna romānā “Ēnu apokrifs”, Kamilla romānā “Sarkans” un Viviana romānā “Īkstīte”.

Nīna nevar formulēt, kas ir viņas dzīves jēga. Romāna gaitā viņai ir jānoiet garais sevis meklējumu ceļš, apzinoties pagātnes notikumu nenovēršamo ietekmi, bailes, mirklīgo izmisumu, iekšējos konfliktus, viņai ir jāiepazīst sevi, jāiemācās noticēt mīlestībai un mīlēt dzīvi. Viņa vēl nav gatava patstāvīgai dzīvei, nav pietiekami stipra, lai pieņemtu brīvību, pēc kuras tik ļoti tiecas, viņa nespēj pilnībā saraut neredzamo, bet apzināto “nabassaiti” ar māti.

Kamilla savā būtībā ir daudz drošāka un pārliecinātāka nekā Nīna, patstāvīgāka un neatkarīgāka (gan iekšēji, gan ārēji). Kamilla stāv stingrāk uz zemes, viņai ir pārbaudīti “kaujas paņēmieni”, pārliecība, lepnums, juteklība, sievišķība, un, iespējams, nākotnē viņa varētu būt laimīga, jo nebaidās būt patiesa pret sevi un citiem.

Viviana savā dzīvē ir jau ļoti daudz ko atradusi, viņa ir bijusi precējusies, viņai ir meita, atšķirībā no Nīnas un Kamillas viņa ir māte, un laikam jau nekur tālu nevar aizbēgt. Vivianai ir daudz un dažādu seju, neizsīkstoša radoša vitalitāte un dinamiskums.

Arhaiskā jeb mītiskā sieviete

Arhaiskā jeb mītiskā tipa sieviete apdzīvo konkrēti nedefinējamu mītisku laiktelpu, kur valda nebeidzams dzīvības pārmērs, vitalitāte, atbrīvota seksualitāte, instinkti un cikliskums. Šī sieviete ir emocionāla, jutekliska un kaislīga. Viņa ir arī gudra, bet šī gudrība nav pielīdzināma modernās jeb laikmetīgās sievietes profesionālajai izglītībai, labajām zināšanām mākslas un literatūras pasaulē. Tā ir viediska gudrība, sava veida starojums, dvēseles spēks. Šķietami šī sieviete ir daudz harmoniskāka nekā, piemēram, Nīna, Kamilla vai Viviana.

Arhaiskā jeb mītiskā tipa sieviete ir iedalāma divos apakštipos –

a) sieviete – radītāja, pirmmāte, harmonijas, stabilitātes un piederības simbols,

b) sieviete – svešiniece, kārdinātāja, haosa radītāja.

Pirmo arhaiskās sievietes apakštipu pārstāv Gaja romānā “Sarkans” (“Cinobrs”).

Gaja ir cieši saistīta ar dabas ritmiem, tās cikliskumu. Viņai piemīt viediska gudrība, starojums un dvēseles spēks. Gaja nejūtas vientuļa kā Nīna, Kamilla vai Viviana, jo pasaulē, kurā viņa mīt, valda pavisam citi

likumi, cita dzīves intensitāte, cilvēks šeit sevi vairāk apzinās kā daļu no veseluma, bezgalīgā Visuma, kurā nekas nepazūd, kur viss ir viens — jūra, debesis, zeme, miesa un gars, kur visu apvieno esamības dziļu dimensija un likteņa mistiskais cikliskums. Gajā iemiesojas miers, viņa nav ne meklētāja, ne dumpiniece, ne robežu pārkāpēja. Sieviete ir atvērta arī mīlestības pasaule – gan jutekliska iekāre, gan garīga sapratne un atbalsts. Tomēr Gaja, tāpat kā Nīna, cīnās ar savas pagātnes rēģiem.

Otru arhaiskās sievietes apakštipu pārstāv Aurēlija.

Aurēlijai, tāpat kā Nīnai un Kamillai, piemīt “bēgšanas bacilis”, viņa bēg no savas pagātnes un savā sirdī slēpj dziļu vainas apziņu. Aurēlija ir vientuļa, izolēta, nošķirta. Sieviete jūtas nepiederīga un nesaprasta, jo radusi pie spēka un varas vārdiem, pavēlēm, ne skatienu un nopūtu likumiem. Bet Aurēlijā slēpjas arī kāds noslēpumains spēks, kas savaldzina gan Albertu, gan klibo Jenu, gan arī stipro savvaļas zvēru, mednieku Rimvidu. Aurēlija vilina vīriešus ar savu jaunību, lunkano, kaislīgo ķermeni.

Gajas un Aurēlijas tēlus var aplūkot caur tādu bināro opozīciju, pretstatu pāru prizmu kā savs – svešs, gaišs – tumšs, harmonisks – disharmonisks, piederīgs – nepiederīgs.

Dzīves gudrā jeb viedā sieviete

Gundegas Repšes prozā sastopamas arī dzīves gudrā jeb viedā tipa sievietes. Pēc vecuma šīs sievietes pieder pie vecākās paaudzes (apmēram 70–80 gadu vecas). Par viņu nodarbošanos, profesionālo piederību, izglītību parasti nekas netiek teikts (izņemot Mihailīnu romānā “Īkstīte”). Parasti šie sieviešu tēli atrodas perifērijā, bet ieņem nozīgu vietu un lomu galvenās varones (modernā jeb laikmetīgā tipa sievietes) dzīvē, viņas pasaules uzskata un dzīves filozofijas izveidē. Šī tipa sievietes apdzīvo vai nu pilsētvidi (Mihailīna “Īkstītē”), vai arī mitinās savās lauku mājās (Virziņsieviņa “Ēnu apokrifā”), dažreiz sieviešu dzīvesvieta, apkārtējā vide tuvāk netiek raksturota (Olimpija “Sarkanā”, Pūka “Ēnu apokrifā”).

Dzīves gudrās jeb viedās sievietes vairs nav jaunavas, kas izmisīgi meklē savas dzīves piepildījumu, kodolu, piederību, viņas nav arī kaislīgās sievietes, kas nirst jutekliskas iekāres un mīlas piedzīvojumu virpulī, kā arī nav dumpinieces, aktīvās cīnītājas, robežu pārkāpējas. Šajās sievietēs mājā miers, jo aktīvā dzīve ir jau aiz muguras. Viņas ir izgājušas cauri visām dzīves kaislībām, liktenīgu notikumu sakarībām, piedzīvojušas laulības dzīvi, daudz ko zaudējušas, bet arī daudz ieguvušas. Viņās ir dzīves rūdiņums un pieredze, ko var iegūt tikai ar gadiem. Būtiska ir arī saikne starp dažādajām paaudzēm, starp dzīves gudro jeb viedo sievieti un moderno jeb laikmetīgā tipa sievieti. Bieži vien dzīves gudrā jeb viedā tipa sievietes ir tikušas vēsturiski un politiski traumētas, jo piedzīvojušas padomju iekārtas represijas, kā arī izsūtījumu uz Sibīriju, piemēram Pūka “Ēnu apokrifā” un Amālija “Īkstītē”.

Viņas ir kā sava veida stabilitātes, harmonijas un dvēseliskā spēka simbols. Šīm sievietēm ir izteikts mātes instinkts, piemēram, Nīnai “Ēnu

apokrifā” daudz tuvāka un mīļāka par viņas māti Natāliju ir vecmāmiņa Pūka, Stella romānā “Īkstīte” sevi sauc par savas vecmāmiņas Amēlijas meitu. Viņas ir arī dzīves skolotājas, viņu personīgā pieredze kalpo kā sava veida piemērs tam, kā būtu jādzīvo vai, gluži pretēji, kā nevajadzētu dzīvot. Dzīves gudrās jeb viedās sievietes tipu pārstāv Mihalīna un Amēlija romānā “Īkstīte”, Pūka un Virziņsieviņa “Ēnu apokrifā”, Olimpija romānā “Sarkans”.

Mihalīna ir piedzīvojusi vienu no vistraģiskākajām mīlestībām G. Repšes tēloto sieviešu vidū – neizsmeļami un gluži apmāti mīļējus cilvēku, kurš viņu nav līdz galam novērtējis un cienījis. Mihalīnas dzīves piepildījums un attaisnojums ir mīlestība un nemitīgas ilgas pēc tās.

Amēlija ir racionālāka, dabiskāka nekā Mihalīna, stabilāk stāv uz zemes. Viņas dzīves jēga “tiek uzdurta uz dakšiņas kā kraukšķīgs kartupelis”. Pūka “ir viscaur silta kā pirmatnējais vēders, kurā patverties”.

Virziņsieviņa tikpat veikli kā Amēlija romānā “Īkstīte” izvairās no abstraktām sarunām, tukšas filozofēšanas, labprātāk pievērsoties praktiskām, saimnieciskām lietām.

Olimpija ir bijusi Kamillas dzīves skolotāja. Viņas pasaule ir stabila un nesašķelta – “Viņai viss bija savērts vienā diegā – vecmāmiņa gāja ogās, sēnēs, puķēs, tējās un zvaigznēs.”⁹

Gundegas Repšes prozas pasauli apdzīvo daudz un dažādas sievietes, atšķirīgas savā dzīves pieredzē, rūdījumā, tomēr vienlīdz spilgtas un emocionāli intensīvas. Būtībā šī sieviešu pasaule ir līdz galam neizsmeļama, tikpat neizsmeļams un mūžīgs ir arī noslēpums par lielo dzīves mistēriju, mīlestību, vīrieti un sievieti. Manuprāt, visraksturīgākais sieviešu tips G. Repšes prozā ir modernā jeb laikmetīgā tipa sieviete, kas parasti arī atrodas vēstījuma centrā.

Turpretī dzīves gudrā jeb viedā tipa sievietei, kura romāna vēstījumā atrodas perifērijā, bieži vien netiek pievērsta pietiekami liela vērība. Arhaiskā jeb mītiskā tipa sieviete savā būtībā ir uztverama kā arhetipisks Lielās Mātes simbols.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Cimdiņa A.* Reginas Ezeras “Nodevības” konteksti // Teksts un klātbūtne. – R.: Jumava, 2000. – 111. lpp.

² *Berelis G.* G. Repšes safrizētais ezis // Klusums un vārds. – R.: Daugava, 1997. – 265. lpp.

³ *Zeiferts T.* Sieviešu tipi latviešu 1893. gada rakstniecībā // Mājas Viesis. – Nr. 37. – 1. lpp.

⁴ *Birkerts A.* Sieviete visjaunākajā literatūrā // Dzimtenes Vēstnesis. – 1912. – Nr. 177. – 182. lpp.

⁵ *Lossane E.* Sievietes citādā pieredze un romantiskais pasaules redzējums Noras Ikstenas prozā // Karogs. – 2001. – Nr. 3. – 83. lpp.

⁶ *Mauriņa Z.* Sievišķības ideāls pagātnē un tagadnē // Pārdomas un ieceres. – R.: Valters un Rapa, 1938. – 29.–30. lpp.

⁷ *Repše G.* Rakstniece elpo Latvijā // *Karogs*. – 1997. – Nr. 7. – 235. lpp.

⁸ *Treimane I.* Februāra grāmatu izlase // *Diena*. – 1999. – 3. marts. – 11. lpp.

⁹ *Repše G.* *Sarkans*. – R.: Preses nams, 1998. – 128. lpp.

AVOTI

1. *Repše G.* Ēnu apokrifs. – R.: Preses nams. – 1996. – 176 lpp.
2. *Repše G.* *Sarkans*. – R.: Preses nams. – 1998. – 144 lpp.
3. *Repše G.* *Īkstīte*. – R.: Pētergailis. – 2000. – 182 lpp.

Ērika Bērziņa

Type of Woman Characters in Gundega Repše's Prose

In *Ērika Bērziņa's* essay "Type of Woman Characters in Gundega Repše's prose" (1996–2000) different types of woman characters have been analysed from the feminism aspect. Women's typology is one of the most important questions parsed from the standpoint of feministic literary criticism.

The essay examines the theory and first feminism features in Latvian literature emphasising the aspect of woman character typology.

Analysing Gundega Repše woman characters from the psychological aspect, regarding a woman's social role and societal and family status, the essay outlines three types of woman – modern or up-to-date woman, archaic or mythical woman and wise woman.

Modern or up-to-date woman (*Nīna, Kamilla, Viviana*) essentially is "in search of", she is trying to find her identify, relevance, sense of life. Archaic or mythical woman (*Gaja, Aurēlija*) exists in unidentified, mythical space and time, where mainly cycle and liberalized sexuality are noticable. Wise woman (*Mihalīna, Amēlija, Pūka, Virziņsieviņa, Olimpija*) is shown as a symbol of harmony, persistence and intelligence.

Ērika Bērziņa's research presents a colourful and diverse world of Gundega Repše woman, highlighting the three types of woman and their individual characteristic salience.

Ilze Sperga

Sievietes suicīds Amandas Aizpurietes romānā “Nakts peldētāja”

I. Sperga dzimusi 1978. gadā. Kopš 2002. gada studē latviešu literatūrvēsturi LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Sievietes suicīds mūsdienu latviešu prozā”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Ausma Cimdiņa.

Amandas Aizpurietes romāns “Nakts peldētāja” ir pagaidām vienīgais šīs latviešu dzejnieces romāns. Presē publicētajās kritikās tas vērtēts ļoti neviennozīmīgi, gan uzsverot tā neviendabīgo māksliniecisko kvalitāti, gan noliedzot rakstnieces aplūkotās tēmas – jaunas sievietes, mātes pašnoliegšanās sajūtu – izvēles pamatotību.¹ Mulsina populāras, atzītas un tulkotas dzejnieces pēkšņā vēlme rakstīt prozu. Intervijā Dzintaram Sodomam viņa atzinusi, ka, pārskatot pēdējā laika dzejoļus, liekoties, ka tie ir proza, ne dzeja. “Tā rakstīt prōzas grāmatu nelicies nekas sevišķs.”²

Romāna centrā ir radošas personības, reizē arī sievietes un mātes strupceļa sajūta sarežģītajā parmaiņu laikā, 20. gs. 90. gadu sākumā un vidū. Šajā krasu sociālu un ekonomisku pārmaiņu satricinājumu periodā, kad politiskajai varas maiņai nav sekojusi tūlītēja ekonomiska augšupeja, bijušās PSRS teritorijā no jauna izveidojušajās valstīs dominē tendence sagraut visu bijušo, atteikties no pagātnes, devalvēt vecos ideālus un līderus, netiecoties vietā radīt ko jaunu; šajā laikā daļa sabiedrības nespēj pielāgoties mainīgajiem apstākļiem, nespēj veidot jaunas attiecības zudušo vietā, zaudē savu statusu un nespēj iegūt jaunu.³ Sociāli visneaizsargātākie – veci cilvēki, sievietes, bērni un radošo profesiju pārstāvji, nonāk kardinālas izvēles priekšā – turpināt eksistenci, kas tuvākajā nākotnē nesola neko labu, nekādu pozitīvu izredžu, jo bailes par drošu dzīvošanu tagadnē, kā arī niecīgākās prognozes pārmākusi bezcerība un izmisums. Vai izvēlēties nāvi kā atbrīvošanos no šīs dzīvības vilkšanas?

Likumsakarīgi, ka vērtību krīzes iespaidā, kā arī pieaugot ekonomiskajai nestabilitātei, Latvijā līdzās pārējām Baltijas valstīm pašnāvību īpatsvars ieņem pirmo vietu Eiropā, aiz sevis atstājot valstis, kurās ir tradicionāli augsts pašnāvību līmenis, tai skaitā Šveici. 1993. gadā pašnāvību īpatsvars uz 100 000 iedzīvotāju ir vislielākais – 42,9 gadījumi (salīdzinājumam – 1988. gadā tas ir 23,1, 2001. gadā – 30,1).⁴ Suicīda iemeslu meklēšana

ārējas dabas apstākļos, nevis psihes izmaiņās kļūst aktuāla 19. gs. otrajā pusē, kad uzmanības lokā pastiprināti nonāk eksaktās zinātnes un, attīstoties sociālajām zinātnēm un statistikai, indivīda vietu ieņem vidējais statistiskais cilvēks.⁵ Šai laikā dzimst novatoriska doma par svarīgāko suicīda iemeslu atzīt vairs ne indivīda psiholoģiskās novirzes no normas, bet gan nelabvēlīgos sociālos un ekonomiskos apstākļus, kas ietekmējuši noteiktas sociālās grupas eksistenci. 1897. gadā iznāk franču sociologa Emīla Dirghema pētījums "Pašnāvība", kas iedibina socioloģisko suicīda izpētes tradīciju un būtiski maina attieksmi pret to.

Pašnāvība, aizsargājot sabiedrības vēlmi pašsaglabāties un nodrošināt drošu tās locekļu eksistenci un iedibināto institūciju pastāvēšanu, no tā izrietošo morāles un reliģijas aizliegumu dēļ ir tabu tēma – kā ikdienas sarunās vai presē, tā arī literārā tekstā, lai gan visbiežāk tieši literatūra atsedz noklusētā robežas. Sociālistiskā reālisma literatūrā, tāpat kā padomju laikā vispār, pašnāvības tiek noklusētas un ir pielīdzinātas dezertēšanai.⁶ Līdzīgi kā savulaik, kad reliģijas normu iespaidā pašnāvniekiem tika liegti apbedīšanas rituāli, arī padomju laikā ar tišu paškaitējumu un tā izraisītu nāvi saistītā statistika tika viltota, klasificējot nāves gadījumus atbilstoši vienotām PSRS prasībām un pašnāvību drīzāk reģistrējot kā slepkavību vai nelaiemes gadījumu, kā arī, glabājot šos datus, tika ievērota slepenība, nepieļaujot to publicēšanu un izpēti.⁷

Raksturīgi, ka pašnāvības un pašnoliegšanās sajūtu aktualizēšanas jaunākajā latviešu prozā (t. sk. P. Bankovskis, G. Repše u. c.) pavada tendence pievērsties padomju laika tēlojumam, konkrēti – personības un iekārtas konfliktam, personības sociālajai un cita veida neiederībai sava laika vidē un sabiedrībā, nepārejošai iekšējās vientulības sajūtai, kur pašnāvība kļuvusi par izeju no strupceļa situācijas, noārdot robežu starp dzīvību un nāvi, starp atļauto un aizliegto. Tādā veidā it kā tiek kompensēta ilgā šīs tēmas noklusēšana latviešu prozā, bet savā ziņā tiek turpināta vēstures pārrakstīšanas tradīcija, aktualizējot šim laikam aktuālo, iepriekš perifērijā atstāto. Pēc Atmosdas, dramatiskajā ideālu grūšanas laikā, kad lielākā daļa sabiedrības nespēj ātri integrēties cita veida attiecībās un jaunā sociāli ekonomiskajā realitātē, literatūra lielā mērā pievēršas indivīda izjūtām naidīgajā vidē, cēloņus tā nespējai iekļauties meklējot specifiskajā padomju laika pieredzē – vienlaikus dokumentējot to un distancējoties.

Te jāuzsver, ka atšķirībā no 19./20. gs. mijas latviešu prozas, kur sievietes suicīdam lielākoties ir romantiski motīvi un pretstatā vīrieša prāta vadītajai un dziļu šaubu, pretrunu pavadītajai izvēlei tas saistīts ar atraidītas vai nerealizētas mīlestības sāpēm⁸, 20./21. gs. proza piedāvā citu skatījumu uz sievietes suicīdu. Tāpat kā viena gadsimta laikā ir mainījusies sievietes loma sabiedrībā, tā arī literatūrā ienāk citi labprātīgi izvēlēti nāves iemesli. Ja sākotnēji centrālais sievietes suicīda iemesls latviešu klasiskajā prozā ir bijis tās ķermeņa un sabiedrības morāles normu pārkāpšanas determinēts – vistipiskākā pašnāvniece ir jaunava, kas zaudējusi nevainību, nav ieguvusi vīrieša aizbildniecību un nevar pastāvēt esošajā

sabiedrības modelī, tad jaunākajā prozā tam ir cita motivācija – sievietes kā indivīda atbildība un iespēja bēgt no šīs atbildības, no naidīgās pasaules, pašas izvēlētā nāvē saskatot izeju no sasaistošā dubultmorāles tīkla, no pasaules kā cietuma.

Šī pārmaiņa spilgti atklājas arī romānā “Nakts peldētāja”. Tā pirmajā daļā Vita tiek seksuāli aptraipīta (ļoti simboliska ir baltās kleitas pieminēšana – “Mana baltā kleita guļ uz grīdas kā nosprādzis spoks”⁹, kas sasauca ar gandrīz klišejisko balti ģērbtās un nesen iesvētītās pavestās jaunavas pašnāvnieces tēlu 19. gs. beigū, 20. gs. sākuma latviešu prozā. Pēc tam Vita peld jūrā – lai attīrītos, lai piedzīvotu izvēli aiziet vai atgriezties. Pārvarētā suicidālā krīze ir sākums jaunai dzīvei – līdz reizei, kad jau pavisam citu apstākļu, citu apsvērumu un izjūtu dēļ atgriešanās no ezera nav iespējama.

Izvēle būt pret padomju varu, t.i., izvēle nebūt vispār kā vienīgā latviešu postpadomju prozā pozitīvi marķētā izeja indivīda pašnāvībā saskata iespēju izvairīties no bezkompromisa attiecībām ar iekārtu, no savu uzskatu, vēlmju un ieceru bezierunu pakļaušanas vispāratzītiem un totalitāras ideoloģijas balstītiem uzskatiem, padomju sabiedrības deklarētām iecerēm un vēlmēm, ko tā gribētu sagaidīt no ideāla pilsoņa. Dzīvot nozīmētu iekļauties esošajā sabiedrības modelī, kas 90. gados, kad dominē veco uzskatu noliegums, varētu tikt vērtēts kā pagātnes normu atzišana. Konflikts starp indivīda vēlmēm un sabiedrības tam atvēlēto vietu atklājas romāna “Nakts peldētāja” pirmajā daļā. “Vai visas valstis noved savus pilsoņus līdz tam, ka tie sāk lepoties ar likumu neievērošanu?”¹⁰ Savas istabas slēgšana nepalīdz, un Diks, Afganistānas karam nolemtais puisis, tiek no tās aizvests. “(..) cik naivi bija domāt, ka mana istaba ir pietiekami droša vieta cilvēkam, ko vajā iesaukšanas pavēstes.”¹¹ Vitas veidotā pasaulīte tiek sadragāta.

Savā dzīvē, bet varbūt šajā pasaulē vispār un savā laikā Vita nejūtas ērti. Ne padomju laikā, mēģinot izrauties ārpus iekārtas nospraustajām robežām, ne arī pēc Atmodas, kad juku laikos dzīve zaudējusi jebkuras robežas, izņemot finansiālās. Intervijā G. Repsei romāna autore runā par sava laika naidīgo realitāti, kas visasāk vēršas pret bērniem, kad sabiedrība vienojas necieņā pret bērniem. “Es zinu, ka izmisumam ir ļoti daudz pakāpienu un pa tiem var nokāpt ļoti dziļi tumsā. Es jūtu sev blakus ļoti daudzus cilvēkus tagad kāpjam pa šīm kāpnēm.”¹² Ērti un savā vietā Vita jūtas tikai jūrā, aizpeldot aiz bojām – peldot tālu jūrā un jūrā tālu peldot naktī, kad no glābšanas stacijas rupora neatskanēs: “Pilsone, griezieties atpakaļ! Aiz bojām peldēt aizliegts!” Romānu it kā turpina rakstnieces atzišanās intervijā: “Kad es biju jauna, bija tādas glābšanas stacijas. Kad es aizpeldēju aiz bojām, skaļruni uzreiz blāva – graždanka, vernīķes! Tāpēc es gāju peldēties naktī, jo parasti peldējos tieši tur, aiz bojām, aizliegtajā zonā.” “Peldoties ķermenis zaudē svaru. Mani vēl nekad nav pārņēmušas bailes, ka es varētu noslīkt. Manas attiecības ar ūdeni – tās ir īpašas.”¹³ Guntis Berelis peldēšanu tālu jūrā skaidro kā slidēšanu pāri bezdibenim, kas veido katra cilvēka esamību. Jūrā, kas ir pietiekami bezgalīga, šī

slidēšana ir iespējama, bet krastu ieskaustajā ezerā Vita ieslīgst vispārējās klusēšanas un vienaldzības bezdibeni¹⁴, un pāri paliek tikai vīriešu, kuru vārdi ietver zilbi “mar”, kas sasaucas ar jūras nosaukumu latīņu valodā “mare”, atmiņas – nedefinjamas, nenovienādojamas un subjektīvas.

Varbūt nevietā jautājums, cik autobiogrāfisks ir romāns “Nakts peldētāja” un cik lielā mērā Vita ir tulkotāja un rakstniece Amanda Aizpuriete. Pēc tā iznākšanas intervētāji to nebeidz jautāt un autore kategoriski apgalvot, ka nekādā mērā. Intervijā Ilonai Brūverei A. Aizpuriete vairākkārt apgalvo: “Tur nav neviena fakta no manas dzīves. Tur ir cilvēki, kurus es pazīstu, bet manis, kāda es esmu, tur nav. Šeit varbūt daudz vairāk nāk ārā mana pieredze, nekā biogrāfija, lai gan te nav nekādu autobiogrāfisku momentu, nekā tāda, kas būtu noticis ar mani. [...] Tajā pašā laikā tas būtu varējis ar mani notikt. “Nakts peldētāja” patiešām necsmu es. Tā ir iespēja, ko neesmu izmantojusi.”¹⁵ Jautājums par Vitas tuvību autorei ir jautājums par abu likteņu kopību.

Intervijas, kas veido romāna rašanās fonu un sabiedrībā rada A. Aizpurietes tēlu, atklājas autore personības problēmas, psiholoģisks diskomforts, ko pavadījušas suicidālas domas un rīcība. “Es dzīvoju ļoti nejdzīgi, neko vispār negribējās, un mani katrā ziņā bija iesēdusies pārliecība, ka es visiem bojāju dzīvi, būdama tāda, kāda esmu. [...] Bet es to nevarēju, nevarēju būt ne godīga, ne kārtīga – par to es biju pārliecinājusies un nelaimīga bez sava gala. Tad pēkšņi šī pienākuma apziņa izzuda, un es nolēmu: ja man tik ļoti gribas mirt, nu, tad es drikstu mirt. Man likās, ka ir tik slikti, ka es varu atļauties nomirt, kaut arī esmu vienīgais bērns, un tā joprojām. [...] Tā bija absolūtas brīvības sajūta – es piederu pati sev un drikstu ar sevi darīt to, ko pati vēlos. Es paliku dzīva tikai diezgan muļķīgas nejausības dēļ, tomēr tad, kad atguvu samaņu un sapratu, ka esmu dzīva, es nenobēdājos, bet konstatēju: jauki, man dota vēl viena iespēja. Tajā pašā laikā šī brīvības sajūta nebija pazudusi, un es patiešām nejutos slikti, sapratusi, ka mana pašnāvība nav izdevusies, kaut gan ļoti biju gribējusi, lai tā izdotos. Man bija dota iespēja sākt citu dzīvi, un kāpēc lai es to neizmantoju?”¹⁶

Varbūt jautājums drīzāk nav par autobiogrāfismu, bet gan par teksta rašanās mērķi – uzrakstīt savu pirmo romānu vai arī – norakstīt savu pieredzi, pierakstīt savas izjūtas un savas pārdomas, kas radušās, dzīvojot aso pārmaiņu laikā pēc PSRS un pēc Atmodas. Romāna žanrs ļauj izteikt indivīdam nelabvēlīgo apstākļu radīto sāpi, atsegt naidīgās realitātes detaļas. Salīdzinot romāna tekstu, kā arī pirms un pēc tā izdošanas presē publicētās autore intervijas, veidojas interesanta aina ar nejausi saplūstošām paralēlēm. A. Aizpuriete intervijā G. Repšei: “(..) iespējams, ka visi pārējie darbi un sadzīve man vienkārši nelaiz pantiņus klāt. To sāku apjaust šoziem, kad radās iespēja padzīvot kādā Vācijas mazpilsētā – tur Eiropas tulkotāju kolēģijai pieder dažas savrupmājas ar milzīgu bibliotēku un istabiņām, kur dzīvot tulkotājiem. Atkrita visas rūpes – ne vairs veļa ģimenei jāmazgā, ne pa veikaliem jāstaigā – jo blakusveikaliņā dabūjams viss, ko sirds kāro, un neviena bērna arī nav tuvumā, ko vajadzētu pabarot. Pēkšņi

neaptverams daudzums brīva, nesaskaldīta, neizspīdināta laika. Un istaba sev vienai – tādas man arī nav bijis jau gadus divdesmit. Uzrakstīju fantastisku daudzumu dzejoļu – protams, salīdzinot ar to, ka parasti labākajā gadījumā ir divi dzejoļi mēnesī. Tagad domāju – varbūt, ja dzīvotu citādi, būtu izdevusi jau desmit grāmatu...”¹⁷

Vitas pašnoliegumu izraisa vairāki būtiski faktori – viens no svarīgākajiem ir savas pašas telpas neiespējamība, kas sasaucas arī ar autores pieredzi – dzīvošanu sešatā vienā istabā. Romānā atklāto eksistenci caurvij dziļas un nepārraujamas vientulības izjūta bez iespējas palikt vienai. Padomju realitāte saskrāpē Vitas pieredzi, pārtrauc tās neskartību, visbeidzot – rītu dzīvi šī pieredze dara neiespējamu, bet jo vairāk, ja šī dzīve notiek periodā, kad vienu politisku, sociālu un ekonomisku sistēmu aizstāj cita, bet nākotne būs tikai pēc tam – kaut kad. Krasu pārmaiņu laikā vissarežģītāk klājas neaizsargājamiem, tai skaitā – radošo profesiju pārstāvjiem. Sevi jāpārlauž, lai nodotos naudas pelnīšanai, bet daudziem dzejniekiem, rakstniekiem tas sagādā mokas: just pienākumu palikt literatūrā, bet vienlaikus – vēlmi izdzīvot. Kā sevi jālauž ir mātei, kas grib gādāt par saviem bērniem un tomēr rakstīt.

A. Aizpurietes romāns “Nakts peldētāja” šajā ziņā sasaucas ar Vir-džīnijas Vulfas eseju “Sava istaba” (1929), kurā tā pievēršas sieviešu rakstnieču lomai literatūras vēsturē, to gadsimtiem ilgajai klusēšanai, par galveno intelektuālās brīvības iemeslu minot materiālo neatkarību un iespēju netraucēti strādāt vienatnē, kas sievietei, ja tā ir māte un sieva un pastāvīgi spiesta uzturēties vienā telpā ar ģimeni, ir liegta. “Ja sievietei jāraksta literatūra, tad viņai nepieciešama nauda un sava istaba.”¹⁸ Kad vienīgā telpa ir vienistabas dzīvoklītis četriem, Vitai nav savas teritorijas, tāpat kā gandrīz nav iespējas rakstīt. Jaunība beidzas ar pienākumu sadali, ar virtuvi un atbildību. “Kad izdodas atrast brīvu laiku un mazliet brīvas dvēseles sevi, nav brīvas telpas papīra lapai – un mana brīvība paliek bez vārdiem”¹⁹ – tā A. Aizpuriete savukārt par sevi. Pašas telpa romānā ir tikai jūra, tātad viena un pati sieviete var būt, tikai uz laiku tumsā attālinoties no krasta, no ikdienas, no attiecībām, vai arī neatgriezoties nekad. Vita aizpeld ezerā, lai neatgrieztos, izvēloties robežu šķērsošanu bez iespējām atgriezties – iepeld ezerā, kas to svaida kā beigtu zivi, un ļaužu kliedzienu no krasta vairst neattiecas uz viņu.

Vīra attieksme pret Vitas nodarbošanos ir noliedzīga: “– Jums nepatika sievas nodarbošanās ar literatūru? – Vai jums patīktu mūžīgs bardaks, kura vidū jauna un veselīga sieviete nesatricināmā mierā klabina datora taustiņus? – Bet viņa taču ir talantīga? – Iespējams. – Jums šķiet, ka viņai nevajadzētu rakstīt? – Man šķiet, ka pasaule jau tāpat ir piesārņota ar grāmatu kalniem. Kam tas vajadzīgs?”²⁰ Vita atteikusies no sievas lomas par labu rakstīšanai, vīrs to komentē kā savu neveiksmi: “Man tā arī neizdevās tevi pataisīt par normālu cilvēku. Cerēju, ka blakus būs sieviete. Sieva. Bet tu esi un paliksi aukstasiņu dzīvnieks. Varde. Taisni tā – varde uz papīra čupas!”²¹

Vita, palikusi bez vīrieša atbalsta jeb atteikusies no tā, nespēj materiāli uzturēt savus bērnus, vēl vairāk – sievietei, kas nav spējīga nopirkt

pat vislētāko zobu pastu, var nebūt vietas žilbinoši smaidošajā sabiedrībā. Sociālie apstākļi, šaurais dzīvoklītis, kur nav atsevišķas bērnistabas, kur nav telpas pašai, ir iemesls sievietes kā radošas personības krīzei, jo rakstīt ir gandrīz neiespējami. Zīmīgi, ka romāna otrajā daļā Vita pazūd un vienīgās liecības par viņas kādreizējo eksistenci ir vīrieša uzklautas vīriešu atmiņas – tik dažādas kā šie vīrieši paši un tik ticamas, cik ticamas vien var būt atmiņas par citu cilvēku.

Sadrumstalotība, realitātes salūšana atmiņu lauskās un rakstītā fragmentos veido nepastāvīguma un nedrošības gaisotni. Dienasgrāmatas fragmenti romānā ir vienīgais nepastarpinātais veids, kas es formā atsedz jaunas sievietes pasaules izjūtu un iekšējās dabas konfliktus: “Es vairs negribu dzīvot! Nekad nepiedošu pasaulei tās nežēlību! [...] Man vajadzētu būt mirušai! Nevienā jūrā man neizdosies noskalot no sevis šos netīrumus!”²² Vitas jaunībā iesāktās un nepabeigtās dienasgrāmatas ir kā neveiksmīgi mēģinājumi sākt dzīvi no gala, kad nogurums no iepriekšējā neļauj atbrīvoties un dzīvot tā, it kā nekā nebūtu bijis. Fragmenta žanrs atklāj nespēju rakstīt romāna garumam atbilstošus tekstus; savā ziņā var apgalvot, ka tas simboliskā veidā atklāj Vitas nespēju nodzīvot garu un nesadrumstalotu dzīvi, kas beigsies tad, kad tai būs jābeidzas, nevis tad, kad viņa izvēlas to neturpināt... Dienasgrāmatas tiek iesāktas, bet nekad netiek turpinātas un pabeigtas – vecāku dāvinātās klades, kur pierakstīt savu dzīvi, paliek tukšas, traumatiskā pieredze paliek neizteikta.²³

Nespēja pastāvēt par sevi radošas profesijas dēļ, kas pārmaiņu laikā nav vajadzīga, un nespēja pastāvēt par sevi kā sievietei, kura nevienam nav vajadzīga, jo par spīti balinātajiem matiem – sievišķības manifestēšanai ar ārējiem līdzekļiem – zaudējusi vīrieša aizbildniecību, ir iemesls Vitas pašnoliegšanās sajūtām. Par daudz pieredzes, kas neļauj veidot jaunas attiecības, sākt visu no gala, un par daudz pieredzes, kas ir apzīmogojusi – kā sirmie mati, kas jāslēpj balinot, tā atšķirīgā pieredze vai kādas savā laikā aiz dzelzs priekškara nepieejamas pieredzes trūkums, kas liedz saprasties ar pēdējo vīrieti, ārzemnieku Marku. Kaut kas ir salūzis jau jaunībā, kaut kādi neredzami tilti uz gaišo nākotni ir sabrukuši.

Brīvības un tās neiespējamības saskarsme veido Vitas pasaules uztveri – vispirms valsts sadragā iespēju veidot savu dzīvi, dzīvot savā istabā un dot patvērumu homoseksuālam puisim, ko vajā iesaukšanas pavēstes, tad vīrietis, kura balsij un varai pretoties nav Vitas spēkos, pret pašas gribu aizved uz rakstnieku viesnīcu, nauda, kuras nav nekad, attiecības, kam dažādu iemeslu dēļ nav lemts notikt, sievietes un mātes vieta sabiedrībā, kas uzliek pienākumus, bet nedod tiesības, visbeidzot valoda – *pidžin ingliš*, kurā nav lemts saprasties ar svešinieku – pateikt tikai dzimtajā vai vismaz labi pārvaldītā valodā sakāmo. Vitas likteni virza alkas pēc brīvības un nespēja izmantot šo brīvību, nespēja atbrīvoties no iepriekš notikušā nolemības. Tomēr alkas pēc brīvības cieš sakāvi, jo Vita šo brīvību vairs nespēj realizēt: “(..) cik smieklīgi, veselu nedēļu man piederējusi pašai sava istaba, bet es nemaz to nepamanīju, tā man bija tikai vieta, kur pārgērbties un pārnakšņot, bet šeit taču neviens nejautātu, kāpēc man ir tik dīvaina sejas izteiksme, kāpēc es košļāju pildspalvu un par

ko es domāju, neviens manī neskatītos, tāda iespēja palaista garām neizmantota, man būtu vajadzējis nevis apzinīgi iet un klausīties gudrās runās, bet palikt šeit un baudīt drošo vienatni.”²⁴

Pašnāvība kā vienīgā izeja atbrīvoties no pagātnes negācijām prasa ļoti dārgu samaksu: atdodot ne vien visu pagātnē sasniegto, bet arī nākotnē sasniedzamo. Tā ļauj realizēt savas brīvības alkas, ar asu rāvienu izlauzties no fiziskajām, bet jo vairāk – garīgajām bijušā padomju cilvēka apziņas robežām, kad saprašanās ar ārpusē dzīvojošajiem nav iespējama – tā ir sarunāšanās atšķirīgās valodās, vientulības saasināšanās, robežu nostiprināšanās. Jo daudz kas neglābjami un bezcerīgi nokavēts, jau sākot ar 68. gadu Parīzē.²⁵

Romāna otrā daļa liecina jau par nobriedušas personības krīzi, kas nogurusi būt ārpus – aiz naudas un valodas barjeras, būt citāda – neatbilstoša pareizas sievas vai mātes tēlam, nogurusi būt atbildīga. Saasinās sievietes rakstnieces problemātika, autores un sievietes lomu konflikts, kad autores statuss ir jāiegūst atkal un atkal – rakstot, pārvarot ērto iespēju nerakstīt, bet sievietes loma piegulst pati. Tāpat bez pašas piekrišanas un nemanāmi apzīmogo padomju un pēcpadomju vide, liedzot iespēju aiziet no savas pagātnes. Robežu noārdīšana – vispirms fizisko, tad garīgo – ir raksturīga Pēcatmodas laika parādība, ko turpina šī laika latviešu proza.

Priekšplānā izvirzoties izdzīvošanas un pielāgošanās tendencēm, materiālajai kultūrai dominējot pār garīgo, literatūra nonāk perifērijā un līdz ar to – arī cilvēki, kas to rada. Romāns “Nakts peldētāja” suicīda diskursā atklāj būtisku problēmu loku: sievietes, mātes un rakstnieces vietu pēcpadomju un pēcatmodas vidē. Asu pārmaiņu laikā dominē vecā noārdīšana, izjaukšana, veco morāles normu atcelšana un vecās sabiedrības, reiz piedzīvotā noliegšana, sistēmas, lai kāda tā būtu, destrukturizēšana un likvidēšana. Savukārt kultūra, kas nozīmē lietu sakārtotību, ir saistīta ar radīšanu – no nekā un bieži varbūt nekam. Laikā, kad politiskās pārmaiņas pāraugušas sociālās un ekonomiskās reformās, kultūra, māksla, literatūra sabiedrības vērtējumā zaudē savu prioritāti. Laikā, kad viss tiek sagrauts un vecais tiek iznīcināts, nav modē būt radītājam un rakstīt. Šeit slēpjas Amandas Aizpurietes romāna galvenās varones trāģēdija. Vitas brīvību ierobežo neiederība jaunajā laikā un tā centienos un piederība tiem, kas rada, nevis noārda.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Žurnālā “Karogs” publicētās recenzijas autore Inguna Jansone uzsver negribēšanu identificēties ar romāna varoni: “Vai patiešām kādas darbības mērķis var būt vienaldzība, vaimanas, žēlošanās un visbeidzot nāve? Ja tā, tad tas ir pretrunā ar dabu (un nepavisam ar reliģiju, kā varētu likties) un ir uzskatāms par ģenētisku nepilnību(..). Ja izglītība, talants un intelekts noved pie izmisuma, tas bijis velti izniekots laiks.” “Cilvēkam kā dabas būtnei ir dabiska vēlme pārvarēt ciešanas un DZĪVOT.” I. Jansone, noliedzot, viņasprāt, neiedarbīgo paššausīšanos tekstā, kā būtiskāko romāna trūkumu uzsver tā pesimistisko noskaņu, Vitas nevēlēšanos vitāli dzīvot recenzentei šķietami mazsvarīgu iemeslu dēļ. // *Jansone Inguna*. Īsais romāns par Amandas Aizpurietes romānu. // *Karogs* – 2000. – nr. 9. – 216.–219. lpp.

- ² *Sodums Dzintars*. Dzejniece stāsta // *Laiks*. – Nr. 37. – 2000., 9. sept. – 5. lpp.
- ³ *Värnik A.* Enesetappud Eestis. 1965. – 1995. Suicide in Estonia. – Tallinn, 1997.
- ⁴ Mirstība no vardarbības un tieša paškaitējuma // *Latvijas statistikas gadagrāmata 2002.* – R., 2002. – 116. lpp.
- ⁵ *Панерно И.* Самоубйство как культурный институт. – М., 1999. – С. 65.
- ⁶ *Моловников А.Н.* Клиническая и психологическая парадигма самоубийства // *Суицидоогия: Прошлое и настоящее* – Москва., 2001. – С. 5.
- ⁷ *Värnik A.* Enesetappud Eestis. 1965. – 1995. Suicide in Estonia. – Lk. 14.
- ⁸ Sk., piemēram, J. Jaunsudrabiņa romānā “Aija” tēlotās Ievas un Jāņa pašnāvības un to atšķirīgo motivāciju.
- ⁹ *Aizpuriete A.* Nakts peldētāja. – R., 2000. – 60. lpp.
- ¹⁰ *Turpat.* – 47. lpp.
- ¹¹ *Turpat.* – 22. lpp.
- ¹² *Repše G.* Un pietiek man ar šo mūžu – pārpārēm // *Labrīt.* – 1994, 14. jūl. – 9. lpp.
- ¹³ *Brūvere I.* Man patiešām patīk. Neizmantotas iespējas teorija un prakse // *NRA*, 2000., 8. jūl. – 13. lpp.
- ¹⁴ *Berelis G.* Peldēšanās virs bezdibeņa // *Diena* – 2000., 7. aug. – 14. lpp.
- ¹⁵ *Brūvere I.* Man patiešām patīk. Neizmantotas iespējas teorija un prakse. – 13. lpp.
- ¹⁶ *Siliņa Z.* Viestura Vecgrāvja saruna ar Amandu Aizpurieti. Man nepatīk šis laiks un šī vieta // *Karogs* – 1995. – Nr. 4. – 186., 187. lpp.
- ¹⁷ *Repše G.* Un pietiek man ar šo mūžu – pārpārēm. – 9. lpp.
- ¹⁸ *Vulfa V.* Sava istaba. – R., 2002. – 8. lpp.
- ¹⁹ *Bērsoni G., M.* Katram – A un seši, visiem kopā – kontinents. – *Latvijas Jaunatne.* – 1991, 13. nov. – 4. lpp.
- ²⁰ *Aizpuriete A.* Nakts peldētāja. – 84., 85. lpp.
- ²¹ *Turpat.* – 87. lpp.
- ²² *Turpat.* – 74. lpp.
- ²³ *Turpat.* – 73.–76. lpp.
- ²⁴ *Turpat.* – 107., 108. lpp.
- ²⁵ *Turpat.* – 103. lpp.

Ilze Sperga

Der Selbstmord der Frau im Roman von Amanda Aizpuriete “Nakts peldētāja” (“Die nächtliche Schwimmerin”)

Moderne lettische Schriftsteller schreiben heute meistens über ihre Lebenserfahrung, die sie in der stummen Sowjetperiode und wirren Zeiten des Umschlages erlebt haben, unter ihnen auch Amanda Aizpuriete, die meistens als Dichterin und Übersetzerin bekannt ist. Der Grund dieser Erscheinung ist die Übertragung der gegenwärtigen schlechten Gefühle des schaffenden Menschen auf die vorherige

sowjetische Periode, die durch ihren stagnatischen Charakter und die gespannten Beziehungen zwischen der Staatsmacht und dem schöpferischen Geist bekannt ist.

In der lettischen Gegenwarts Literatur erweitert sich die Bedeutung des Freitodes – nicht nur durch den Zustieg der Selbstmordrate in der Realität und das Abbrechen der Tabus in der Literatur, sondern auch durch das erweiterte Verständnis dieses Phänomens des menschlichen Bewusstseins. In der postsowjetischen lettischen Prosa versteht man unter dem Selbstmord der Frau die letzte Möglichkeit einer freien Persönlichkeit, um den Konflikt zwischen der Individualität und der Macht, den Konflikt zwischen den Wünschen des Menschen und dem Erlaubten in Gesellschaft zu schmälern.

A. Aizpuriete enthüllt ihre autobiographische Erfahrung, die Stelle der Frau, der Mutter und der Autorin in der postsowjetischen anomischen Gesellschaft. Die Unmöglichkeit des eigenen Raumes, eigenen Zimmer, eigenen Geldes und eigener Meinung macht die Freiheit unmöglich. Der Widerspruch zwischen der erwarteten Freiheit und dem erwarteten Zwang, auch die schlimme Erfahrung des postsowjetischen Menschen sind die meisten Ursachen der Selbstverneinung und des Freitodes der Frau.

Rimands Ceplis

Daces Rukšānes romāns “Beatrises gultas stāsti” baudu un vajadzību fizioloģizācijas tendences kontekstā

R. Ceplis dzimis 1977. gadā. Kopš 2002. gada studē latviešu literatūras vēsturi LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Mūsdienu latviešu proza: sociālā realitāte un teksts”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Ausma Cimdiņa.

Jaunākā literatūra nepadodas veiklai diagnosticēšanai ne gada, ne pēdējo gadu ietvarā, jo tai piemītīga iespēja lēcienveidīgi veidot sasauces ar vēl neuzrakstītiem tekstiem, taču tas neliedz konstatēt procesus, kas aizsākti un aktuāli jau uzrakstītās un publicētās grāmatās. Daces Rukšānes 2002. gadā izdotās grāmatas: “Romāniņš” un “Beatrises gultas stāsti” izraisījušas asas diskusijas, taču par to iemesliem kalpojušas romānos attēlotās sekas ainas, nevis romānu aksioloģiskā iedaba. Tāpēc, lai konstatētu fizioloģizācijas tendences Daces Rukšānes romānā “Beatrises gultas stāsti”, jāpārskata ne tikai literatūras vēsture, bet arī pēdējo gadu sociālpolitiskie notikumi un pēdējo gadu latviešu romāni.

Jau pirmatnējā sabiedrībā, lai regulētu cilvēku attiecības, visās dzīves jomās tika radīti un pakāpeniski nostiprinājās tabu. Tie bija sociāli aizliegumi, kas bioloģisko cilvēku sāka veidot par sabiedrisku būtni. Kanibālisma aizliegums pret sava bara locekļiem, tēva un mātes nogalināšanas aizliegums, dzimuminstinktu ierobežojumi: incesta aizliegums, dzimumattiecību aizliegums laikā, kad gatavojās medībām, utt. Laika gaitā bioloģiskais, piemēram, ēšana, tika sasaistīts ar dažādiem rituāliem un paražām. Taču dzimuminstinkts bija, ir un paliek spēcīgākā no bioloģiskajām vajadzībām.

Filozofi jau kopš antīkās pasaules, pateicoties cilvēka redzei, ožai, dzirdei, taustei un garšai, kas nodrošina viņa komunikāciju ar pasauli, apcerēja ķermeni un tā nozīmi. Jo cilvēks pasauli un informāciju uztver saskarsmē – tāpat ar ķermeni. 1. g. tk. vidū pirms mūsu ēras radušās reliģiskās un filozofiskās mācības izstrādāja savu attieksmi pret ķermeni, piemēram, budismā norādīja, ka ķermenis nepatīkami ož un no tā iztek šķidrums: no acīm gļotas, no mutes – brīžam žults, brīžam mitrums. Kad ķermenis mirst, tas uzblīst, sāk

zilēt un sapūst (13, 131). Protams – ne visai pievilcīga apjaušana, bet tā izskaidro pieņēmums par ķermeni kā kaislību avotu. Un cilvēks, lai sasniegtu nirvānu, spiests izvairīties no izjūtām, kuras spēj sniegt ķermenis. Lai arī vēlāk budismā dominēja uzskats par ķermeņa un gara vienotību un lai arī Senajā Ķīnā fizioloģija netika nošķirta no psiholoģijas, šīs dažādās mācības, kuras veidoja cilvēku domāšanu, izturēšanos nosakošus likumus, negatīvi attiecās pret erotiski jutekliskām baudām (13, 131). Interese par ķermeni pieauga daudz vēlāk. 19. gs. nogalē Frīdrihs Niče iedrošinājās atzīt ķermeni par īsto prātu, tā revidējot Platona atziņu, ka ķermenis ir naidīgs un domāšanu apdraudošs. Arī psihoanalīze apcerēja ķermeni un seksualitāti, bet tikai Moriss Merlo-Pontī, kurš 1945. gadā radīja cilvēka ķermeniskās eksistences izpētei veltītu tekstu “Uztveres fenomenoloģija”, novietoja ķermeni ārpus cēloņu un seku attiecībām, līdz ar to savienoja ķermeņa un domāšanas procesus (17, 100/101). Cilvēka ķermenis tika skatīts kā nozīmes instruments un pasaules uztvere, kurā veidojas domājoša attieksme pret pasauli. Literatūrzinātnē to turpināja franču poststrukturālisti. 1973. gadā Rolāns Barts darbā “Teksta patika” lieto konstruktus *erotisks tekstuāls ķermenis*, kas radīts pēc divējādām analogijām: teksts kā ķermenis un ķermenis kā teksts. Rolāns Barts uzsver, ka teksta patika rodas brīdī, kad ķermenis sāk sekot savām domām, – tātad tiek nošķirtas savas un sava ķermeņa domas. Viņš izmanto divus nojēgumus, nošķirot divus teksta struktūras veidus: prieka tekstu un baudas tekstu. Prieka teksts sniedz patiku, rada eiforiju un nekad nesarauc saikni ar kultūru praktiskā, komfortablā lasījumā. Savukārt baudas teksts rada zudības, diskomforta izjūtas (dažkārt pat garlaicību), iedragā un satricina lasītāja izpratni par vēsturi, kultūru un psiholoģiju, viņa gaumi, sapratni, vērtības un rada krīzi viņa attiecībās ar valodu (18, 172/173). Pirmais teksta lasījuma veids vērs uzmanību teksta apjomam un intrigai, kas atklājas kulminācijā, bet ne valodas funkcijām tekstā. Otrais mudina tekstu dekonstruēt, pievērst uzmanību vārdu semantikai, daudznozīmībai, izpratnes veidošanai un izpratnei.

Izvēloties pirmo lasījuma veidu (šajā gadījumā apjoma dēļ tas ir pateicīgāks), ir jākonstatē Daces Rukšānes romāna “Beatrieses gultas stāsti” vieta literatūras procesā, jo latviešu literatūrā tas ir jauns pieteikums sievietes rakstības tradīcijā. Jāpārskata, vai latviešu literatūrā šis faktors – fizioloģijas tendence – varētu būt atkarīga no vēsturiskā laika un ir apzināta. To iespējams izsecināt, pārskatot literatūras vēstures hrestomātiju.

Fizioloģizācijas tendence, visticamāk, nav savietojama ar klasicisma kultūru, kad dominējošie jēdzieni – gods, pienākums, atkarība no piederības klasei – pārsniedz bioloģiskā ķermeņa potenciālu. Ja nu vienīgi maskarādē, karnevālā – tātad īpašā laiktelpas atjaunotnes un sakralizācijas performancē. Barokā, pat ja pamanīja cilvēka bioloģisko iedabu, tad estetizētā, pārspīlētā un tāpēc faktiski bezķermeniskā formā. Apgaismība, padarot cilvēku par racionālu būtni, par domājošu niedri, atņēma tam ķermeni, jo dabiskā cilvēka koncepts orientējās uz šīs būtnes jūtu pasauli. Romantismā augstās mīlestības objektiem (arī subjektiem) atvēlēts labākajā gadījumā trafarets atsevišķu ķermeņa daļu pielūgsmes pilns apraksts. Reālismā, tiekdamies izprast vēsturisko, sociālo, ideoloģisko procesu virzību un attīstību, cilvēks meklē

vispārinājumus un globāla vai vismaz reģionāla mēroga patiesības. Savukārt naturālisma tekstiem raksturīgi tiešamībā saskatīt līdzības ar cilvēka ķermeni, organismu, dzīvības procesiem – barības uzņemšanu un izvadīšanu. Tomēr naturālisma stilistikai īpatnējā spēja samanīt un aprādīt līdzīgo starp cilvēka organismu un tā dzīves telpu nav īsti attiecināms uz fizioloģizāciju, jo naturālisma domāšana tiecas ķermenizēt ārpus cilvēka esošo realitāti. Arī gadījumos, kad interese nonāk līdz cilvēkam, tik tiešām bioloģiskai būtnei, mērķis un uzdevums ir demonstrēt šīs būtnes atkarību no ķermeņa un situācijas. Naturālisma rakstniekam un viņa lasītājam šāda cilvēka dzīve ir iemesls līdzjutībai, jo naturālistiskā cilvēka vēlmju fizioloģizācija nav viņa paša gribas akts, bet gan fakts, ar ko viņam jāsamierinās (11, 195/196). Literatūras cilvēkam bija jāpārdzīvo modernisms, lai samierinātos ar sava fiziskā ķermeņa esamību un tā vajadzībām, jo pat simbolismā koncentrēšanās uz fizioloģiju, bioloģiskām aktivitātēm ieguva specifisku galēju dziļu dimensiju, kas neizrādīja lielu interesi par cilvēka ķermeni.

Literatūras hrestomātija uzrāda, ka ķermeņa izzināšanas lauri pienākas modernismam, taču fizioloģijas tendence, kaut tabuēta un tāpēc margināla, ir pastāvējusi arī agrāk, piemēri ir gan markīza de Sada, gan Zahera fon Mazoha teksti. 20. gs. franču filozofu Morisa Merlo–Pontī, Mišela Fuko domāšanas seksualizācijas tendence latviešu kultūrā aizsākas 1980. gadu beigās, pateicoties Trešajai atmodai un Latvijas neatkarības atgūšanai, kas bija daudzu ideoloģijas aizkavētu procesu seismogrāfs: trimdas literatūras pārpublicēšana, tā saucamās atvilktnu literatūras publicēšana, Gulaga literārās pieredzes publicēšana utt.

Pieņemot, ka mūsdienu mākslai ir tendence orientēties uz subkultūras piedāvātajām visvienkāršākajām baudām, ka ideālisms ir izsīcis, iespējams izvirzīt hipotēzi, ka latviešu jaunākos romānus raksturo baudu un vajadzību fizioloģizācija. Fizioloģizāciju skaidrojot kā vēlmi tiksmes, gandarījuma un dziļa apmierinājuma jēdzienu reducēt, vienkāršot, primitivizēt līdz cilvēka kā dzīva organisma vajadzībām, līdz cilvēkam kā bioloģiskai būtnei. Par fizisko ķermeņu pamatvajadzībām atzīstot vajadzību elpot, baroties, kopoties un vairoties, varbūt vēl mazgāties un labi izskatīties, kas gan attiecas uz jau minēto vēlmi komunicēt ar citiem. Hipotēzi līdz izvirzīt arī Andas Kubuliņas rakstā “Nihilisms jauno dzejā” par krasu akcentu un tematikas nomaiņu apgalvotais: “Latviešu 90. gadu dzejnieki, kas tik uzbrūkoši vērsas pret vecāko kolēģu centrētību kolektīvajā apziņā un sūtības apziņu, latviskumu saucot par ideoloģisku angažētību, viņi nihilisma nekrofilās idejas pārņēma no angļu-amerikāņu avotiem un, paši varbūt to i nenojaušot, kļuva par totalitārā marksisma agresijas gūstekņiem brangi vairāk vēl par peltajiem “senčiem”: popārta un kiča seklais gludums, ritmiski irdā plakanība ir sarkankarogotās masu mākslas īstenā māsa (9, 169).”

Bauda, pirmkārt, ir jutekliska patika, tiksmes; otrkārt, garīga patika, gandarījums, dziļš apmierinājums; treškārt, darbības, norises, stāvokļi, kas sagādā juteklisku patiku, tiksmi (10, 44). Savukārt vārds *vajadzība* šodien vairāk atpazīstams filozofijā vai mārketinga teorijas kontekstā, kur cilvēks ir intereses objekts tikai tādā mērā, kādā iespējams aktualizēt vai generēt

viņā vajadzības, kuras attiecīgi novedīs pie atkal un atkal jaunām vēlmēm. Klienta vēlmju apmierināšana kā mārketinga pamatuzdevums gan mazina iepriekš minētās leksikas vienības nozīmību, jēdziena būtību reducējot līdz cilvēciskām vajadzībām, no kurām tikai vismazākā un elitārāka daļa pārsniedz fiziskās, drošības un elementāras socializēšanās jeb komunikācijas limeni.

Aprobējot tikai romānus un neskatot neveiksmīgus mēģinājumus, fizioloģizācijas tendenci latviešu jaunākajā prozā aizsāka Jāņa Einfelda 1999. gadā izdots romāns “Veči”. Teksta sižetu ir iespējams pārskaitīt kā vemšanas, gārgšanas, rišanas, čuršanas, pūšanas un smirdināšanas virkni. Piemēram, Dāvjonkuļa tārpainās miesas un putniņa attiecību apraksts: “Knābis tam atradās lejasdaļā un bija tik liks, ka varēja sacensties ar pašiem likākajiem ceļiem un pagriezieniem uz pasaules. Ja tāds knābis iecirtās kaut kur, tad varēja būt drošs – līdz pat kaulam. Tomēr kā ķirurgijas instrumentu to nevarēja salīdzināt ne ar ko, jo tas izrakņāja Dāvjonkuļa čulaino miesu, un, ja knābis bija tajā iegremdējies, tad varēja būt drošs, ka neviens tārps, nedz cits parazīts neizbēgs un neturpinās savus demagogiskos darbus cilvēka ķermenī (5, 45).” Romāns “Veči” cenšas sašķobīt Horācija apgalvojumu, ka literatūra ir *dulce et utile*, taču nesašķoba, jo lasītājs, stilizētajā zaņķī aklimatizējies, kļūst imūns pret ornamentālo vidi un pieņem to kā suņa izkārņojumu uz ietves, dodamies uz izrādi Dailes teātrī.

Cits – fizioloģizācijas tendenci apliecinošs teksts – 2001. gadā publicētais Alises Tifentāles romāns “Galvenā balva – ceļojums divatā”, kurā darbība risināta 2022. gadā, laikā, kad iepriekšējo paaudzi līdz bojāejai novedusi neprasme kontrolēt savu seksualitāti. Alise Tifentāle, apcerot ķermeņa kultu, visspēcīgajai seksuālajai dziņai pievieno nāves vai nonāvēšanas motīvu, tādējādi atkārtojot patiesību par Erosa un Tānata divvienības dominanti. Centrālā tēla Mičio attiecības ar Ro rāda cilvēku gan kā psiholoģisku, gan kā ķermenisku būtni. Taču Mičio aktivitātes uzrāda pat tik maz degsmes, ka drīzāk saucamas par bezgribas darbībām, kur pilnīgas pārsātinātības apstākļos visas iespējamās baudas ir viegli iegūstamas, bet trūkst vajadzības un vēlmes pēc tām. Tā uzrāda aina, kur Mičio skatās uz guļošo zēnu Ro, bet skatās bez iekāres, kā uz par lielu naudu pirktu dārgumu, kas gan rotā interjeru, bet ne vairāk.

Fizioloģizācijas tendenci latviešu jaunākajā prozā apliecina arī Noras Ikstenas, Paula Bankovska, Andra Bergmaņa un Laimas Muktupāvelas rakstība, taču neapšaubāma favorīte ir Dace Rukšāne, kuras romāni tapuši īsā laika sprīdī un publicēti ar mērķi šokēt lasītāju. Atskaites punkts programmatiskais: literatūrā nepieciešamā atkailināšanās un sievietes uzdrīkstēšanās rakstīt par sievieti kā par seksuālu būtni, kas brīvi izvēlas, paņemt ko vēlas, un aiziet. Simptomātiska ir Daces Rukšānes pirmā romāna “Romāniņš” izskaņas situācija, kad pēc ilgiem un sarežģītiem meklējumiem sieviete izvēlas vīrieti, kurš vislabāk iederas neapzināti dominējošā vērtību virknē: mīlestība, darbs, ģimene, bērni.

Literatūrzinātniece Ausma Cimdiņa, apcerot, par ko ir Daces Rukšānes otrais romāns “Beatrisis gultas stāsti”, raksta: “Par savu, tavu un it kā arī manu ķermeni, vajadzībām, pieredzi, slēptākajām vēlmēm, jūtām

un sajūtām, tieši sievišķo būtību un visu, kas ar to saistās, bet latviešu literatūrā līdz šim nav bijis pietiekami aprakstīts (4, 16).” Tātad romāns par seksualitātes determinētu sievieti, kura nemitīgi sakopo savas domas, lai kopotos, jo nespēj iztikt bez vīrieša. Bērnībā, kad Beatrise pašrocīgi sasniedz pirmo orgasmu, māte viņai pasniedz medicīnas enciklopēdiju: “Nodaļā par smadzeņu atmiekšķēšanos es tad izlasīju savas nākotnes prognozes – starp neskaitāmiem svešvārdiem tādi nosaukumi kā “debilitisms” un “idiotija” man šķita saprotami un daiļrunīgi. Es pat vairs nevarēju izvēlēties, jo atteikšanās no pašas glāstiem toreiz man nozīmēja atteikšanās no mana vienīgā prieka. To es nespēju. Masturbēt, baidoties kļūt par idioti, bija pat vēl aizraujošāk (14, 20).” Sievietes pasaule tiek nonivelēta līdz baudi limenim, tikai teksta perifērijā atklājas sievietes citas funkcijas, proti, sieviete kā sargeņģelis vai kā izpalīdzē, bet arī tās sievieti raksturo tikai kā sadzīves un fizioloģijas limeni saprast un aprobežotspējīgu būtni, kuras izvēle un rīcība apstiprina viņas ķermeņa un domāšanas procesu nesaraujamo iedabu.

Beatrise, sākusī savu dzīvi uz kāršu spēļu galda, nonāk līdz autoavārijai, līdz slimnīcai. Teksta sākumstadijas situācijai Dace Rukšāne veikli piemeklē metodi, kura ļautu rakstīt par seksuālo pieredzi, apzināti koķetējot ar literārajām autobiogrāfijām raksturīgo ekvilibristiku, lai, kā tas raksturīgs autobiogrāfijām un grēksūdzēm, varētu izkliegt sāpi par savu neaizsargātību un nejausību pārpilno dzīvi. Un stāstīt, apzinoties, ka Beatrise pārtaps par plastiskās ķirurģijas perfekciju, proti, iekāres objektu nākamajam vīrietim. Romānam “Beatrisēs gultas stāsti” izvēlēta grēksūdzes forma, kur Beatrise atlīdzībā par operāciju stāsta Henrijam patiesus stāstus iz savas dzīves, šī Šeherezādes situācija būvēta ar mērķi demonstrēt, ka cilvēks gandrīz ikvienu vēlmi realizē, ēdot, guļot vai kairinot dzimumorgānus. Grēksūdzes princips kultūrā nav nekas nebijis, jo, aizsācies kristietībā, tas balsta psihiatriju un moderno medicīnu.

Literatūrā par autobiogrāfiskiem dēvē tekstus, kuros autors literāri apstrādājis savas dzīves faktus laikmeta kopsakarībās. Sakrālā autobiogrāfija analizē faktoros, kuri nodrošina cilvēka funkcionētspēju, izdarīto izvēļu iemeslus un nozīmi, kāda tām tiek piešķirta; to veido atmiņas par kādu nozīmīgu dzīves posmu vai personu. Šo paraugu sarakstā mūsdienās ietilpst gan Ļeva Tolstoja “Atzišanās”, gan pēc Otrā pasaules kara tapusi Žaka Zenē “Zaļa dienasgrāmata” un “Cietumnieka piezīmes”, un Margeritas Dirasas teksti. Arī pēckoloniālisma periodā tapušie afrikāņu un Karību jūras iedzīvotāju pieredzē balstītie teksti.

Mūsdienās sakrālās autobiogrāfijas žanrs ir demokratizējies. To apliecina arī internets, kas aicina katru interesentu izbaudīt sakrālās autobiogrāfijas žanru kā iespēju pašrefleksijai, savas dzīves analīzei un jaunu atziņu gūšanai. Interneta lapā (8) publicēti vairāki jautājumi, uz kuriem atbildot katrs varot uzrakstīt savu sakrālo autobiogrāfiju, piemēram:

* piecas tavas iecienītākās atmiņas no perioda pirms desmit gadu sasniegšanas;

* tavas vissliktākās atmiņas;

* pirmā reize, kad tu iepazīni Dievu vai izjuti pieredzi, ko varētu saukt par sakrālu;

* tava pirmā mīlestība;

* baznīca, templis vai organizēta reliģija — kā tā tevi ietekmēja;

* apģērbs, auto un mūzika;

* filmas, grāmatas un lugas, kas tevi ietekmēja vai izmainīja;

* definē dvēseli;

* ko tu domā par pēcnāves dzīvi...

Jau 20. gs vidū un jo sevišķi 20. gs nogalē sakrālās autobiogrāfijas žanru izmanto ne tikai, lai aprakstītu cilvēka reliģiskos meklējumus, bet arī ar reliģijas sfēru nesaistīto cilvēka dzīvi. Daces Rukšānes romāns “Beatrisēs gultas stāsti”, kas veidots kā grēksūdze un autobiogrāfija, dekonstruē autobiogrāfijas žanru, kas balstīts pirmajā izcilākajā sakrālās autobiogrāfijas piemērā, proti, ap 400. gadu sarakstītajā Augustīna tekstā “Atzīšanās”, kurā mijiedarbojas trīs slāņi: autobiogrāfiskais, literārais un teoloģiskais. Daces Rukšānes romāns provocē ar izvēlētās seksuālās dzīves apraksta sasaisti ar autobiogrāfiju.

Literārs teksts var kādu laiku pastāvēt tikai kā valodā fiksēts ūnikums, neiesaistoties komunikācijas attieksmēs ar masām. Ar Daces Rukšānes romānu “Beatrisēs gultas stāsti” ir citādi – tas uzņemas risināt neskaidri definētas problēmas, par ieroci izvēloties drosmi nosaukt vārdā tabuētas parādības. Tajā izspēlētā tematika sākotnēji izraisa vēlmi iesaistīties komunikācijā, taču, secinot, ka gan pirmais, gan otrais viņas romāns ir izaicinājums, kurš spēj radīt tikai vienveidīgas, sevi reproducējošas diskusijas un veic apmēram tādas pašas funkcijas kā aptuveni 90 gadus agrāk Ivandes Kaijas romāns “Iedzimtais grēks”, rodas absolūti pretēja vēlēšanās – distancēties. Līdz ar to nedaudz noplok prieks par to, ka radies jauns pieteikums sievietes rakstītās literatūras tradīcijā, jo autore savas subjektivitātes tekstualizācijā diemžēl neatļaujais ironizēt, pat ne par pastāvošajiem, vīriešu pieredzē balstītajiem, viedokļiem par sievietēm. Arī par to, ka veiksmīgi kā daudzu stāstu virknētais teksts kulminē brīdī, kad Beatrise atpazīst savu labvēli. Taču tieši ironija viņas rakstību varētu rosināt uz jauniem atradumiem, kādus nespēj rast sevi jau aprobējusi proza, kas organizēta tikai politisku un sociālu negāciju lokā.

Ja līdz pat 1990. gadu sākumam, ar nelieliem izņēmumiem Zigmunda Skujiņa un Visvalža Lāma rakstībā, latviešu romāns ignorēja seksualitāti un akceptēja tikai psiholoģiskus pārdzīvojumus, tad sociālā neintegritāte un brīvības atjaunotne gan sociālā, gan kultūras sfērā Latvijā panāca, ka cilvēka fizioloģiju sāka akceptēt kā organisku, subjektam piemītošu. Tāpat nez kuro reizi tika noņemts negatīvais zīmogs no ķermeņa baudām – zīmogs, kuru uzturēja tabu un padomju gados tapušie kriminālromāni, kuros sekss tika saistīts gandrīz vai tikai ar noziedzību un prostitūciju. No vienas puses, fizioloģizācijas tendence apliecina vēlmi līdzsvarot cilvēku un rādīt viņu gan kā psiholoģisku, gan kā ķermenisku būtņi. No otras, izaicinājuma un provokācijas vēlme sekmē cilvēka fizioloģijas akcentu, kurš netiek psiholoģiski pamatots, kā tas ir Andra Bergmaņa erotiskās poēmas “Kaili uz mēness ceļā” un Daces Rukšānes romānu gadījumā.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

1. *Barry P.* Beginning theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory. – Manchester and New York: Manchester University Press, 2002.
2. *Barthes R.* The Pleasure of the Text. – New York: Hill & Wang, 1974.
3. *Bergmanis A.* Kaili uz mēness ceļa. – Rīga: Elpa, [2001].
4. *Cimdiņa A.* Beatrisis izcelšanās // Diena, 2002.14.XI, 16. lpp.
5. *Einfelds J.* Veči. – Rīga: Pētergailis, 1999.
6. *Fuko M.* Seksualitātes vēsture. III Pašrūpe. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2003.
7. *Giddens A.* The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love & Eroticism in Modern Societies. – Cambridge: Polity Press, 1997.
8. http://www.memoriesandmemoirs.com/class_spiritualautobiography.htm
9. *Kubuliņa A.* Nihilisms jauno dzejā // Karogs. – 1999. – Nr. 5. – 164.–172. lpp.
10. Latviešu literārās valodas vārdnīca. – Rīga: Zinātne, 1973. – 2. sēj.
11. Modernism 1890–1930 / Ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. – Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1978.
12. *Roustan F.* The Lacanian Delusion. – New York: Oxford University Press, 1990.
13. *Rubenis A.* Cilvēks mītiskajā pasaules ainā. – Rīga: Zvaigzne, 1994.
14. *Rukšāne D.* Beatrisis gultas stāsti. – Rīga: Atēna, 2002.
15. *Rukšāne D.* Romāniņš. – Rīga: Atēna, 2002.
16. *Tīfentāle A.* Galvenā balva – ceļojums divatā. – Rīga: Pētergailis, 2001.
17. *Zembahs R.* Merlo – Pontī un ķermeņa fenomenoloģija // Filosofija. – 1999. – Nr. 2. – 97.–109. lpp.
18. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва: Интрада, 1996.

Rimands Ceplis

Novel “Beatrice’s Bed Stories” by Dace Rukšāne in the Context of Physiologisation of Delights and Needs

The novel “Beatrice’s bed stories” by Dace Rukšāne was intended to shock the society with its emphasis on the stories’ autobiographic origin. The point of reference is programmatic — literature’s need for denuding and woman’s courage to write about a woman as a sexual being who freely chooses, takes what she wants and leaves. The physical aspect is dominant, the psychological revelation stays away.

On the one hand, at the turn of XX and XXI centuries, the man in Latvian novels becomes balanced and is shown as both a psychological and a physical being. On the other hand, desire for challenge and provocation facilitates the emphasis on physiology without psychological justification (like we can see in the novel by Dace Rukšāne).

Pāvels Glušakovs

Alternatīvā vēsture krievu trimdas literatūrā (Pjotra Krasnova romāns “За чертополохом”)

P. Glušakovs dzimis 1976. gadā. Kopš 2002. gadā studē cittautu literatūru LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Krievu trimdas vēsturiskās prozas žanri”, zinātniskā vadītāja – profesore Ludmila Sprōģe.

Ievērojamais krievu rakstnieks, vēsturnieks un žurnālists, kazaku ģenerālis, pilsoņu kara dalībnieks un padomju varas sodītais Pjotrs Krasnovs (1869–1947) ir atstājis bagātu literāro mantojumu. Viņa daiļrade ir daudzveidīga gan tematiski, gan žanriski. Vēl pirms revolūcijas apliecinājis sevi kā izcilu grāmatu autoru par kara tēmu, Krasnovs emigrācijā izdeva vairāk nekā 40 grāmatu. Īpaši saistoši ir viņa vēsturiskie romāni “Cariene” (1933), “Jekaterina Lielā” (1935), “Cara slepkavas” (1938).

Par ievērojamāko no saviem darbiem Krasnovs uzskatīja romānu utopiju “No Divgalvainā Ērgļa līdz sarkanajam karogam”. Interese par vēsturiskām tēmām rosināja rakstnieku pievērsties utopiskām žanra formām, ar kuru viņa daiļradē ieņem īpašu vietu 1920.–1930. gadu literatūras beletristikā.

P. Krasnova romāns “За чертополохом” – viens no pirmajiem trimdas perioda literārajiem darbiem – uzrakstīts 1921. gada vasarā-rudenī Vācijā, kur, pēc Borisa Gaļeņina vārdiem [1], laikā no 1920. līdz 1940. gadam tika pārdots ap diviem miljoniem kazaku ģenerāļa grāmatu.

Romāna pirmais izdevums nāca klajā 1922. gadā, taču vēlāk autors to pārstrādāja. Atkārtoti to izdeva grāmatu apgāds “Grāmatu draugs” sērijā “Jaunākās literatūras bibliotēka” Rīgā 1928. gadā.

Atzītais vēsturiskās prozas meistars P. Krasnovs neraksta vienkārši vēsturisku romānu, bet rada literatūras žanru iedalījumā savdabīgu darbu, kas uzskatāms par vienu no pirmajiem (vismaz krievu aizrobežu literatūrā) paraugiem vēlāk plaši izplatītajā “alternatīvās” vēstures apakšžanrā.

Šajā apakšžanrā rakstnieks patiesi kļūst ne tikai par varoņu, situāciju un sižeta, bet arī par pašas vēstures radītāju-demiurgu. Autors modelē vēsturisko īstenību, vadoties tikai pēc personiskiem vai radošiem noteiku-

miem, veidojot notikumu paradigmu tīši subjektīvi. Iemesls tam ir neapmierinātība ar objektīvo realitāti un vēlēšanās korigēt vēsturi.

Tieši alternatīvā pieceja ļauj to īstenot. Vēsturiskais žanrs zaudē savu kopējo raksturojumu, pārejot "fantastikas" žanrā. Tieši tā ("fantastiskais romāns") raksturoti pirmie romāna "За чертополохом" Berlīnes un Rīgas izdevumi.

Mūsdienās romāna izdevēji piedāvā vēl nenoteiktāku, bet acīmredzot no reklāmas viedokļa iedarbīgāku žanra apzīmējumu "romāns-fantāzija", publicējot to uz grāmatas vāka (Москва: Изд. дом "Фавор-XXI", 2002).

Visai skopajās atsauksmēs "За чертополохом" nosaukts gan par "utopisku romānu" (E. Vagemans) [2], gan par "antiutopisku" romānu (V. Zapevalovs) [3].

Romāna darbība risinās nākotnē (ja par atskaites punktu pieņem romāna sarakstīšanas laiku) un norisinās aptuveni 20. gadsimta 70. gados. Pirmajā daļā galvenie notikumi risinās Berlīnē, kur dzīvo krievu emigrantu pēctecis, mākslinieks Pjotrs Koreņevs.

Romānā Krievija jau sen vairs nepastāv: tās vietā izveidojies milzīgs, neapdzīvots, dzelkšņiem apaudzis plašums. Virsraksta semantiskā nozīme ir diezgan plaša, tā ietver gan mitoloģisku, gan literāru pamatu kā Tolstoja "Hadži-Muratā".

Dzelksnis ir šī auga senais nosaukums. Jau pašā vārdā izteikta mānītīgā attieksme pret viņpasauli jeb infernālo pasauli (iespēja izdzīt nelabo un jaunos garus). Tādējādi dzelkšņainā siena ir savdabīgs jaunās Krievijas aizsargs no "Eiropas ļaunuma" spēkiem [4].

Boļševiku ekspansīvie plāni, "pasaules revolūcijas" idejas ir novedušas pie nacionālas traģēdijas. Daži tā laika notikumu līdzgaitnieki liecināja: "Valsts stāvoklis, ja Padomju Savienību var saukt par valsti, bija izmisuma pilns. Tauta, aizmirsusi Dievu, mežonīga, tumsonīga, neaudzināta, tā izlaidās, ka kļuva bīstama pašai varai. Un tad tika izlemts sūtīt badainās ordas uz ārzemēm. Zem lozungiem "Sociālistiskā valsts nevar eksistēt, ja to ielenc buržuāziskas, kapitālistiskas valstis" un "Visiem buržujiem par brēku/ Vispasaules ugunsgrēku/ Asins jūrā kursim mēs!" (atdzejojis I. Ziedonis) [te ievērojama ir īstās Ļeņina tēzes tuvināšana Bloka poētiskajai strofai. – P. G.] uz visām robežām tika sapulcināti neskaitāmi ar gāzes rokasgranātām apbruņoti pulki. Pārgājiens bija tik slikti organizēts, ka jau trešajā dienā armija palika bez pārtikas. Armijā izcēlās dumpis. Piekāva komandierus. Tad virs armijas parādījās komunistu lidmašīnas un nometa bumbas ar indīgām gāzēm" [5] (145.) [Šeit un tālāk tulkojums mans. – P. G.]

Eiropas kartēs Krievijas vietā parādījās šausminošs uzraksts "Mēris". Un tieši turp, "šausminoši tālu", arī ticcas nedaudzie ceļotāji, kurus aicina Koreņevs. Šos ļaudis saista daudz kas: ziņkāre, vēlme piedzīvot asas izjūtas, vienkārši garlaicība apnikušajā pirmā viļņa emigrantu pēcteču sabiedrībā. ("Grūst zirnekļu tīkliem no iekšpuses, zaļām efejām no ārpusē apaustā vecā pareizticīgā baznīca, un vairāk nekā piecdesmit gadu, kopš paša kara,

nav slavēts tur Dieva vārds slāvu valodā. Ir pazudis viss krieviskais. Tā pazūd nebūtībā krieviskais arī vēl atlikušajā emigrācijā.” (68.) Tikai Koreņevs jūt patiesu nostalgiju, un kāda nepazīstama meitene sauc viņu doties riskantā ceļojumā.

Briņišķīgā sapņā, iedomāta ideāla sadursme ar cietsirdīgo realitāti, ikdienas eksistenci svešā, nebūt ne ideālā sabiedrībā – ir romāna pirmās daļas galvenā kolīzija. Koreņeva skatījumā modernā Eiropa – valstis, ko aprij agresija, neiecietība, politiskās nesaskaņas, amorālums un kur cilvēkam tiek atņemta individualitāte, – ir tieši tāda, kā aprakstīti tā sauktajā “senpagājušajā” laika (netieši, pastarpināti, pēc “seno aculiecinieku vārdiem” vai mutiska apokrifā veidā) Krievijas “uzliesmojušas” revolūcijas notikumi, par kuriem Krasnovs raksta antiutopiskā formā (sociālpsiholoģiskajam eksperimentam ar sabiedrību ir tieši liktenīgas un postošas sekas).

Romāna otrā daļa – varoņu uzturēšanās Krievijā – ir atklāti un pat demonstratīvi utopiska. Reāliju aprakstā Krasnovs ir izteikti tendenciozs, teksts iegūst traktāta aprakstošo formu, “autora balss” sludina savus subjektīvos uzskatus, attēlo harmonisku pasauli, kurā nav gaismēnu un kura šķiet ideāla tieši monarhistam Krasnovam. Romāna otro daļu var pat nosaukt vienkārši par “pasaku”. Ne bez iemesla vēl pirms ceļojuma uz Krieviju Koreņevs fiziski sajūt eiropeiskās dzīves “garlaicību”, lasot tieši tautas pasakas, bet vēlāk, jau būdams dzimtenē, konstatē, ka ideāla krievu cilvēka lasāmviela ir kaut kas starp “Jauno Derību” un krievu pasakām. Utopiskais sapnis pretstatīts pagātnes realitātei un tagadnes šausmīgajai īstenībai, kas notiek “ne šeit,” Dieva sargātajā Krievijā bet aiz dzelkšņiem, otrā pusē. Tādējādi romāna nosaukums: ietver sevī gan “ideāla cilvēka” uzskatus par neharmoniskām parādībām un negatīvi marķētu īstenību, gan arī atgriezenisku procesu. Romāns pēti, ja tā var teikt, utopiju no antiutopiskā viedokļa un antiutopiju no utopiskā viedokļa.

Tā viens no ideālās Krievijas iedzīvotājiem Stoļņikovs raksturo pagātni, ideālo tagadni un “aideālo” (eiropeisko) tagadni: “...četrus gadus nelaimīgā Krievija neko nelasīja, izņemot kļiedzošos “Pravdas” un “Izvestijas” sarakstus. Šo avīžu rakstus tagad lasa vidusskolā kā literāras un valstiskas neizglītības paraugus. Šis baigais laiks atsvešināja lasītāju no avīzes, un pie mums tika izveidotas pilnīgi jauna tipa avīzes.” (195.) Par disharmonisku avīzes ziņu paraugu tiek izmantoti fragmenti no angļu preses: “Londona. Vakardienas grautiņa laikā starp sinfeineriem un Sarkanās Lauvas vienībām savākti astoņi tūkstoši liķu un vairāk nekā divdesmit viens tūkstotis ievainoto. [...] Strādnieku partijas līdera Roid-Roņa [šādus jaunus reālu personu uzvārdus izkropļojums Krasnovs lieto visā romānā. – P. G.] vadībā tika uzspridzināta operas teātra ēka, kur notika bērnu izrāde. Bojā gāja ap sešiem tūkstošiem vietējās buržuāzijas bērnu.” (195.–196.)

Uz tāda fona vairāk nekā svētīgi skan ziņojumi no “Pleskavas apgabala ziņām”, kas sastāv no “Augstākajām pavēlēm” un slavenu cilvēku apoloģiskām biogrāfijām.

Utopiskajā Krievijā tiek īstenota valsts literatūras un valodas politika. (6.) Visi aizņemti “ar krievu vārdu izdomāšanu, lai aizstātu svešvārdus”

(171.), tautas sacerētās sensenās krievu dziesmas izstumj “kaprīzo” individuālo daiļradi. “Koreņevs dzirdēja no Stoļņikova stāstus par to, kā pirms revolūcijas divdesmitā gadsimta sākumā varonīgās drošsirdīgās krievu tautasdziesmas nomainīja romances “ar asarām”, kā drošsirdīgu kareivju maltīti pie ugunsкура karavīru nometnē nomainīja smacīgs aromāts atsevišķā kabinetā un sirdi plosošā, skumja čigānietes dziesma. Ar “slimajām” Vertinska dziesmiņām, ar Bloka poēmu un Balmonta dzejoļu neskaidrajiem mājieniem atnāca Igora Severjaņina, Majakovska un Marienhofa analfabētiskā banalitāte, piesātināta ar reliģijas un dzimtenes izsmiešanu, ar to visu cēlās Krievzeme un iekrita bolševisma radītajā ellē.” (171)

Autora atklātā nostāja parādās tekstā ne tikai ideoloģiskā ievirzē, bet arī leksiski. Autors atklāj pats sevi, izmantojot savu tēlu ar remarku palīdzību, personāžu subjektīvu raksturojumu, vārdiskām formulām, kā “dzimtā Klusā Dona” u.tml. Tā, piemēram, romāna varonis Baklanovs nosacīti atklāj ne tikai Krasnova ideoloģiju, bet arī nes sevī viņa personības īpašības: “Iesim, Djatlov, – saķēris aiz piedurknes, teica Baklanovs, – citādi vēl aiz kazaku ieraduma varu tam nelietim purnu izsmērēt.” (94.)

Šāda autora nostāja skaidri redzama visā romāna leksiskajā veidojumā. Utopiskā īstenība prasīja adekvātu leksisku un stilistisku izteiksmes līdzekļu lietojumu. Ideālās Krievijas pasaule – tā ir hiperbolu pasaule; viens no valsts sasniegumu rādītājiem, pēc Krasnova, – pārtikas pārpilnība. Autors uzbur spilgtas gleznas un neskopojas ar galda runu, dzīru atkārtojumiem. “Liels, balts, vienkāršs galds, aplāts tīriem audekliem, kuru malas izšūtas raibiem rakstiem, bija piekrauts kūpošiem ēdieniem. Galda vidū aiz vara sarkana kastroļa, kurā kūpēja svaiga zivju zupa, melnā dzelzs cepešpannā bija izstiepies kūpošs pīrāgs ar plāniem burbuļiem klātu garoziņu un sausiņiem apkaisītām maliņām. Puse pīrāga bija pildīta ar kāpostiem, otra puse – ar baravikām. Aiz tā dzeltenbrūns spīdīgs, kraukšķīgu ādiņu putras vidū gulēja sivēns, kurā bija iedurta liela dakšiņa. Tālāk – raibu dāliju un maigi spurainu kāršožu vainagu ieskauts, stāvēja šķīvis ar sārtiem āboliem, zeltainām plūmēm, aiz augļiem – savā sulā cepts tītars, vārīti balti cāļi prosā, un beigās liela, bieza biežpienmaize ar milzīgām rozīnēm, kas bija izkārtotas tā, ka veidoja vārdus: “Laiņi lūdzam”.” (134.–135.) Harmoniskā un bagātīgā pārtikas un lietu pasaule radīta cilvēkiem ar diženu, mierpilnu, burvīgu dvēseli un ķermeni. Cilvēka fiziskais skaistums un pilnība tiek īpaši uzsvērti. Nav nejauši arī tas, ka pirmā jaunatklātās Krievijas aina, ko ierauga ceļotāji, ir izteikti pastorāla: “Pakalni kā zaļgani viļņi vēlās lejup līdz upei. Nelielā gravā ganījās ganāmpulks. Govis domīgi stāvēja [...] pelēkbalti, sprogaini auni bija izklīduši pa nogāzi. Ar muguru pret pienākušajiem ceļiniekiem sēdēja ap divpadsmit gadu vecs zēns, un rokā viņam bija stabule.” (111.–112.)

Utopiskā šodiena, pēc Krasnova, radās ne tādēļ, ka domātāji par revolūcijas jēgu apdziedāja nezināmo un neparedzamo nākotni, bet gan tādēļ, lai atgrieztos pie savām saknēm, pagātnē. Tādējādi rakstniekam pagātne ir daudz produktīvāka par viskrāsaināko nākotni: “Koreņevs aizdomājās. Atcerējās vēstures stundas, slepus lasītās Kļučevska, Solovjova

grāmatas, profesora Šmurlo lekciju piezīmes. Līdz imperatoram Pēterim Krievija gāja savu ceļu. [...] Pēc sava prātiņa dzīvoja Krievzeme un sargāja sevi bērniem saviem. Baidījās Maskavas cari no tālu aizgājušajiem Rietumiem tomēr lēnām, bet neatlaidīgi attālinājās no Austrumu nekustīgā miera [...] ... jaunie vadoņi atgriezās pie sākuma punkta – pie pirmspētera laika, devās uz laukiem un, neko nesagraujot, sāka celt jauno Krievzemi pēc krievu paraduma, kam vācu kārtība neder... Un it kā labi iznāca.” (169.–170.)

Krasnovs nesniedz lasītājam atbildes uz galvenajiem jautājumiem: kādā veidā tad ir mainījusies cilvēka būtība, cik lielā mērā viņš tagad ir pasargāts no “pagātnes kļūdām”? Autors koncentrējies uz perifērisko: nav vairs šausmīgo ugunsgrēku, kas bija nodedzinājuši veselas sādžas, jo krievu ķīmiķi tagad izgudrojuši īpašu pretugunsgrēku šķīdumu; zinātnieki koncentrē mākoņus virs sausuma pārņemtajiem rajoniem utt. Centralizētajā monarhijā visi ir apmierināti un laimīgi. Krasnova uzburtās ainas var izraisīt neviennozīmīgu reakciju: “Par krievu zemes vareno saimnieku,” svinīgi, no uztraukuma trīcoša balsī uzsauca vecais Šagins, “valdnieka imperatora Mihaila Vsevolodoviča veselību!”

Uz aizkara, palēnām virzīdamies no pustumsas, sākumā it kā miglā, pēc tam skaidrāka un skaidrāka parādījās seja kā dzīva. Lielas pelēkzilas acis raudzījās neizsakāmi laipni. [...] Tīrā, skaistā seja (tas arī ir pats imperators – P. G.), ko ieskāva bārda, izstaroja dižciltību. [...]

Skaļas un skaidras kļuva diženās krievu tautas himnas skaņas.

– Katrā mājā, katrā dzīvoklī, katrā būdā, – klusi Kleistam teica skolotājs, – ir tāda ierīce nākotnes paredzēšanai. Tā ir nenovērtējama dāvana katram jaunlaulāto pārim.” (139.)

Leksiskie formulējumi klišeju veidā plaši ietverti utopiskās Krievijas varoņu runā. Tā vienprātīgo kategoriskumu acīmredzot nejut pats autors: “Būt par krievu – tas ir viss, par ko vien var sapņot” (199.) vai “Kalpone ar zelta zīmuli ierakstīja grāmatiņā aplaimoto vārdus, un laime bija ne tikai iekļūt pilī, bet arī tas, ka tāds ielūgums apstiprināja, ka Līksme Mihailovna ir pievērsusi uzmanību gleznai, un tas nozīmē – tā patiešām ir brīnišķīga, talantīgi uzgleznota.” (303.) Vai “Telefons iekļuva sādžā.” (122.) Vai dižās kņazienes Līksmes Mihailovnas kaislīgā runa romāna nobeigumā: “Esmu apmierināta, ar visu apmierināta. (...) Es tikšu galā... (...) izturēšu savu nelaimi savas tautas laimes vārdā!...” (349.)

Abu sabiedrību (“te” un “tur”) noslēgtība tiek uzsvēta kā daudznozīmīgs plašs simbols, kas ietver sevī informāciju tieši 20. gadsimta beigu lasītājiem. Krievija un Eiropa atdalītas viena no otras ar necaurejamu sienu: “Mums priekšā ir siena. [...] ... vēl sliktāk nekā siena. Sienai var pārrāpties – šo nekādi nepieveiksi.” (102.) Tas nav tikai fizisks šķērslis (izauguši dzelkšņi), tas ir ideoloģisks kordons, robežas starp diviem dažādiem domāšanas veidiem. Šī izveidojusies siena, pēc utopiskās Krievzemes iedzīvotāju domām, ir ļāvusi viņiem nodzīvot “pēc pašu prāta” [7], bez svešas ietekmes un iejaukšanās. Bet tagad ir pienācis laiks atvērties pasauli. Rodas tā pati ekspansīvā ideja (kā misija): “atvērt acis” individuālisma

un ateisma grēkos iestīgušajai Eiropai, parādīt tai izeju, bet, ja neizdosies, tad panākt laimi ar spēku. Šī tēma ir romāna trešās daļas vadmotīvs. Utopija pāriet “uzbrukumā” pasaulei “aiz dzelkšņiem”. Viss pakāpeniski iegūst viengabalainību. Krievijas impērija demonstrē pasaulei savu militārā potenciāla pārsvaru. Krasnovs – vēsturnieks šajās lappusēs dod vietu militārajam utopistam: “ – Šo ieroci sauc “Mana griba”. Trīsdesmit jūdžu attālumā izplatās tā ietekme. Un, kad tas nomērķēs savu savus “starus” uz kādu kuģi, tad šī kuģa stūres rats pagriezīsies turp, uz kuriem es pagriezīšu šo nelielo ierīces ratu. Un nekādi spēki nespēs tam pretoties.” (252.)

Krasnova utopija – šī “vēsturiskā pasaka”, kas nenovēršami beidzas laimīgi, pilna ar nacionālā optimisma spēku, – pārvar sabrukumu un realitātes “beigas”, paplašina emigrantu pasaules rāmjus. Nav nejauši, ka romāna epigrāfam izvēlēti šādi nozīmīgi vārdi: “To, kas mums pieder, – netaupām, kad esam pazaudējuši – raudam”, kas līdztekus jau pieminētajai asociācijai ar folkloru piešķir tekstam izteikti utopisku raksturu. Tēvu kļūdas, kuri nespēja nosargāt veco Krieviju, labo viņu bērni, kas audzināti ar pasakām, un rada pēc būtības jaunu pasauli pēc šo pasaku parauga.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

1. *Галенин Б.* Жизнь, творчество, смерть и бессмертие // Краснов П. За чертополохомъ. – М., 2002. – С. 47.
2. *Вагеманс Э.* Постбольшевистская Россия: Утопический роман П. Н. Кrasнова // Театр. – 1992. – № 8.
3. Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь. Часть 1. – М., 1998. – С. 677. См. также синхронный отзыв: «Руль» 1922, № 453 (15 мая).
4. Sk. īpaši auga “funkcionālo” nozīmi folkloras pasaules izpratnes sistēmā: “– Bet šis dzelksnis (velnudzīnējs) – zāle, izdzen nelabos, burvju uzlikto lāstu, dziedina no visādām slimībām...” (*Мельников-Печерский А.* В лесах, ч. III, 12)
5. Šeit un tālāk citāti no izdevuma: *Краснов П.* За чертополохомъ. М., 2002, ar iekavās norādītajām lappusēm.

Interesantas ir dažas paralēles, kas saskatāmas, lasot epizodi par revolucionāro masu traģisko “uzbrukumu” Eiropai: “Neskaitāmi pulki izsalkušu, skrandās tērptu cilvēku, ko pavadīja sicviešu un visādu salašņu pūlis ar pajūgiem, lai aizvestu salaupīto mantu, aurojot “Internacionāli” (pasvītrojums mans – P. G.), metās uz robežām.” (64.)

Iespējams, ka satracinātā pūļa “Internacionāles” dziedāšanu Krasnovs ņēmis arī no reāliem avotiem. Tā A. M. Kolontajas atmiņās par pirmo revolūcijas gadu notikumiem var atrast liecības par šādu faktu: bija nolemts rekvizēt Aleksandra Ņevska baznīcas vērtības. Taču tas viss tika “pasniegts” visai ekstravagantā formā: “... Dibenko atsūtīja matrožu vienību, kas ar orķestri devās uz klosteri. Mūki zvanīja trauksmi, atskanēja Ņevska baznīcas dobjās zvanu skaņas. [...] ... saskrēja pie klostera. Kļiedzieni, troksnis... Boļševiki taisās klosteri izlaupīt!” (Первое советское правительство. М., 1991. С. 310)

6. Dzēlīgais Djatlovs (cilvēks, kurš sludina revolucionārās pagātnes ideālus), iepazīties ar atļauto grāmatu sarakstu (“Старый Домострой в приложении к старому времени”, Псалтырь, “Часослов”, “В чем моя вера?”, “Русские сказки”, “Песенник”), “indīgi” piemetina: “Pēc policijas uzraudzības smird tāda bibliotēka.” (123.)

Arī literārā izglītošana utopiskajā Krievzemē noris “ar plašu vērienu”: “Piecgadīgi knēveļi runā saskaņā ar savām tieksmēm: “Es gribu kļūt par Prževalski, gribu kļūt par Mendelejevu, gribu kļūt par Jabločkinu, gribu kļūt par Bejeļubski, Aivazovski, Gogoli, Puškinu...” Tas, protams, ir skolas, audzināšanas rezultāts. Liels daudzums bērnu grāmatu ar krievu savienību dzīves talantīgiem, spilgtiem – Krievijas spēkavīru aprakstiem no Kijevas Krievzemes varoņiem līdz mūsdienu zinātniekiem un dzejniekiem – ir pieejams tautas masām. Reti kura grāmata tiek iespiesta mazāk nekā pieci simti tūkstošu eksemplāru.” (199.)

7. Reizēm romāna autors parāda sevi, ja tā var izteikties, kā “racionālu utopistu”: viņš sīki uzskaita zemes, ko zaudējusi Krievija, skrupulozi apraksta nākotnē atjaunotās valsts robežas.

Saistībā ar šo jautājumu ievērojamu vietu romānā ieņem Latvijas tēma. Tieši caur Latvijas teritoriju ceļotāji nokļūst Krievijā. Taču Krasnovs uzsver šo zemju seno piederību Krievijai. Pat pēc tik ilga laika kopš revolūcijas satricinājumiem tieši te dzīvo krievu pēcteči un glabā atmiņas par Krievijas pagātni: “Neraugoties uz to, ka Latvijas republika pastāvēja jau pusgadsimtu, bet Krievija tikpat gadu kā mirusi, iedzīvotāji runāja krieviski. Tē bija robeža ... [..] Tālāk par Latvijas pilsētu Marienburgu vilcieni negāja.” (96.) Sīkāk par “robežu” un tās “pāreju” sk.: Пономарева Г. Граница и проволока // Труды по знаковым системам. Т. 26. Тарту, 1988. С. 186–198; Мекш Э. Переход границы // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 4. Рига, 2002. С. 192–200.

Pavels Glušakovs

Alternative History in the Literature of Russian Emigration

The article is dedicated to the problem of depicting a historical myth in the Russian emigration literature. A famous writer, Pjotr Krasnov creates a utopian novel, which is connected with the tradition of historical genre and at the same time written in the form of futurological narration. The author has related this work to the genre of “Alternative History”. The article “Alternative History in the Literature of Russian Emigration” analyses this phenomenon

Antra Leine

Dialogu salīdzinājums Džeinas Ostinas romānā “Lepnums un aizspriedumi”, tā ekranizējumos un tulkojumā

Antra Leine dzimusi 1970. gadā. Kopš 2002. gada ir LU Mākslas nozares, kino apakšnozares doktorante. Strādā pie disertācijas “Kino kā teksta interpretācija Dž. Ostinas darbu ekranizācijās”, darba zinātniskais vadītājs – asociētais profesors Viktors Freibergs.

Latvijā maz pazīstamā autore Džeina Ostina (1775–1817) ir viena no vispopulārākajām britu rakstniecēm. Ik gadus rakstnieces darbi tiek citēti, analizēti, atdarināti un pieminēti visdažādāko autoru darbos. Pēc viņas romānu¹ motīviem tiek rakstītas neskaitāmas jaunas grāmatas², uzņemtas filmas un iestudētas teātra izrādes. Pēc filmas “Prāts un jūtas”³ panākumiem 1995. gadā, kad šī ASV un Lielbritānijas sadarbības rezultātā tapusi filma ieguva Amerikas kinoakadēmijas balvu “Oskars” par labāko scenāriju, bet kopumā tika nominēta septiņās kategorijās, Džeinas Ostinas vārds kļuva plašāk pazīstams arī Latvijā. 2000. gadā tika izdota grāmata “Lepnums un aizspriedumi”,⁴ “Prāts un jūtas”,⁵ “Emma”,⁶ un 2002. gada pavasarī tika publicēta “Nortangeras abatija”.⁷ Divi Ostinas romāni vēl nav tulkoti.

Lai gan ir publicēts vairāk nekā 300 grāmatu,⁸ kas atspoguļo dažādus rakstnieces dzīves, darba un literārā devuma aspektus, kā arī vairāk nekā 1200 dažādu rakstu un disertāciju par Džeinu Ostinu⁹ un viņas romāniem, līdz šim ir tikai četras grāmatas, kas analizē pēc kāda no Ostinas romāniem tapušās filmas.¹⁰ Tā kā pasaulē ir apmēram 30 dažādu Ostinas darbu ekranizējumu un katru gadu top jauni, paveras plašs lauks turpmākiem pētījumiem.

Jebkura romāna tulkojums vai ekranizācija prasa sākotnējā materiāla transformāciju. Lai noteiktu, cik lielā mērā izmaiņas ir objektīvi nosacītas, viena no iespējamām metodēm ir teksta funkciju salīdzināšana pirmvalodā un mērķvalodā. Tā kā dialogi ir tā teksta daļa, kas tiešā veidā tiek atspoguļota gan tulkojumos gan ekranizācijās, to salīdzinājums ļauj noteikt kopējās interpretācijas problēmas un tendences.

Kā piemērs šajā pētījumā tiks analizētas atsevišķu dialogu funkcijas Džeinas Ostinas darbā “Lepnums un aizspriedumi”¹¹ un tā transformācijās – tulkojumā latviešu valodā (Jumava, 2000; tulkojusi Ilga Melnbārde) un 1940., 1979. un 1995. gada ekranizācijās.¹²

Visiem Džeinas Ostinas romāniem ir raksturīga strauja un koncentrēta ekspozīcija.

Jau pirmais dialogs romānā “Lepnums un aizspriedumi” satur būtisku informāciju, kas raksturo vienu no galvenajiem romāna varoņiem un gaidāmo intrigu. Šajā dialogā tikpat kā nav veltīta vērība darbības vietas atspoguļošanai vai runātāju raksturošanai. Romāna oriģinālā angļu valodā pirmais raksturojums lasītājiem pauž:

“Netherfield is taken by a young man of large fortune. // He came // in a chaise and four to see the place...”^{13,14}

Šie teikumi un atslēgvārdi “large fortune” un “chaise and four” iekļauj sevi vairākus būtiskus, raksturojošus elementus:

- 1) īpašums piederēs jaunam vīrietim;
- 2) šis vīrietis ir apveltīts ar “large fortune” – lielu bagātību, veiksmi;
- 3) viņam ir īpaši smalka kariete – faetons: “chaise”;
- 4) viņš neslēpj pārticību, jo šos ratus velk četri zirgi.

Šī fragmenta galvenais uzdevums ir pamatot, kādēļ jaunais iemītnieks izraisa apkārtējo interesi. Dialoga turpinājumā jau sagatavotais lasītājs tiek iepazīstināts arī ar gaidāmo intrigu:

“What is his name?”

Bingley.

Is he married or single?

*“O! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!”*¹⁵

Šis rindas ļauj raksturojumu papildināt:

- 5) šo ienācēju sauc Binglijs;
- 6) jaunais vīrietis ir neprecējies – atslēgvārdi “a single man”;
- 7) jauneklā ierašanās ir svarīgs notikums Benetu ģimenei;
- 8) romāna intriga varētu būt saistīta ar jautājumu, vai kādai no Benetu meitām izdosies apprecēties ar Bingliju;

9) ienācējs tiek vērtēts drīzāk kā objekts, nekā subjekts: *“What a fine thing for our girls.”*

Īsumā apkopojot dialogā pausto, lasītājam par Bingliju būtu jāsaņem šāda informācija: jauns, ļoti bagāts, neprecējies jauneklis, ko būtu vērts iegūt par vīru kādai no ģimenes meitenēm.

Latviešu tulkojumā (Jumava, 2000, Ilga Melnbārde) daļa šo raksturojošo elementu zūd. Dialoga sākums tulkots: *“Nederfildu noīrējis jauns, bagāts cilvēks, // pirmdien viņš četrjūgā atbraucis īpašumu apskatīt.”* (Ostina 2000:5)

Angliskais “large fortune” latviski ir tulkots kā “bagāts”. Angļu valodā šim vārdam ir plašāka nozīme, jo vārds “fortune” nozīmē ne tikai bagātību, bet arī veiksmi. Lai uzsvērtu to, ka ienācējs ir vairāk nekā tikai pārticis, kā arī lai raksturotu runātājas – misis Benetas – tieksmi uz pārspilējumiem,

pirms vārda “*fortune*” ir lietots apzīmētājs “*large*” – liels. Tulkojumā vārda blakus nozīme netiek atspoguļota un apzīmētājs “*large*” netiek tulkots.

Arī vārds “*chaise*” bez komentāriem tulkots kā “*četrjūgs*”. Tulkojums ir formāli atbilstošs, taču zaudējis blakus nozīmes. Vārda “*chaise*”, kas nozīmē faetonu vai “*viēglos ratus*”,¹⁶ nozīme Džeinas Ostinas laikā bija nevis vienkārši rati, bet ekvivalents modernai, jaudīgai sporta mašīnai mūsdienās, kā to filmas “Prāts un jūtīgums” scenārijā komentē E. Tompsons: “*the eighteenth-century equivalent of a sports car.*”¹⁷ Šādi rati, ko parasti velk viens zirgs apvienojumā ar četriem zirgiem, liecina ne tikai par īpašnieka bagātību, bet arī par vēlmi izcelties un apliecināt sevi. Tulkojumā šis elements ir zaudējis sākotnējo informatīvo jēgu.

Tulkojumā neitrālais “*Netherfield*” – “*zemie lauki*” saskaņā ar citvalodu īpašvārdu atspoguļojuma tradīcijām latviešu valodā, atveidots kā “*Nederfilda*”. Rezultātā ir radusies vārdu spēle: “*neder-filda*” – neder(-īgais) lauks. Šeit vārdam ir piešķirta negatīva blakus nozīme, kāda neeksistē romānā.

Tulkojumā dialoga pirmā puse atklāj tikai to, ka ienācējs ir bagāts. Lai gan, raksturojot Nederfildas īpašnieku, ir lietots apzīmējums “*jauns*” un teikuma gramatiskā konstrukcija liek domāt, ka šajā gadījumā vārda nozīme ir “*gados jauns*”, taču, tā kā tiek runāts par jaunu īpašnieku, šī vārda galveno nozīmi nedaudz aizēno blakus nozīme “*cits, iepriekš nebijis*”.

Dialoga turpinājumā galvenokārt tiek akcentēts vārdu salikums “*bagāts vecpuišis*”.

“Kā viņu sauc?

– Binglijs.

– Vai viņš ir precēts vai vecpuišī?

– Nu tak skaidrs, dārgais, ka vecpuišī! Viņš esot bagāts vecpuišis ar tūkstošiem četriem vai pieciem sterliņu mārciņu ienākumu gadā. Kāda laime mūsu meitenēm!”¹⁸

Nepamatots ir vārda “*vecpuišis*” lietojums. Lai gan iespējams, ka tulkotāja lieto senāko vārdu “*vecpuišis*” modernākā “*neprecējies*” vietā, lai atainotu 18.–19. gadsimta sarunvalodu, tomēr vārds “*vecpuišis*” mūsdienā latviešu valodā ir ar nedaudz nievājošu nokrāsu. Arī vārdu salikums “*bagāts vecpuišis*” negatīvo blakus nozīmju dēļ neatspoguļo romānā pausto, pozitīvo Binglija raksturojumu – jauns, bagāts, neprecējies.

Minētais Binglija raksturojums veido būtisku ekspozīcijas daļu un viņa ierašanās aizsāk sižeta attīstību. Lai nezaudētu atbilstību romānam, būtu vēlams šo raksturojumu precīzi atspoguļot. Tā kā dialoga tulkojums latviešu valodā ir zaudējis daļu raksturojuma, ir interesanti salīdzināt, vai un kā ir izdevies saglabāt šo raksturojumu filmās, kas radītas pēc šī darba motīviem.

Ekranizējot ļoti populārus romānus, kā Džeinas Ostinas “*Lepnums un aizspriedumi*”, filmu veidotāji cenšas saglabāt pēc iespējas lielāku līdzību ar oriģinālu, lai šo filmu atzinīgi vērtētu arī tie skatītāji, kas labi pārzina attiecīgo romānu. Šo ceļu ir izvēlējušies arī divi analizējamo filmu autori. Kā atzīst 1995. gadā radītās filmas producete Sju Bērtvisla (*Sue*

Birtwistle): “For this production of *Pride and Prejudice* the overall is to be as true as possible to the spirit of Jane Austen’s original book. // What I would really love to do is a version of *Pride and Prejudice* // and do it in the way that really reflects the book.”¹⁹ Līdzīgs solījums atrodas arī uz 1979. gadā radītās filmas kasetes apvāka: “*The original characters and dialogue are faithfully brought to the screen in this highly acclaimed dramatization.*”²⁰ Vienīgi 1940. gadā tapusi filma nepretendē uz precīzu romāna atspoguļojumu. Arī ekranizējumos, kas pretendē uz ticamu romāna atspoguļojumu, ir pieļaujama dialogu apvienošana, notikumu secības maiņa, epizožu saīsināšana vai jaunu ieviešana, kā arī daudzas citas izmaiņas, ja vien tās palīdz saglabāt grāmatā pausto noskaņu, tēlu attiecības un sižeta galvenās līnijas.

Lai arī atšķirīgas, visas trīs analizējamās filmas ir guvušas panākumus. Pirmo reizi filma pēc Ostinas romāna motīviem uzņemta jau 1940. gadā. Scenārija autors šim variantam ir Oldess Hakslijs. Šī filma atbilst tā laika Holivudas kino labākajām tradīcijām – ļoti raita, asprātīga un aizraujoša. Tā kā filmas ilgums ir tikai 117 minūtes (salīdzinājumam 1979. gada filmai 223, 1995. gada – 300), šajā filmā romāna notikumi atspoguļoti ļoti koncentrētā veidā.

1940. gada filmas ekspozīcija, tāpat kā romānā, sākas ar Bingleija ierašanos. Oriģinālais dialogs starp misis Benetu un viņas vīru šeit atspoguļots, iesaistot sešus cilvēkus: misis Benetu, viņas meitas Elizabeti un Džeinu, divus pārdevējus un Misis Benetas māsu. Darbības vieta no Benetu īpašuma pārceļta uz veikaliņu tuvējā pilsētiņā. Tā kā konkrētajā epizodē svarīgs ir tieši Bingleija raksturojums, tad darbības vietas maiņa un pat dialogā iesaistīto personāžu maiņa būtiski neiespaido dialoga saturu:

“Mrs. Bennet: Just, look at that carriage, my love! And those exquisite young men! //

Aunt Philips: My dear! Such news! Did you see them?

Mrs. Bennet: Of course, we saw them, sister. Who are they?

Aunt Philips: They are new tenants of Netherfield Park!

Mrs. Bennet: Netherfield Park is let at last!

Aunt Philips: And to a young man of importance. His name is Bingley.

Jane: Is the young woman Mrs. Bingley?

Aunt Philips: No, dear. That’s the pleasantest part of it! She is his sister!

Jane: She is his sister, Lizzy! //

Aunt Philips: // Oh, but let me tell you about Mr. Bingley. He is very rich. He has five thousand pounds a year. Five thousand pounds and unmarried.//

Mrs. Bennet: You should have seen how handsome and elegant he is!”²¹ (PP 1940:5’02”)

Šajā dialogā nav saglabāti atslēgvārdi: “large fortune, chaise with four”, tomēr visa nepieciešamā informācija tiek sniegta. Lai tā īpaši nostiprinātos skatītāju atmiņā, visi būtiskie fakti tiek minēti divas reizes – gan īpašuma nosaukums, gan īpašnieku vārds, gan divreiz tiek apstiprināts,

ka vīriešus pavadoša sieviete ir Bingleja māsa, nevis sieva, gan divreiz tiek nosaukti Bingleja gada ienākumi.

Romānā šis dialogs notiek starp misteru un mīsi Benetiem, un citi ģimenes locekļi netiek pieminēti, ekranizējumā šīs ainas funkcijas ir paplašinātas. Epizode ir ievērojama ar to, ka, lai gan ir notikusi būtiska atkāpšanās no romāna teksta, ir mainītas darbojošās personas, ir laikmetam neatbilstoša vide un tērpi, tomēr aina kopumā atspoguļo romānā pausto Bingleja tēla raksturojumu. Pārējo tēlu raksturojums ir mainīts.

1979. gada filmā oriģinālais dialogs ir sadalīts trijās secīgās daļās. Pirmais teikums, ar ko sākas filma, ir veltīts ziņām par jauno īpašnieku:

“Kitty (a girl, running up the stairs and shouting to a number of young ladies):

– I know who is moving into Netherfield Hall!

Somebody: Who?”²²

Šis īsais dialogs skatītājam sniedz šādu informāciju:

1. jaunās ziņas ir svarīgas – to apstiprina teikuma izsaukmes forma,
2. kāds ir apmeties uz dzīvi “Netherfield Hall” – ievērojamā īpašumā.

Oriģinālā lietotais “Netherfield Park” (parks) ir aizstāts ar “Netherfield Hall”²³, lai mūsdienu skatītājam bez papildu paskaidrojumiem būtu skaidrs, ka Binglejs ir apmeties nevis parkā, bet noīrējis lielu, ievērojamu namu, līdzvērtīgu muižai vai pilij²⁴. Nepieciešamību veikt šo maiņu ilustrē arī Doranas teiktais: *“Most people won’t even know that Norland Park and Barton Park²⁵ are houses – they’ll think they’re brothers.”²⁶*

Šiem ievada teikumiem sekojošais dialogs starp Elizabeti un Šarloti sniedz daļu varoni raksturojošās informācijas:

“Charlotte: His name is Mr. Bingley. He is unmarried and well under thirty. What a wonder! A single man of good fortune coming to live in Netherfield!

Elizabeth: It is a truth universally acknowledged that such a man must be in want of a wife!

Charlotte: Of course. He is the rightful property of one or other of the neighbourhood daughters.”²⁷

Dialogā ir saglabāti atslēgvārdi: “fortune” un “unmarried”, bet nav saglabāts vārds “chaise”, tas arī netiek vizuāli parādīts.

Nostiprinot iepriekš sniegto informāciju un papildinot gaidāmās intrigas ieskicējumu, uz ekrāna beidzot parādās misteris un mīsi Beneti:

“A single man of large fortune from the North – what a thing for the girls, Mr. Bennet!”²⁸

1979. gada filmā dialogi saglabā informatīvo daļu, bet neatspoguļo Bingleju raksturojošos elementus. Salīdzinot ar romānu un 1940. gada filmu, 1979. gada ekranizējumā ekspozīcija ir lēnāka un nepilnīgāka. Dialogā iesaistīto personu loka paplašinājums sevi neattaisno, jo šo dialogu saturs neatklāj dialogā iesaistīto tēlu attiecības. Ne dialogi, ne vizuālie elementi neļauj noteikt, kas ir šī meitene, kura pirmā paziņo par jauno īpašnieku, un kādas ir viņas attiecības ar garām ejošo sievieti. Arī šīs ainas saistība ar nākamo ir neskaidra un divu sieviešu – Elizabetes un Šarlotes –

dialogs to nepalīdz noskaidrot, jo dialogs ir balstīts nevis uz ekrānā attēloto, bet uz romānā aprakstīto situāciju. Lai gan dialogs piesaista uzmanību Binglijam, tomēr, atšķirībā no romāna, nav jūtams, ka kāds par šo ierašanos patiesi priecātos. 1940. gada ekranizācijā Binglija ierašanās aina sekmīgi tiek atspoguļota kā ievērojams, priecīgs notikums. Radītās noskaņas ziņā tā ir tuvāka romānam nekā 1979. gada filma. 1940. gada filmā nav arī pretrunas starp dialogu un darbības vidi, jo dialogs ir adaptēts izvēlētajai darbības videi un dialogā iesaistītajiem tēliem.

1995. gada ekranizācijā pirmā dialoga teksts saglabāts ļoti tuvu oriģinālam:

“Mrs. Bennet, running after Mr. Bennet, who continues to walk on with a five ladies (his daughters) behind him: My dear! Mr. Bennet! Wonderful news! Netherfield Park is let at last! //

Mrs. Bennet: Why, then it is taken (in a secretly voice) by a young man of large fortune. // A single man of large fortune, my dear. He came down on Monday in chaise and four to see the place. // His name is Bingley. // And, he has a five thousand in a year! What a fine thing for our girls!”²⁹

Šis dialogs precīzi raksturo situāciju: jauno īpašnieku sauc Binglijs, viņš ir jauns, bagāts, neprecējies vīrietis. Saglabāti atslēgvārdi “*large fortune*”, “*a single man*”, precīzi citēts teikums “*What a fine thing for our girls!*”, ieskicējot gaidāmo intrigu. Lai īpaši uzsvērtu īpašnieka bagātību, “*large fortune*” tiek divreiz atkārtots. Arī frāze “*chaise and four*” tiek precīzi citēta, taču aktrises intonācija un šo vārdu novietojums starp citām, akcentētām frāzēm, atņem informatīvo jēgu. Kā jaunievedums minams izsaukuma teikums: “*Wonderful news!*” (*Brīnišķīgas ziņas*), kas apstiprina, ka Binglija ierašanās ir galvenais iemesls uz ekrānā attēlotajam misis Benetas priecīgajam satraukumam. Interesanti, ka šeit velkamas paralēles ar attiecīgo dialogu 1979. gada filmas ekranizācijā, kur Šarlote, komentējot šo pašu notikumu, izsacās: “*What a wonder!*”²⁷, lai gan romānā šādas frāzes nav.

Salīdzinot šo dialogu 1940., 1979. un 1995. gada ekranizācijās, ir iegūstami trīs dažādi rezultāti:

1) gandrīz pilnībā mainīts dialoga teksts un darbojošās personas, taču Bingliju raksturojošā informācija atspoguļota 1940. gada filmā;

2) tuvu oriģinālajam atveidots dialoga teksts, mainītas darbojošās personas un dialogs sadalīts trijās daļās, sadrumstalojot informāciju un nepilnīgi atspoguļojot sākotnējo Binglija raksturojumu 1979. gada filmā;

3) gandrīz precīzi citēts oriģinālā dialoga teksts, gandrīz pilnībā atspoguļots sākotnējais Binglija raksturojums 1995. gada filmā.

Papildinot un sekojot Kaugilas³⁰ izvirzītajiem dialoga uzdevumiem, to galvenās funkcijas filmās ir:

1) ilustrēt sižeta attīstību;

2) veicināt, virzīt un atspoguļot konflikta attīstību;

3) raksturot tēlus;

4) sniegt nepieciešamo informāciju, īpaši to, ko nav iespējams vizuāli parādīt uz ekrāna;

5) raksturot daiļdarba žanru (komēdija, farss traģēdija u.c.).

Par veiksmīgākām šo funkciju realizācijas ziņā atzīstamas 1940. un 1995. gada filmas.

Arī saglabājot gandrīz visu romāna dialoga tekstu, ir iespējams mainīt akcentus un varoņu raksturojumu. Romānā “Lepnums un aizspriedumi” viens no svarīgākajiem sižeta attīstību veicinošiem dialogiem notiek pirmās balles laikā, kad galvenā varone Elizabete noklausās Binglija un Dārsija dialogu.

Turpmāk tekstā ar vienu svītru pasvītrotie teikumi precīzi vai ar nebūtiskām izmaiņām atspoguļo Džeinas Ostinas dialogu, bet ar divām – teikumus, kas papildina vai maina romānā sniegto raksturojumu.

1940. gada filma:

“Bingley: *Darcy! I hate that you are walking about by yourself in this stupid manner! Why don't you dance?*”

Darcy: *With whom? Your sister is engaged and there isn't another woman in the room it wouldn't be a punishment only to stand up with.*”

Bingley: *But the place is full of pretty girls!*”

Darcy: *I have noticed only one and you seem to have monopolized her.*”

Bingley: *Yes, isn't she lovely! But there's her sister, Miss Elizabeth! They say, she has quite a lively way.*”

Darcy: *Provincial young lady with a lively way who hasn't deserved it. And then that mother of her.*”

Bingley: *That is not her mother you have to dance with, it is the daughter. She is charming.*”

Yes, she is tolerable enough. But I am in no humour tonight to be of consequence to middle classes at play.”³¹

1979. gada filma:

“Bingley: *Come, Darcy! I must have you dance! I hate to see you standing around in this stupid manner!*”

Darcy: *Dance? With such company as this assembly can afford it would be insupportable. Saving your sisters there is not a woman in the place it would not be a punishment to stand up with.*”

Bingley: *There are full of pleasant girls and some of them are uncommonly pretty!*”

Darcy: *The eldest Miss Bennet, perhaps. But you are dancing with her.*”

Bingley: *Oh, she is the most beautiful creature I've ever beheld. But she has a sister!*”

Darcy: *She has all too many sisters.*”

Bingley: *Miss Elizabeth Bennet is charming.*”

Darcy: *She is tolerable, but not handsome enough to tempt me. And I cannot after all be of consequence to young ladies who are slighted by other men.*”³²

1995. gada filma:

“Bingley: *Come Darcy, I must have you dance! I must. Hate see you standing about in this stupid manner. Come, you must better dance.*”

Darcy: I certainly shall not. In an assembly such as this it would be insupportable. Your sisters are engaged in present. It would be a punishment to stand up with any other woman in the room.

Bingley: Good, God, Darcy, I would not be so fastidious as you are for a kingdom! Upon my word I have never met with so many pleasant girls in my life, several of them are uncommonly pretty.

Darcy: You have been dancing with the only handsome girl in the room.

Bingley: Darcy, she is the most beautiful creature I've ever beheld!

Look, look, there is one of her sisters. She is very pretty too. I dare say, very agreeable.

Darcy: She is tolerable. Which is not handsome enough to tempt me. I am in no humour to give consequences to young woman slighted by other men. Go back to your partner, enjoy her smiles, you are wasting your time with me."³³

Lai gan visi trīs dialogi pēc satura ir tuvi romānam, tomēr tie būtiski maina Dārsija raksturojumu. Saskaņā ar autores nodomiem, šī dialoga funkcija būtu iezīmēt konfliktu starp Dārsiju, kuras galvenā īpašība ir lepnums, un Elizabeti, kuru vajā aizspriedumi, kas radušies Dārsija pārspīlētā lepnuma demonstrācijas dēļ.

1940. gada ekrānizācijā kā viens no galvenajiem iemesliem, kā dēļ Dārsijs dejošanu ar Elizabeti uzskata par nevēlamu, tiek minēta Elizabetes mātes uzvedība, 1979. gada – māsu. 1995. gada filmā šajā dialogā nav jaunu elementu, taču, tāpat kā iepriekšējos, Elizabetes māte un māsas ir jau paspējušas apkaunot ģimeni ar savu uzvedību. Romānā šādu epizožu nav, līdz šim dialogam Dārsijam nav nekādu citu iemeslu augstprātībai kā viņa paša raksturs. Visās trijās filmās ir izlaists Dārsija skaidrojums, kādēļ viņš nevēlas dejot: *"You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner."* Tikai pēc tam seko teksts: *"At such an assembly as this, it would be insupportable."*³⁴ Tātad attiecīgajā sabiedrībā nav iespējams dejot tādēļ, ka nav pazīstamu partneru, nevis tādēļ, ka šī sabiedrība nebūtu pietiekami smalka.

Tulkojumā šādu jaunu elementu ieviešanu, raksturojuma mainīšanu un teksta izlaidumus līdzšinējās tulkošanas normas nepieļauj. Tomēr, arī saglabājot visas frāzes, vārdu izvēle var mainīt epizodes noskaņu, kā tas ir noticis šajā gadījumā. Vārds *"tak"* vārda *"taču"* vietā, *"standing about by yourself"* tulkojums kā *"mulķīga slaištīšanās apkārt"*; dejošanas vietā Bingleijs aicina Dārsiju *"izlocīt kājas"*, frāze *"it would be a punishment to me to stand up with"*³⁵ tulkota kā *"ar kuru dejot es neuzskatītu par tīro sodību"*³⁶ – šo un dažu citu vārdu lietojuma rezultātā ir radies dīvains raitas valodas sajaukums ar vienkāršrunas iestarpinājumiem. Tulkojumā pa vidu šiem vārdiem ik pa brīdim skan *"dārgais"* un *"mistērs"* un *"miss"*, kas latviešu valodā pieder citam lietojuma slānim un asociējas ar smalkākām aprindām. Rodas nepareizs iespaids, ka Ostinas radītie varoņi nav mācējuši izteikties pareizā literārā valodā. Tulkotāja uzdevums, no vienas puses, ir saglabāt autora stilu, saturu un formu, no otras, – radīt darbu, kas mērķvalodā būtu tikpat viegli uztverams kā oriģināldarbs. Ilgu Melnbārdi nekādi nevar uzskatīt par nepieredzējušu tulkotāju, nav pamata arī apgalvot, ka tulkotāja slikti pārzinātu latviešu vai angļu valodu, vēsturi un kultūru. Tādēļ

šajā gadījumā būtu pamats domāt, ka galvenais cēlonis sākotnējā teksta transformācijai ir tulkotājas subjektīvā Džeinas Ostinas darbu izjūta.

Aplūkoto dialogu salīdzinājums romānā, tā ekranizācijās un tulkojumā neļauj nošķirt drošas metodes, ar kuru palīdzību vienmēr būtu nekļūdīgi iespējams radīt precīzi atbilstošu un sekmīgu romāna atspoguļojumu. Dažās epizodēs vizuālo un audiālo elementu iesaistīšana (1995. gada 1. dialoga ekranizācijā) palīdz precīzi paust romāna idejas, taču šo elementu lietojumu var izmantot arī, lai mainītu darba noskaņu, kā tas noticis citās epizodēs. Nenoliedzami, tulkojumā nav iespējams izmantot tos izteiksmes līdzekļus, kas pieejami, filmu veidojot, jo:

1) saskaņā ar tradicionālo tulkošanas praksi nav pieļaujamas būtiskas atkāpes no oriģināla, notikumu secības maiņa, dialogu apvienošana vai sadalīšana;

2) nav iespējams vārdos pausto jēgu aizstāt ar vizuālajiem un audiālajiem nozīmes nesējiem.

Kā rāda piemēri, arī dialoga formāla atbilstība sākotnējam tekstam negarantē galvenās domas un raksturojošo elementu saglabāšanu. 1940. gada ekranizācijas pirmais dialogs demonstrē, ka pieļaujamas arī būtiskas atkāpes no sākotnējā dialoga teksta, ja tiek saglabātas nemainītas dialoga galvenās funkcijas. Tādēļ, lai precīzi atveidotu dialogus, būtu nepieciešams vispirms veikt dialoga funkciju analīzi un atslēgvārdu noteikšanu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ “Lepnums un aizspriedumi” (*Pride and Prejudice*) pirmo reizi publicēts 1813. gadā, “Prāts un jūtas” (*Sense and Sensibility*) publicēts 1811. gadā, “Emma” (*Emma*) – 1816. gadā, “Mansfildas parks” (*Mansfield Park*) – 1814. gadā, “Pārliecība” (*Persuasion*) – 1818. gadā, “Nortangeras abatija” (*Northanger Abbey*) – 1818. gadā. “Mansfildas parks” un “Pārliecība” nav tulkoti latviešu valodā.
- ² Kā viens no spilgtākajiem mūsdienu pēdējā laikā tapušajiem darbiem, kas parodē un kopē Dž. Ostinas darbus, minama H. Fildingas grāmata “Bridžitas Džonsas dienasgrāmata”. – Rīga: Kontinents, 1996.
- ³ *Sense and Sensibility*. USA: Columbia Pictures, Mirage, 1995.
- ⁴ Ostina Dž. *Lepnums un aizspriedumi*. – Rīga: Jumava, 2000. Tulkojusi Ilga Melnbārde.
- ⁵ Ostina Dž. *Prāts un jūtas*. – Rīga: Daugava, 2001. Tulkojusi Dagnija Dreika.
- ⁶ Ostina Dž. *Emma*. – Rīga: Artava, 1999. Tulkojusi Liāna Blumberga.
- ⁷ Ostina Dž. *Nortangeras abatija*. – Rīga: Jumava, 2002. Tulkojusi Dagnija Dreika.
- ⁸ Avots: “Full Bibliography – Books listed by Author”, <http://www.pemberley.com/janeinfo/austfbib.html>
- ⁹ Avots: “Full Bibliography – Books listed by Author”, <http://www.pemberley.com/janeinfo/austfbib.html>
- ¹⁰ Viena no šīm grāmatām analizē tikai BBC TV seriālu *Emma*, otra aplūko vienīgi Holivudā tapušās filmas.
- ¹¹ Austen J. *Pride and Prejudice*. – England: Wordsworth Classics, 1993.

- ¹² *Pride and Prejudice*. – USA: Metro Goldwyn Mayer, 1940; *Pride and Prejudice*. – UK: BBC Enterprises, BBC Video 1979 (video of 1985); *Pride and Prejudice*. UK/USA: BBC Television and BBC Worldwide Americas in association with A&E Network 1995 (DVD of 2001).
- ¹³ Austen J. *Pride and Prejudice*. – England: Wordsworth Classics, 1993.. – P. 1.
- ¹⁴ Nīderfīldā ir apmeties jauns, ļoti bagāts vīrietis. Viņš atbrauca karietē ar četriem zirgiem, lai apskatītos šo vietu.
- ¹⁵ Austen J. *Pride and Prejudice*. England: Wordsworth Classics, 1993. – P. 1.
 “Kā viņu sauc?
 Binglijs.
 Vai viņš ir precējies, vai neprecējies?”
 “O! Neprecējies, mans mīlais, tik tiešām! Ļoti bagāts, jauns, neprecējies vīrietis ar četriem – pieciem tūkstošiem mārciņu gadā. Kas par jauku lietu mūsu meitenēm!”
- ¹⁶ *Tilde Computer Dictionary*. – Rīga: SIA Tilde, 1996–2002.
- ¹⁷ Thompson E. *The Sense and Sensibility*. Screenplay and Diaries. – New York: Newmarket Press, 1995.
- ¹⁸ Lepnums un aizspriedumi. – 6. lpp.
- ¹⁹ *Making of Pride and Prejudice*. UK/USA: BBC Television and BBC Worldwide Americas in association with A&E Network 1995. (DVD of 2001) 2’10”.
 Ši “Lepnuma un aizspriedumu” ekranizācijas mērķis ir pēc iespējas precīzāk atspoguļot Dž. Ostinas oriģināldarba noskaņu. // Tas, ko es tiešām vēlētos paveikt, ir izveidot tādu “Lepnuma un aizspriedumu” versiju, kas tik tiešām atspoguļotu grāmatu.”
- ²⁰ *Pride and Prejudice*. – UK: BBC Enterprises, BBC Video 1979 (video of 1985).
 “Šajā izcilajā dramaturģijā ir panākts precīzs oriģinālo tēlu un dialogu atspoguļojums.”
- ²¹ *Pride and Prejudice*. – USA: Metro Goldwyn Mayer, 1940. 5’02’:
Misis Beneta: Mīlās, paskatieties tikai uz to karieti! Un kādi izcili jauni vīrieši! // Tante Filipa: Mana mīlā! Tādi jaunumi! Vai tu viņu redzēji? Misis Beneta: Protams, es viņus redzēju, māsīņ. Kas ir viņi? Tante Filipa: Viņi ir jaunie Nīderfīldas nomnieki! Misis Beneta: Nīderfīlda beidzot ir izdota!! Tante Filipa: Un nozīmīgam jaunam cilvēkam. Viņu sauc Binglijs. Džeina: Vai jaunā sieviete ir viņa sieva? Tante Filipa: Nē, mīlā! Tas ir pats labākais! Tā ir tikai māsa! Džeina: Tā ir viņa māsa, Lizij! // Tante Filipa: // Ah, bet ļauj man pastāstīt par misteru Bingliju. Viņš ir ļoti bagāts. Viņam ir piec-tūkstošmārciņas gadā! Pieci tūkstoši mārciņu un neprecējies! Misis Beneta: Tu taču pamanīji, cik viņš ir skaists un elegants!”
- ²² *Pride and Prejudice*. – UK: BBC Enterprises, BBC Video 1979 (video of 1985) :2’05’.
 “Kūtiņa (kāda meitene, skrienot augšā pa kāpnēm, uz kurām sapulcējušās vairākas citas jaunas sievietes):
 – es zinu, kas ir jaunie Nīderfīldas nomnieki!
 Kāda: Kas?”
- ²³ “Hall” – muižnieka māja, Tilde 2002.
- ²⁴ “Hall – 7. Brit. a mansion or large residence, esp. one on a large estate., 10. the castle, house, or similar structure of a medieval chieftain or noble”. Webster’s Unabridged Dictionary, 1999.

- ²⁵ “Norland Park and Barton Park” – māju nosaukumi Dž. Ostīnas darbā “Prāts un jūtīgums”.
- ²⁶ Doran L. *Introduction. The Sense and Sensibility. Screenplay and Diaries.* New York. Newmarket Press, 1995. – P. 14.
“Lielākā daļa cilvēku pat nesaprātis, ka Norlandes Parks un Bārtona Parks ir mājas – viņi domās, ka tie ir brāļi Pārki.”
- ²⁷ *Pride and Prejudice.* – UK: BBC Enterprises, BBC Video 1979 (video of 1985) :3’03’.
“Šarlote: Viņu sauc Binglijs. Viņš ir neprecējies un krietni zem trīsdesmit. Kāds brīnums! Neprecējies, jauns, bagāts vīrietis apmeties Nīderfildā!”
Elizabete: Tā ir vispārāzūta patiesība, ka šādam jauneklīm noteikti ir nepieciešama sieva! Šarlote: Protams. Viņš ir likumīgs mūsu apkaimes meiteņu īpašums!”
- ²⁸ *Pride and Prejudice.* – UK: BBC Enterprises, BBC Video 1979 (video of 1985) :3’20’.
“Neprecējies, ļoti bagāts vīrietis no Ziemeļanglijas – kas par veiksmi mūsu meitenēm, Mister Benet!”
- ²⁹ *Pride and Prejudice.* – UK/USA: BBC Television and BBC Worldwide Americas in association with A&E Network 1995 (DVD of 2001): 4’36’.
“Misis Beneta, pūloties panākt Misteru Benetu, kam seko piecas Benetu meitas: Mans mīlais! Mister Benet! Brīnišķīgs ziņas! Nīderfildai beidzot ir nomnieki! // Misis Beneta: Nu, tur ir apmeties (klusinātā balsī) ļoti bagāts jauneklis. //Neprecējies un ļoti bagāts vīrietis, mīlais! Viņš, karietē ar četriem zirgiem, jau pīrmdien bija šo vietu apskatīti. // Viņu sauc Binglijs. //Un viņam ir pietūkstošmārciņu gadā! Kāda veiksmē mūsu meitām!”
- ³⁰ Cowgill L. *Secrets of Screenplay Structure. How to Recognize and Emulate the Structural Frameworks of Great Films.* Los Angeles: Lone Eagle, 1999. – P. 262.
- ³¹ *Pride and Prejudice.* – USA: Metro Goldwyn Mayer, 1940. :22’39’.
*“Binglijs: Dārsij! Es nevaru ciest, ka tu tik manierīgi neko nedari Kāpēc tu nedejo? Dārsijs: Ar ko? Tava māsa ir jau aizņemta un es šeit neredzu nevienu citu, ko man varētu būt patīkami kaut vai uzlūgt.
 Binglijs: Bet te ir pilns ar brīnišķīgām meitenēm!
 Dārsijs: Es esmu pamanījis tikai vienu, un tā vien šķiet, ka tu jau esi viņu privatizējis.
 Binglijs: Jā, vai viņa nav skaista! Paskat, bet tur ir viņas māsa Elizabete! Runā, ka viņa esot visai dzīvespriecīga!
 Dārsijs: Provociāla, dzīvespriecīga meitene, kurai nav nekāda pamata tādai būt! Un tad vēl tā viņas māte.
 Binglijs: Tev nav jādejo ar māti, dejo ar meitu! Viņa ir burvīga!
 Dārsijs: Jā, viņa ir diezgan ciešama. Bet man šovakar nav noskaņojuma iesaistīties vidusslāņa spēlētēs.”*
- ³² *Pride and Prejudice.* – UK: BBC Enterprises, BBC Video 1979 (video of 1985) :15’38’.
*“Binglijs: Nāc, Dārsij! Man ir jāpiespiež tevi dejoj! Es nevaru ciest ka tu te stāvi šādā manierē! Dārsijs: Dejoj? Tādā ballē kā šī, tas būtu neizturami. Atskaitot tavas māsas, te nav nevienas sievietes, ko man varētu būt patīkami kaut vai uzlūgt.
 Binglijs: Bet šeit taču ir vesela rinda jauku meiteņu un dažas pat ir neparasti skaistas! Dārsijs: Vecākā no Benetu meitām, varbūt. Bet ar viņu jau tu dejoj..
 Binglijs: Ak, viņa ir vispievilcīgākā meitene, ko esmu redzējis. Bet viņai ir māsa!
 Dārsijs: Viņai ir pārāk daudz māsu.
 Binglijs: Elizabete Beneta ir ļoti jauka!
 Dārsijs: Viņa ir ciešama, bet ne pietiekami skaista, lai man rastos kaut mazākais kārdinājums. Un vispār – man nav ne mazākā noskaņojuma mierināt citu noniecinātas meitenes.”*

³³ *Pride and Prejudice*. – UK/USA: BBC Television and BBC Worldwide Americas in association with A&E Network 1995 (DVD of 2001) :17'20".

Binglijs: Nāc, Dārsij! Man ir jāpiespiež tevi dejot! Es nevaru ciest, ka tu te stāvi šādā manierē! Nāc, un ej labāk dejot!.

Dārsijs: Ir netaisos. Tādā ballē kā šī tas būtu neizturami. Tavas māsas šobrīd ir aizņemtas. Te nav nevienas citas, ko man varētu būt patīkami kaut vai uzlūgt.

Binglijs: Ak Dievs, Dārsij! Es nemūžam nebūtu tik izlepis! Goda vārds, es nekad neesmu redzējis tik daudz skaistu meiteņu vienkopus. Dažas no viņām ir pat neparasti skaistas!.

Dārsijs: Tu dejoj ar vienīgo skaisto meiteni šajā zālē.

Binglijs: Dārsij, viņa tik tiešām ir visskaistākā, ko jebkad esmu redzējis!!

Paskat, paskat – re, kur ir viena no viņas māsām. Tā arī ir visai pievilcīga. Es pat teiktu – ļoti simpātiska.

Dārsijs: Viņa ir ciešama. Kas nozīmē, ka ne pietiekami skaista, lai mani iekārdinātu.

Binglij, šovakar man nav ne mazākā noskaņojuma mierināt citu noniecinātas meitenes. Ej atpakaļ pie savas partneres, baudī viņas smaidus un netēre lieki laiku te ar mani!

³⁴ Austen J. *Pride and Prejudice*. – England: Wordsworth Classics, 1993. – P. 9.

"Tu zini, cik ļoti man nepatīk dejot ar nepazīstamām partnerēm!", "Tādā ballē kā šī tas būtu neizturami."

³⁵ Austen J. *Pride and Prejudice*. England: Wordsworth Classics, 1993. – P. 9.

³⁶ Ostina Dž. *Lepnums un aizspriedumi*. – Rīga: Jumava, 2000. – 15. lpp.

Antra Leine

Comparison of Dialogues in the Novel "Pride and Prejudice", its Screen Versions and Translation

The author compares the dialogues in the novel, its three different screen versions (1940, 1979, 1995) and the translation of the novel into the Latvian language (2000).

The analysis shows that:

a) It is possible to maintain the same spirit and provide part of the same basic information even if the original dialogue has been changed considerably, as it is in the screen version of 1940.

b) Slight changes in the original text of the dialogue together with the change of settings may cause confusion and loss of message if the dialogue is not adapted to the new setting, as in the screen version of 1979.

c) Even if the goal of the film producer has been to provide accurate reflection of the spirit of Jane Austen's original book and parts of the original dialogues are accurately reproduced the main message can be changed by deletion of some parts of the original dialogue and by addition of a few new ones, as in the film of 1995.

d) Inappropriate selection of lexical layers in Latvian language and inaccurate translation of key words may significantly change the spirit and the message of the initial dialogue.

To produce accurate reflection of the dialogues, the functions of the dialogue should be studied and maintained.

Elita Saliņa

Angļu un velsiešu dzejas tradīciju mijiedarbība Dilana Tomasa daiļradē

E. Saliņa dzimusi 1971. gadā. Kopš 2000. gada studē cittautu literatūras vēsturi LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Velsiešu dzejas tradīcija Dilana Tomasa daiļradē”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Sigma Ankrava.

Līdz ar R. Barta pasludināto autora nāvi un postmodernisma visvarenās relativitātes triumfu, lasīšanas process kļuvis par vienu no nedaudzajiem nemainīgajiem lielumiem literatūras teorijā un kritikā. Kaut arī lasīšanas nozīmīgums netiek apšaubīts (jo galu galā literatūra bez lasīšanas nav iedomājama), literatūra zaudējusi savu galīgo un absolūto raksturu. Viena autoritatīva un pilnīga lasījuma vietā tiek piedāvāts teorētiski bezgalīgi daudzu dažādu lasījumu kopoījums. Fenomenoloģijas skolas pārstāvis Volfgangs Īzers apgalvo, ka literārs darbs teksta formā eksistē *in potentia* un tiek realizēts vienīgi lasīšanas procesā. Tātad katrs lasītājs lasa ‘savu’ literāru darbu, kas tiek rekonstruēts teksta kā rāmja ietvaros.¹ Starp šiem daudzajiem literārā darba variantiem nav iespējams atrast vienīgo ‘pareizo’ vai vispilnīgāko. Tomēr dažkārt interpretāciju daudzveidīgums var kļūt par slogu. Mēģinot atšķetināt pretrunas starp dažādām vienlīdz saistošām interpretācijas iespējām, reizēm tiek aizmirsts pats literārais darbs. Vairāk sākotnējo tekstu aizstāt ar kritiķa konstruēto darba variantu ir īpaši augsta dzejas, vispersoniskākā un individuālākā literatūras žanra, gadījumā. Angļu pētnieks Deivids Holbruks apgalvojis pat, ka: “Analīze bieži ir daudz interesantāka par dzeju pašu: dzejnieks atrodas kritiķa galvā.”² Dzejolis kļūst it kā par klucīti kritikas Lego spēlē. Interesanti, ka šie vārdi teikti par Dilanu Tomasu, vienu no ievērojamākajiem nu jau pagājušā gadsimta britu dzejniekiem, kurš saņēmis vispretrunīgākos kritiķu vērtējums. Interpretāciju pretrunīgumu nosaka ne tikai viņa dzejas valodas sarežģītība, bet arī divējādā nacionālā un literārā identitāte.

Dilans Tomass dzimis 1914. gada 27. oktobrī Svonzijā, Velsā, un velsiskā izcelsme, iespējams, ir nozīmīgākais viņa biogrāfijas fakts. Pats dzejnieks vienmēr uzsvēris, ka uzskata sevi par velsieti: “Pirmkārt: es esmu velsietis, otrkārt: es esmu dzērājs, treškārt: es esmu cilvēku, jo īpaši sieviešu dzimuma, milētājs.”³ Nenopietnais tonis iederas Dilana Tomasa kultivētajā

literāra āksta, īpatnā lomā, kas daļēji balstījās populārajā angļu priekšstatā par to, kādam jābūt ķeltam: labam stāstītājam, reizēm pat melim, emocionālam un nepraktiskam sapņotājam. Taču Velsa ir ne tikai dzejnieka, bet daļēji arī viņa dzejas dzimtene.

Apstāklis, ka Dilans Tomass neprata velsiešu valodu, it kā liecina par labu uzskatam, ka viņš bijis angļu dzejnieks. Viņš ticis raksturots kā angļu modernists, kuru ietekmējušas simbolisma un sirreālisma tendences.⁴ Šāds vērtējums nav nepareizs, tikai nepilnīgs. Pirmkārt, tādēļ, ka angļu valodas lietojums vēl nenozīmē, ka autors pilnībā iekļaujas angļu literatūras kanonā, un, otrkārt, tādēļ, ka tas vienpusīgi raksturo dzejnieka daiļradi un attiecības ar sava laika literāro vidi, ignorējot tos elementus, kuri neatbilst modernisma estētikai. Arvien biežāk literatūrzinātnieki Dilanu Tomasu aplūko kā vienu no izcilākajiem pirmā anglovelsiešu literatūras uzplaukuma perioda dzejniekiem.

Kaut gan Reimonds Garliks pārliecinoši pierādījis, ka anglovelsiešu literatūras pirmsākumi meklējami jau 15. gs.⁵, līdz 19. gs. beigām robežšķirtne starp angļu un velsiešu literatūrām ir valoda. Velsiešu izcelsmes autori (piemēram, 17. gs. dzejnieki metafiziķi Džordžs Herberts un Henrijs Vons), kuri šajā laika posmā raksta angļiski, parasti tiek pieskaitīti angļu literatūrai. Taču, tuvojoties 19. un 20. gs. mijai, situācija mainās. Arvien vairāk velsiešu atsaikās no savas dzimtās valodas un izvēlas runāt un rakstīt tikai angļu valodā. Šis process ir apzinātas pārangliskošanas politikas rezultāts. Atkārtoti tiek pausts viedoklis, ka velsiešu valodai jāizzūd Apvienotās Karalistes nacionālās viendabības vārdā. Viena no Londonas kultūrpolitikas blakus parādībām ir anglovelsiešu literatūras nostiprināšanās. Šis jēdziens tiek lietots, lai apzīmētu to velsiešu izcelsmes rakstnieku daiļradi, kuri raksta vai nu tikai angļu valodā, vai dažos gadījumos angļu un velsiešu valodās.

Reimonds Garliks ierindo anglovelsiešu literatūru starp anglofonajām literatūrām, kuras radušās angļu koloniālās ekspansijas rezultātā: “Pēdējos gados skaidri definēta atšķirība starp angļu literatūru – Anglijas literatūru – un virkni nacionālo literatūru angļu valodā. Plaši pieejami skotu, amerikāņu, kanādiešu, dienvidāfrikāņu, austrāliešu, jaunzēlandiešu dzejas krājumi. Vairākās jaunajās Āfrikas valstīs veidojas sekundāras nacionālas literatūras angļu valodā. Šajā kontekstā anglovelsiešu literatūra iegūst identitāti.”⁶ Taču dažos aspektos anglovelsiešu literatūra atšķiras no uzskaitītajām literārajām tradīcijām. Vispirms jau ar to, ka distance starp angļu un anglovelsiešu literatūru vienmēr bijusi strīdīga. Jebkura diskusija par anglovelsiešu literatūras marginalitāti norisinās Eiropas kultūras un literatūras kontekstā. Vairums anglovelsiešu literatūras apskatu par mērvienību attāluma starp angļu un anglovelsiešu autoriem noteikšanai izmanto nacionālo identitāti, kuras galvenais kritērijs ir pats par sevi diezgan diskutabls jēdziens – ‘velsiskums’. Šis ‘velsiskums’ bieži tiek reducēts līdz stereotipisku priekšstatu kopumam. Tādējādi mēģinājumi pretrunas nolīdzināt noved pie jaunām pretrunām. Otrkārt, ikviens anglovelsiešu autors neatkarīgi no tā, vai viņš prot vai neprot velsiešu valodu, atrodas

starp divām izteiktām, senām literārajām tradīcijām un izjūt to spiedienu. Pagātne, tās klātbūtne tagadnē, ir tēma, kas dažādās toņkārtās atkal un atkal atkārtojas anglovelsiešu literatūrai piederīgajos darbos. Visciešāk ar pagātnes tradīciju saistīta anglovelsiešu dzeja, jo lielākā daļa velsiešu literatūras kopš sestā gadsimta sarakstīta dzejas formā. Anglovelsiešu dzejniekiem ticis pārņemts, ka viņus 'apgrūtina izsmelta tradīcija'.⁷ Tomēr pagātnes apzināšanās nenozīmē bezierunu pakļaušanos pagātnes diktātam.

20. gs. 30. gadi, kad sāk rakstīt vesela paaudze anglovelsiešu dzejnieku, starp kuriem ir arī Dilana Tomasa draugi Glins Džonss (*Glyn Jones*) un Vernons Votkinss (*Vernon Watkins*), pāriet modernisma zīmē. Un modernismam raksturīga vēstures un tradīcijas, arī literārās, revīzija. Anglovelsiešu literatūrā tā izpaužas kā metodistu baznīcas atdzimšanas kustību veidotās 'kapelu' kultūras noraidījums. Tonijs Konrans šo parādību nodēvējis par *buchedd* (velsiešu valodā 'dzīves veids', 'etoss') sabiedrību. Tās vērtību sistēmā senākā ķeltu civilizācija ir tikai neskaidra atmiņa, materiāls antikvāriem pētījumiem, jo *buchedd* pamatu veido kristīgās vērtības un stipra sociālās piederības apziņa.⁸ Tādēļ 20. gs. sākuma anglovelsiešu dzejnieki nereti pievēršas senākiem ķeltu kultūras un literatūras slāņiem, izmantojot no tiem aizgūtus simbolus un tēmas, kā arī vēstures un personiskās pieredzes mitoloģizācijai. Bieži šīs ietekmes ir nonākušas līdz dzejniekiem pastarpinātā ceļā: parasti angļu kultūras vidē pieņemto interpretāciju un stereotipu formā. Kopumā anglovelsiešu dzeju nevar uzskatīt vienkārši par divu kultūru un literāru tradīciju summu, bet gan to transformāciju.

Dilana Tomasa piederību šai jaunajai Velsas kultūras parādībai ilgi aizēnojuši popularitāte, ko viņš guvis kā angļu dzejnieks, un vieglums, ar kādu viņš šķietami iekļaujas avangarda dzejas virzienos. Diskusijas joprojām izraisa jautājums, cik lielā mērā velsiešu dzejas tradīcija ir klātesoša viņa daiļradē un kādā veidā viņš reaģējis uz to, ka atradies starp divām kultūrām. Visvienkāršāk un visvieglāk būtu šīs ietekmes zīmes meklēt tehniskos aizguvumos no velsiešu versifikācijas sistēmas. Tomēr jautājums par divu tradīciju līdzspastāvēšanu Dilana Tomasa dzejā sniedzas daudz dziļāk. Tas neizbēgami liek izvērtēt dzejnieka uzskatus par dzejas valodu, dzejnieka attiecībām ar lasītājiem un dzejas misiju kā tādu.

Dilana Tomasa uzskati par valodu pelnījuši īpašu uzmanību. Viņa attieksme pret valodu ir savdabīgu pretrunu pilna. Pirmkārt, valodai Dilana Tomasa vērtību sistēmā piešķirta gandrīz mīstiska nozīme. Viņš liek vienādības zīmi starp valodu un pieredzi: 'Kad kaut ko piedzīvoju, es to piedzīvoju reizē kā objektu un vārdu, un tie abi ir vienlīdz pārsteidzoši.'⁹ Līdz ar to dzejnieka uzdevums atjaunot valodu, atdot vārdiem zaudēto oriģinalitāti, nozīmē arī pasaules atjaunošanu un sakārtošanu. Tāpēc, kad Dilans Tomass apgalvo, ka "viens no dzejnieka uzdevumiem ir paņemt sabojātu un apsmietu vārdu, tādu kā skaistais vārds 'blonds', izlīdzināt samaitātības pēdas un no jauna laist to tirgū, svaigu un neskartu."¹⁰ runa ir ne tikai par lingvistiskām vārdu spēlēm, bet arī mēģinājumu atgriezties pie valodas pirmsākumiem. Tomēr valodas atjaunošana saistīta ar valodas izārdīšanu, pierasto vārdkopu un nozīmju pārveidošanu. Dilans Tomass pats šo

procesu definējis kā *'radošu postīšanu'* (*'creative destructiveness'*).¹¹ Valoda kļūst gan par pasauli, kuru dzejnieks apdzīvo, gan par cietumu, no kura viņš vēlas izlauzties. Dzejolī *'Especially when the October wind'* (*'Jo īpaši kad oktobra vējš'*) Dilans Tomass apraksta sevi kā valodas gūstekni:

*'Shut, too in a tower of words, I mark
On the horizon walking like trees
The wordy shapes of women, and the rows
Of star-gestured children in the park.'*¹²

*'Ieslēgts vārdu tornī, es redzu
Pie horizonta kā kokus staigājam
Sieviešu vārdiskos stāvus un zvaigžņotos
Bērnu žestus rotaļās parkā.'*

Tas pats tēls 'tornis' ('turret') atkārtojas dzejolī *'Ears in the turrets hear'* (*'Ausis torņos dzird'*), lai gan šajā gadījumā tas tiek lietots, lai aprakstītu fizisko ķermeni, kas ir noslēgts no ār pasaules. Valodas robežas sakrīt ar cilvēka mikrokosma robežām. Dilana Tomasa uzskatus, protams, lielā mērā ietekmējuši modernisma stilistiskie eksperimenti un postulāti.

Līdzīgi angļu modernisma korifejam T. S. Eljotam Dilans Tomass uzskata valodu par visa satura avotu. Valoda nav rīks, ar ko dzejnieks darbojas, bet noteicošais faktors dzejnieka daiļradē. Taču pastāv viena būtiska atšķirība: Eljots saskata valodā 'starpnieku', kas nostājas starp lasītāju un dzejnieka personību.¹³ Dilans Tomass turpretī uzskata, ka valoda nav šķirama no dzejnieka personības un pat fiziskās eksistences. Tādēļ likumsakarīgi, ka Dilans Tomass pilnā mērā izmanto dzejnieka tradicionālās tiesības radīt savu individuālo stilu, pārkāpjot ikdienas valodas normas. Agrīnajos dzejoļos šī tendence ir tik stipra, ka tiek apgrūtināta to interpretācija. Radikālās novirzes no pieņemtā valodas koda rosina domāt, ka Dilans Tomass mēģinājis radīt savu, dziļi personisku dzejas valodu. Tas, protams, zināmā mērā ir kopīgs visiem dzejniekiem, taču Dilans Tomass reizēm raksta tā, it kā angļu valoda nebūtu vienīgā viņam zināmā valoda, bet gan svešvaloda, kuras lietošana sagādā viņam grūtības. Deivids Holbruks apgalvo, ka šī apsēstība ar valodu un vārdiem skaidrojama ar to, ka dziļākajos psihes līmeņos Dilans Tomass bijis komunicēt nespējīga, sašķelta personība.¹⁴ Holbruks ignorē faktu, ka vēlākajos darbos dzejnieks pārgāja uz vienkāršāku, saprotamāku stilu. Taču Dilana Tomasa sarežģītās attiecības ar valodu var skaidrot arī kā reakciju uz viņa 'cilvēka no malas' statusu angļu literatūrā. Dilans Tomass dzejnieks dzīvo nemitīgās bailēs, ka viņš nav dzejnieks, bet gan *'nenormāls vārdu lietotājs'* (*'a freak user of words'*).¹⁵ Apgalvojums, ka Dilans Tomass nav bijis apmierināts ar angļu valodu, tāpēc izgudrojis alternatīvu angļu valodas variantu, būtu pārspilējums, kaut gan vienlīdz pārspilēti būtu noliegt, ka nedrošība par savas dzejas kvalitāti vismaz daļēji sakņojas apstākļi, ka dzejnieks bijis pirmās paaudzes angļu valodas lietotājs.

Modernisma angļu literatūrai neraksturīga ir arī ārkārtīgi lielā uzmanība, ko Dilans Tomass pievērš dzejas lasīšanai. Viņš uzskata, ka dzeja

patiesi eksistē deklamācijas brīdī, kad izveidojas nepastarpināta emocionāla saikne starp dzejas tekstu, tā lasītāju un klausītāju: 'Angļu dzejas patiesā nākotne, dzejas, ko var izrunāt un nolasīt, kas nāk no sarkanās sirds cauri smadzenēm, saistīta ar ķeltu teritorijām.'¹⁶ Kā liecina citāts, šis uzskats ir atvasināts no ķeltu tradīcijas. Velsiešu tradicionālajā kultūrā ilgāk nekā angļu literatūrā saglabājies uzskats, ka dzecja tiek rakstīta pirmām kārtām, lai tiktu deklamēta. Ikgadējos mūzikas un literatūras svētkos *Eistedfodd* viens no centrālajiem notikumiem joprojām ir labākā barda apbalvošana, kuram savs dzejolis jānolasa. Šī uzskata ietekme jūtama Dilana Tomasa dzejas retorikā un arī attieksmē pret dzejas saturu un saistību ar iepriekšējo dzejas tradīciju.

Kā jau tika minēts, Dilana Tomasa dzeja (īpaši agrīnie darbi) grūti interpretējami, jo pieļauj daudznozīmību. Dzejoļa nozīme izkristalizējas deklamācijas procesā, to lielā mērā rada lasītāja balss. Loģiska analīze bieži noved strupceļā, jo racionāli iespējams pamatot vairākas nozīmes (vismaz) vai bezgalīgu skaitu nozīmju. Paļaušanās uz intuitīvu sapratni, kuru nevar pamatot, ir tikusi uzskatīta gan par trūkumu, gan priekšrocību. Dilanam Tomasam svarīga tuvināšanās nozīmei, ne nozīmes fiksēšana: 'Bet es nekad neesmu dzinies pēc nozīmes; man labāk patīk nozīmes skaņa...'¹⁷ Pretēji Eljotam Dilans Tomass nemēģina izveidot vienotu atsauču un alūziju sistēmu, pēc kuras lasītājs varētu vadīties. Tradīcijas un literārā konteksta klātbūtne vairāk jūtama idiomu, dzejas valodas un leksikas līmenī. Apzināti vai neapzināti Dilana Tomasa skatījums uz deklamācijas lomu dzejas nozīmes radīšanā un arī dzejas stilu radniecīgs daudz senākai dzejas eksistences formai – mutvārdu tradīcijai vai, pareizāk sakot, tiem mutvārdu tradīcijas elementiem, kurus iespējams imitēt situācijā, kad rakstība ir norma. Pirmkārt, kā jau tika minēts, rakstītais dzejas teksts atdzīvojas un tiek realizēts tikai deklamācijas brīdī, kad tas tiek izrunāts. Otrkārt, ja modernismam raksturīga tendence pārskatīt dzejas stila poētiskumu un eksperimenti ar sarunvalodai pietuvinātiem ritmiem un intonācijām, atsakoties no tradicionālajiem dzejas elementiem, tad Dilans Tomass gluži pretēji pievēršas barokāli sarežģītām strofiskām formām. Viņš atgriežas pie vārda mākslas pirmsākumiem, stingri nodalot dzejas valodu no sarunvalodas, kas īpaši būtiski gadījumos, kad uz robežu starp valodas estētisko funkciju un praktisko lietojumu nenorāda pierakstīta, fiksēta teksta pastāvēšana vai tā klātbūtne. Par to liecina arī Dilana Tomasa dzejas sarežģītā fonētiskā struktūra. Līdzīgi citiem anglovelsiešu dzejniekiem viņu nodarbina dzejas tehniskā puse, viņa darbos bieži izmantoti skaņu atkārtojumi, kuri atgādina velsiešu dzejas aliteratīvos metrus.

Velsiešu dzejas tradīcija ir slavēta ar sarežģītu un rūpīgi izstrādātu versifikāciju. Stāsta, ka dzejnieks Tudurs Aleds reiz esot pārspējis strīdā zivju sievu, izmantodams kā lamu vārdus dzejas metrikas terminus.¹⁸ Velsiešu stingro strofisko formu pamatā ir *cynghanedd* (harmonija) – metrs, kurā apvienota aliterācija un atskaņas (arī rindiņas vidū). Aliterācija pilda vairākas funkcijas: tā nodala dzejas rindu un reizē sasaista dzejoli vienotā veselumā. Atkarībā no *cynghanedd* tipa (ir četras *cynghanedd* pamatformas

un 24 variācijas), aliteratīvo rakstu var veidot gan atsevišķas skaņas, gan skaņu rindas. Turklāt aliterācija nesakrīt ar uzsvērtajām zilbēm vai vārda sākumu, kā tas pārsvarā notiek angļu dzejā.

Nav pamata apgalvot, ka Dilans Tomass pārņēmis velsiešu aliteratīvos metrus tīrā formā. To nepieļauj valodu atšķirības. Aliterāciju velsiešu valodā ir iespējams lietot tik plaši, pateicoties līdzskaņu mutācijām un fiksētam uzsvaram, kas parasti krīt uz vārda priekšpēdējo zilbi. Uzsvari atkarībā no *cynghanedd* tipa sadala dzejas rindu divās vai trīs savstarpēji aliterētās daļās; savukārt līdzskaņu mutācijas nodrošina aliteratīvo metru daudzveidību.¹⁹ Neveiksmīgi velsiešu metru pielāgojumi angļu valodai parasti noved pie ļoti grūti izrunājamās dzejas, kas atgādina izrunas vingrinājumus – mēles mežģītājus. Taču virknē Dilana Tomasa dzejoļu atrodami velsiešu dzejai raksturīgi formāli paņēmieni. Tā, piemēram, gan agrīnos, gan vēlīnos darbos semantiskais smaguma centrs pārvietots no rindiņas beigām uz dzejoļa vidus daļu un atskaņas apvienotas ar sarežģītiem aliteratīviem elementiem un asonanci. Tipisks piemērs šai tendencei ir dzejolis *'Fern Hill'* (*'Paparžu kalns'*). Atzīmējot kaut vai tikai būtiskāko fonēmu atkārtošanos pirmajā pantā, kļūst redzams ārkārtīgi blīvais un sarežģītais aliterāciju un atskaņu raksts:

*'Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house and happy as the grass was green,
The night above the dingle starry,
Time let me hail and climb
Golden in the heydays of his eyes,
And honoured among wagons I was prince of the apple towns
And once below a time I lordly had the trees and leaves
Trail with daisies and barley
Down the rivers of the windfall light.'*²⁰

Atskaņas ir izvietotas gan rindas beigās, gan vidū un arī sākumā. Līdzskaņu un patskaņu atbalsošanās nodrošina vienotības un nedalāmības iespaidu. Robežas starp rindiņām iespējams noteikt, tikai redzot teksta izkārtojumu pierakstā. Velsiešu aliteratīvajiem metriem raksturīga arī patskaņu atkārtošanos dažādās līdzskaņu kombinācijās un skaņu atkārtošanos apgrieztā vai izmainītā secībā (piem., pēdējās trīs rindiņas, kurās virtuozī variētas fonēmu kārtas, uz kurām balstās visa panta skaņu struktūra).

Taču Dilana Tomasa kā barda reputācija balstās ne tikai apstākļi, ka viņš aizrāvēs ar tehnisku virtuozitāti un sakāpināti izteiksmīgu dzejas stilu. To daudz lielākā mērā nodrošinājis panteistiskais pasaules uzskats un dzīvības un nāves tēmas, kas vijas cauri visai viņa daiļradei. Kopumā Dilans Tomass apbrīnojami atbilst ķeltu dzejnieka stereotipam, kas izveidojies romantisma periodā. Tas ir dzejnieks, kurš runā par cilvēces eksistences mūžīgajiem jautājumiem un dabas mistērijām, taču ironiskā kārtā šis priekšstats vairāk atspoguļo romantisma postulātus, ne oriģinālo bardisko tradīciju. Viens no velsiešu dzejas stūrakmeņiem kopš sestā gadsimta līdz pat mūsdienām ir atziņa, ka dzejnieks ir sabiedrības sastāvdaļa, "cilvēks

ar noderīgu amatu, nevis cilvēks ar misiju”.²¹ Sabiedrība, protams, var mainīties, sākot no aristokrātiskajiem Velsas valdnieku galmiem līdz 19. gs. metodistu kapelu draudzēm un ogļraču arodbiedrībām, taču dzejnieks ārpus tās nav iedomājams. Pretstatā angļu romantisma iedibinātajam uzskatam, ka dzejnieks izsaka individualitāti, personību, kas bieži ir konfliktā ar sabiedrību, tradicionālais velsiešu dzejnieks uzskata, ka viņa misija ir saglabāt un aktualizēt literāro mantojumu, piemērojot to konkrētajai vēsturiskajai situācijai. Dilana Tomasa priekšstati par dzejnieku kā dumpinieku un bohēmieti liecina par 19. gs. angļu romantisma, ne velsiešu tradīcijas ietekmi.²² Aplūkojot dzejoļus, kas atnesuši Dilanam Tomasam barda slavu, jāsecina, ka tie vairāk iederas angļu literatūras kontekstā un, iespējams, daļēji atspoguļo Eljota pamodināto interesei par 17. gs. metafizisko dzeju. Tā, piemēram, dzejoli *‘And death shall have no dominion’* (*‘Un nāvei nebūs varas’*), par nosacīti ‘bardisku’ iezīmi varētu uzskatīt tēlu arhaismu un īpatnējo, gandrīz buramvārdiem līdzīgo noskaņu, taču stilistiskie paņēmieni, retorika un arī tēma drīzāk liecina par angļu renesanses perioda ietekmi.

*And death shall have no dominion
Dead men naked they shall be one
With the man in the wind and the west moon;
When their bones are picked clean and the clean bones gone,
They shall have stars at elbow and foot:
Though they go mad they shall be sane,
Though they sink through the sea they shall rise again;
Though lovers be lost love shall not;
And death shall have no dominion.*

*And death shall have no dominion.
Under the windings of the sea
They lying long shall not die windily;
Twisting on racks when sinews give way,
Strapped to a wheel, yet they shall not break;
Faith in their hands shall snap in two,
And the unicorn evils run them through;
Split all ends up they shan't crack;
And death shall have no dominion.*

*And death shall have no dominion.
No more may gulls cry at their ears
Or waves break loud on the seashores;
Where blew a flower may a flower no more
Lift its head to the blows of the rain;
Though they be mad and dead as nails,
Heads of the characters hammer through daisies;
Break in the sun till the sun breaks down,
And death shall have no dominion.²³*

Un nāvei nebūs varas.
 Kaili mirušie būs vienoti
 Ar vīru vējā un mēnesi rietumos;
 Kad miesa no kauliem nokritīs un sausie kauli sabirzīs,
 Tiem pie sāniem un kājām zvaigznes būs:
 Kaut jukuši prātā, tie paliks pie prāta;
 Kaut nogrimuši jūrā, virs ūdens pacelsies;
 Kaut mīlētāji iet bojā, mīlestība paliek;
 Un nāvei nebūs varas.

Un nāvei nebūs varas.
 Zem jūras pinumiem
 Ilgi gulējuši, tie nemirs līki;
 Locīdamies pie kāķa, kad cīpslas trūkst,
 Piesieti ratam, tie tomēr pastāvēs;
 Ticība to rokās pārlūzīs,
 Un vienraga ļaunumi tos cauri durs;
 Sašķelti tie neplīsīs;
 Un nāvei nebūs varas.

Un nāvei nebūs varas.
 Vairs kaijas neklieds viņiem ausīs
 Ne viļņi skaļi sitīsies pret krastiem;
 Kur plauka zieds, vairs necels
 Galvu puķe zem lietus sitieniem;
 Kaut traki un beigti kā naglas,
 Tēlu galvas spraucas caur smiltīm;
 Laužas saulē, līdz saule salūst,
 Un nāvei nebūs varas.

Šis dzejolis ir viens no daudzajiem, kuros Dilans Tomass pieskaras dzīvības un nāves tēmai, precīzāk – dzīvībai nāvē. Divaini paradoksālais ķermeņa pēcnāves vitalitātes atainojums tuvína šo dzejoli 17. gs. sākuma dzejnieka metafiziķa Džona Donna darbiem. Turklāt Dilans Tomass atdarinājis metafiziskās skolas retoriski sakāpināto un sarežģīto izteiksmes veidu. Tā, piemēram, dzejolī iekļauta virkne dramatisku antitēžu (piemēram, *‘Though lovers be lost, love shall not’* vai *‘Split all ends up they shan’t crack’*), kā arī neparastas vārdu spēles (piemēram, otrajā pantā etimoloģiski polisemantiskā un latviešu valodā netulkojamā vārdu spēle ar dažādām lietvārda *‘windings’* (no senangļu valodas *‘windung’*: kaut kas izliekts vai sapīts, tulkojumā līkums, izliekums, tinums) un adverba *‘windily’* (atvasināts no īpašības vārda *‘windy’*, tulkojumā vējains, vētrains; kas savukārt radies no senangļu darbības vārda *‘wāvan’*: plīvot) nozīmēm. Mānīgā abu vārdu sakņu līdzība liek lasītājam meklēt arī semantisku kopsakarību. Interesanti, ka vārds *‘windily’* var dažādos kontekstos nozīmēt gan *strauji, vētraini*, gan *gari, izstiepti*. Šajā gadījumā konteksts pieļauj abus lasījumus: vai nu mirušie zem jūras pinumiem, tas ir, viļņiem, ilgi gulējuši, sairs elementos mierīgi, ‘ne vētraini’, vai, gluži pretēji, izrausies no gūsta un viņu aiziešana

būs strauja, 'ne izstiepta'. Tulkojumā piedāvātais variants '*nemirs līki*', protams, ir kompromiss, kas norāda uz otru interpretācijas iespēju – mirušie aizies, jūras pinumu nesasaistīti.)

Velsiešu dzejai tradicionālas tēmas parādās darbos, kuros Dilans Tomass pārvar solipsisko tieksmi tulkot universālos procesos ķermeniskās, dziļi personiskās idiomās un saskatīt ārpusaulē sava ego paplašinājumu. Starp tiem varētu minēt elēģijas '*Ceremony After a Fire Raid*' ('*Ceremonija pēc uzlidojuma*') un '*Among Those Killed in the Dawn Raid was a Man Aged a Hundred*' ('*Starp uzlidojumā rītausmā nogalinātajiem bija simtgadīgs vīrs*'), veltītas Londonas gaisa uzlidojumu upuriem, kā arī darbus, kuros portretēti konkrēti cilvēki un vietas Velsā. Raksturīgi, ka viens no populārākajiem pārmetumiem, kuru velsiešu izcelsmes kritiķi veltījuši Dilanam Tomasam, ir pārāk liela atsveinātība no realitātes, aizstājot īstenību ar mītu. Parasti ar to tiek domāts, ka Dilans Tomass nav attēlojis Velsu kā 'industriālu un lauksaimniecisku reģionu' un ignorējis sava laika aktuālās problēmas, piemēram, divvalodību un nacionālismu.²⁴ Sociālā aktivitāte un reālisms kā kritēriji, vērtējot dzejnieka daiļradi, var šķist absurdi, taču tie saistīti ar diviem būtiskiem velsiešu kultūras faktoriem: uzskatu, ka dzejnieka galvenais uzdevums ir sakārtot sociālo telpu; un pagurumu no mītu pārpilnības, kuri daudzos gadījumos radušies ārēja spiediena rezultātā.

Viens no Dilana Tomasa dzejas pētniekiem Džons Veins, mēģinot atbildēt uz jautājumu, kādi faktori ietekmējuši Dilana Tomasa īpatnējo rakstības stilu, sniedz ļoti vienkāršu atbildi:

Jo viņš bija tāds dzejnieks.

Un kāpēc viņš bija tāds dzejnieks?

*Jo viņš bija velsiešu dzejnieks.*²⁵ Te varētu piebilst, '*tāpēc, ka viņš bija velsiešu dzejnieks starp angļiem.*' Viņa daiļrade ir divu dzejas tradīciju un divu kultūru mijiedarbības rezultāts. Tieši šī visai anglovelsiešu literatūrai raksturīgā divdabība izraisījusi diskusijas par kritērijiem, pēc kuriem anglovelsiešu literatūra būtu vērtējama. Neds Tomass uzskata, ka vispareizāk būtu anglovelsiešu literatūru aplūkot kā 'unikālu dažādu ietekmju kopojumu'.²⁶ Piedāvātais risinājums savukārt liek uzdot jautājumu par anglovelsiešu literatūru vienojošajiem elementiem, jo dažādi anglovelsiešu rakstnieki dažādos laika posmos guvuši iedvesmu no ļoti atšķirīgiem avotiem, starp kuriem kā nozīmīgākie būtu jāmin velsiešu, angļu un, protams, anglovelsiešu literatūras, nemaz nerunājot par dažādām eiropēiskām ietekmēm.

Kaut arī Dilana Tomasa agrīnie trīsdesmito gadu darbi ir pirmais spilgtākais anglovelsiešu dzejas pieteikums 20. gs. britu literatūrā un ieņem stabilu vietu anglovelsiešu literatūras kanonā, tas tomēr nav atvieglojis literatūrzinātnieku centienus noteikt elementus, kuri veido tās 'anglovelsisko' identitāti. Dilana Tomasa darbiem piemīt gandrīz vai hameleoniska spēja mainīties, pielāgojoties literārajam fonam, uz kura tie tiek aplūkoti. Turklāt jau Dilana Tomasa dzīves laikā sāk veidoties dažādi ar viņa personību un daiļradi saistīti mīti. Visnoturīgākais no tiem bijis uzskats, ka Dilans Tomass izteicis būtiskākās ķeltu rakstura un ķeltu dzejas iezīmes.

Viņa darbos tiešām sastopami formāli un tematiski aizguvumi no velsiešu dzejas tradīcijas, taču precīzāks būtu secinājums, ka Dilana Tomasa dzeja visvairāk atbilst tiem priekšstatiem, kuri izveidojušies par ķeltiskumu un ķeltu dzejai raksturīgajām iezīmēm angļu kultūrvīdē.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Wolfgang, Iser. *The Reading Process: a Phenomenological Approach* antoloģijā: *Modern Criticism and Theory. A Reader* ed. Lodge, David. – Longman, 1989. – P. 212.
- ² Holbrook, D. *The Code of Night: The 'Schizoid Diagnosis' and Dylan Thomas // Dylan, Thomas. New Critical Essays*; ed. Walford Davies. – London, 1972. – P. 194.
- ³ Ackerman, J. *Welsh Dylan*. – Cardiff, 1979. – P. 1.
- ⁴ Conran, Tony, *Frontiers in Anglo-Welsh Poetry*. University of Wales Press, 1997.
- ⁵ Garlick, Raymond. *An Introduction to Anglo-Welsh Literature*. Cardiff: University of Wales Press, 1970.
- ⁶ Turpat. – 7. lpp.
- ⁷ Clancy, Joseph P. *Other Words: Essays on Poetry and Translation*. Cardiff: University of Wales Press, 1999. – P. 143.
- ⁸ Conran, Tony. *Frontiers in Anglo-Welsh Poetry*. Cardiff: University of Wales Press, 1997. – P. 1–2.
- ⁹ Ferris, Paul. *Dylan Thomas*. – New York, 1977. – P. 112.
- ¹⁰ *The Collected Letters of Dylan Thomas*. London: 1985, JM Dent&Sons, – P. 25.
- ¹¹ Turpat. – 278. lpp.
- ¹² Thomas, Dylan. *Collected Poems. 1934–1953*. – Everyman, 1999. – P. 18.
- ¹³ Skat. eseju *Tradīcija un individuālais talants // Uz kuriem literatūras teorija?*. – Rīgā, 1995.
- ¹⁴ Davies, Walford ed. *Dylan, Thomas. New Critical Essays*. London: Dent & Sons, 1972. – P. 168.
- ¹⁵ Turpat. – 181. lpp.
- ¹⁶ Ackerman, John. *A Dylan Thomas Companion. Life, Poetry and Prose*. – Macmillan, 1991. – P. 81.
- ¹⁷ *The Collected Letters of Dylan Thomas*. London: JM Dent&Sons LTD, 1985. – P. 190.
- ¹⁸ Conran, Tony, tulk. *Welsh Verse*. Seren, 1992.
- ¹⁹ Humphrey, Belinda, ed. *Fire Green as Grass. Studies of the Creative Impulse in Anglo-Welsh Poetry and Short Stories of the Twentieth Century*. Gomer, 1995.
- ²⁰ Thomas, Dylan. *Collected Poems. 1934–1953*. Everyman, 1999. – P. 134.
- ²¹ Ferris, Paul. *Dylan Thomas*. – New York, 1977. – P. 117.
- ²² Ackerman, John. *A Dylan Thomas Companion. Life, Poetry and Prose*. Macmillan, 1991. – P. 68.
- ²³ Thomas, Dylan. *Collected Poems. 1934–1953*, Everyman, 1999. – P. 56.
- ²⁴ Curtis, Tony, ed. *Wales: the Imagined Nation*. – Poetry Wales Press, 1986. – P. 100.
- ²⁵ Davies, Walford, ed. *Dylan Thomas. New Critical Essays*. JM Dent&Sons LTD, London, 1972. – P. 6.
- ²⁶ Thomas, Wynn N. *Welsh Writing in English*. Cardiff: University of Wales Press, 2003. – P. 320.

Elita Saliņa

Interaction of English and Welsh Poetic Traditions in
Dylan Thomas

PLATFORMA

LITERATŪRZINĀTNE

The article *Interaction of English and Welsh Poetic Traditions in Dylan Thomas' Writing* deals with the hybrid nature of Anglo-Welsh literature as expressed in the works of Dylan Thomas. Although a recorded tradition of Anglo-Welsh literature can be traced to the 15th C at least, it gains the status of acknowledged and distinctive literary phenomenon only at the beginning of the last century. Dylan Thomas belongs to the so-called 'first wave' of Anglo-Welsh poets who rejects the traditional nonconformist culture of Wales and embrace the Modernist movement. Nevertheless certain elements of his poetry cannot be accounted for by the contemporary English literary tendencies. Such features as interest in the aural nature of poetry, ornate poetic diction and usage of intricate alliterative patterns bear witness to the influence of Welsh poetry. However, Dylan Thomas' bardic reputation is largely based on the fact that he conforms to the stereotypical notions of the Celtic poet created in English culture. Thus his poetry, as most works belonging to Anglo-Welsh literature, does not combine but rather transforms the features of both literary traditions.

Gatis Ozoliņš

Dzīvnieku patrons, dēms un protototēmisms

G. Ozoliņš dzimis 1972. gadā, ir Daugavpils Universitātes Folkloristikas nozares mitoloģijas apakšnozares doktorants. Disertācijas tēma – “Latviešu folkloras totēmi”. Darba zinātniskā vadītāja – profesore Janina Kursīte.

Totēmisma problēmas risinājums, kas būtu nepārprotams, skaidrs un vispāratzīts, neskatoties pat uz daudzu ievērojamu pētnieku erudītiem skaidrojumiem, mūsdienās, šķiet, nav iespējams. Jau totēmisma izpētes sākumos tas ir uzskatīts par sarežģītu un grūti definējamu jēdzienu, un eksistējošo totēmisma teoriju daudzveidība ne tik daudz ir palīdzējusi problēmu atšķetināt, cik vēl jo vairāk to sarežģījusi. Totēmisma sevišķo problemātiskumu akcentē ikviens totemologs, sākot totēmisma analīzi un izvirzot savu viedokli. Par totēmismu ir izteikušies gandrīz vai visi ievērojamākie 19. un 20. gs. reliģiju zinātnieki, sociologi, antropologi un etnologi, folkloristi, arī arheologi un literatūrzinātnieki, mēģinot šo mīklu atminēt, taču tas kopumā nav izdevies, lai arī daudzi no viņiem ir uzskatījuši šo problēmu par atrisinātu apstiprinošā vai noliedzošā aspektā.

Totēmisma pozitīvu akceptējumu vienmēr ir pavadījušas šaubas, neskaidrība, viedokļu dažādība par tā izcelsmi, veidiem, izplatību, funkcijām tradicionālā kultūru sabiedriskajā un reliģiskajā dzīvē. Šīs šaubas vispilgtāk iemieso Dž. Dž. Freizers – visu laiku lielākā totēmisma pētījumu autoritāte, kurš trīs reizes radikāli mainīja viedokli par totēmisma izcelsmi un būtību. Dž. Dž. Freizera 1881. gadā formulētā “minimālā” totēmisma definīcija – totēmisms ir attiecības starp sociālu grupu un dabas sugu – reizē ir gan visu izsakoša, gan tukša. Tomēr Dž. Dž. Freizera totēmisma formulējums vienmēr ir bijis nozīmīgs pamats visām vēlākajām tā interpretācijām. Totēmisma pretinieki apšaubīja tiesības ar vienu apzīmējumu “totēmisms” saistīt vairākus atšķirīgus sociālus un reliģiskus fenomenus: klanu organizāciju, klanu emblemātiku, eksogāmiju, ticību radnieciskai vai pārdabiskai saiknei starp klanu un dabas sugu (sugām) utt. Katrs šāds fenomens var pastāvēt neatkarīgi, un to sakritība (turklāt tikai daļēja!) ir sastopama visai reti. Saikne starp šiem fenomeniem bieži vien ir visai “ēteriska” un šķietama. Tas rosināja daudzus pētniekus (A. Goldenveizers¹,

R. Lovijs², K. Levi-Stross³ u.c.) vispār atteikties no šī termina, jo, lai arī visi t. s. totēmiskā kompleksa elementi pastāv realitātē, to iekļaušana vienā specifiskā un universāli globālā sistēmā nav iespējama. Agrīnajās totēmisma teorijās galveno uzmanību pētnieki velīja attiecībām starp sociālu grupu un dabas sugu, parasti konstatējot, ka tās ir visai mīklainas un mītiski sankcionētas. Kamēr tradicionālo kultūru materiāls bija pārskatāms, to varēja izskaidrot ar stadiju teorijām, taču aizvien pieaugošā faktu “mulsinošā” daudzveidība rosināja meklēt jaunus interpretācijas ceļus. 20. gs. vidū uzkrātais plašais etnoloģiskais materiāls par līdz tam maz pētītiem reģioniem un tautām, tā analīze pavēra ceļu jaunām teorētiskām interpretācijām, kur viens no komponentiem vēl joprojām ir totēmisms. Daudzi pētnieki ir veiksmīgi aprakstījuši un analizējuši t. s. totēmiskos faktus, īpašu uzmanību pievēršot to savstarpējai saistībai un neatsakoties no termina “totēmisms”.

Negaidīts pavērsiens jau esošo totēmisma teoriju kontekstā ir protototēmisma koncepcija, kuru pirmais izvirzījis H. Baumanis, balstoties uz plašu etnoloģisko materiālu, kas savākts, pētot Āfrikas pirmatnīgās tautas (kindiģi, pigmeji, sandavi, ndorrobi u. c.). H. Baumanis, analizējot pirmatnējo Āfrikas tautu folkloru, konstatējis, ka to pamattēma ir attiecības starp cilvēku un dzīvnieku. Šīs attiecības viņš nosaucis par “protototēmismu” un senās medību kultūras definējis kā “protototēmisma stadiju”. H. Baumanis protototēmismu uzskata par vecāko, īstāko un pirmatnīgāko totēmisma slāni, no kura zemkopju kultūrās veidojies sastingušais sociālo grupu jeb klanu totēmisms.⁴ Protototēmiskā kompleksa, kurš ir agrīnāks par “īsto” (sociālo grupu) totēmismu, pamatideja ir cilvēka un dzīvnieka ciešās savstarpējās saistības jūtas. Svarīga loma šo tautu kultūrās ir arī dzīvnieku pārvēršanās spējai, vairošanās rituāliem, dzīvniekiem senčiem un dzīvnieku dejām. H. Baumaņa uzskatus tālāk attīsta H. Petri, balstoties uz Ārnelendas pussalā (Austrālija) dzīvojošo tautu kultūras materiāliem, un A. Jensens, kas pētījis marindu tautas kultūru un dzīvi Jaungvinejā, uzskatot, ka H. Baumaņa atklātie fenomeni ir būtiski Austrālijas un Jaungvinejas primitīvajām kultūrām.

Šie pētnieki jau uzdod citus jautājumus, uz kuriem atbildot, iespējams, izdotos atminēt mulsinošo totēmisma mīklu. H. Petri domā, ka totēmisma izpratnes patiesais jautājums ir – “kāda ir šo attiecību ietekme uz sociālo grupu domāšanu, vēsturi, dzīves formām?”. Totēmismu viņš raksturo kā daudzu primitīvo tautu pasaules uzskata veidu par dabas un cilvēka eksistences jēgu. Totēmisms ir ne tikai šāda tipa filosofija, bet arī būtiskākais tautu garīgās, saimnieciskās un sabiedriskās dzīves pamats. Totēmisms austrāliešu sabiedrībās ir visaptverošs, tas caurauž visu no zemes līdz debesīm, no pirmlaika līdz mūsdienām, no totēmiskajiem senčiem līdz tagadnes cilvēkiem, ietekmējot vēsturisko un kulturālo attīstību.⁵ Savukārt A. Jensenu nodarbina jautājums – kā cilvēki nonākuši pie ticības, ka, precīzi izpildot dažādus reliģiskus priekšrakstus, viņi iegūs sevišķus labumus: ilgu mūžu, zemes un lopu auglību, medību un kara veiksmi, dvēseles izkļūšanu no reinkarnācijas loka, mūžīgu tās dzīvi paradīzē u.c.?

Viņš atzīst, ka mūsdienās to zinātniski pamatot ir visai sarežģīti. Arī, lai atbildētu uz jautājumu – vai ir saprātīgi totēmismu uzskatīt par sevišķu reliģijas formu? – nepieciešams konstatēt varbūtējo sākotnējo totēmisma formu.⁶

H. Petri uzskata, ka totēmisma fundamentālā ietekme austrāliešu sabiedrībās radījusi pārāk sociologizējošu tā izpratni, totēmisma centrā izvirzot sociālu grupu: klanu, klasi, sekciju, fratriju vai arī dzimumu un individu. Viņš apšauba domu, ka totēmisma patiesā būtība, ideja un funkcijas atklājamas sociālas grupas ietvaros. Totēmisma dalījums dažādos veidos: klanu, sekciju, fratriju, dzimumu, sarggaru u.c., kā to ieviesa E. Dirkeheims un tālāk, balstoties uz lauka pētījumiem, attīstīja A. Elkins, nerada problēmas atrisinājumu.⁷ Līdzīgi, balstoties uz H. Petri atziņām, domā arī A. Jensens. Viņš uzskata, ka etnologi līdz šim maldīgi par īsto un sākotnējo totēmisma formu uzskatījuši sociālo grupu (klanu) totēmismu.⁸ Pārmetums izcilajiem austrāliešu etnologiem ir pieņemams tikai daļēji, ko atzīst arī H. Petri⁹, jo, lai arī viņi balstījās uz E. Dirkeheima iedibināto austrāliešu totēmisma socioloģiskās interpretācijas tradīciju, jau pirmais ievērojamākais 20. gs. austrāliešu etnologs A. Elkins pievērsis lielu uzmanību arī tām totēmisma izpausmēm, kurām ir reliģisks un kultisks raksturs. Viņš plaši apraksta kulta sabiedrības (ložas), kuras veido pilnu iniciāciju veikuši vīrieši. Katra šāda kulta sabiedrība veic no senčiem mantotā mītiskā īpašuma sankcionētas ceremonijas. Tās rūpējas par visas tautas kopīgā mītiskā mantojuma sev uzticētā fragmenta saglabāšanu, par svētajām vietām, kas iesaistītas pirmlaika notikumos un nozīmīgas visas tautas mītiskajā vēsturē.¹⁰

H. Petri mēģina atrast kādu visaptverošu pasaules uzskata pamatkonceptiju, kas rada un pamato sociālās grupas, institūtus, tautas dzīvi, kultūru, reliģiju, saimniecību, politiku utt. "Atklājas pasaules uzskats, kurš sevi ietver iedzimtā domas par cilvēka vietu dabā un pasaulē, kurš viņu saista ar neredzamām garīgām varām, kurš formē viņa kulta dzīvi, svētos mantojumus, inspirē profānās ikdienas darbības."¹¹ Šādu sākotnējo koncepciju H. Petri saista ar austrāliešu mītos ārkārtīgi nozīmīgo un vareno pirmlaiku varoni (vai varoņu pāri), kas izveidojis dabas vidi, to pilnveidojis, radījis visas dzīvei un dzīvībai nozīmīgās lietas, objektus, institūcijas. Mītu saturu veido pirmlaiku varoņu klejojumu un darbības attēlojums, bet tautas apdzīvoto zemi klāj neskaitāmas mītiskajā vēsturē attēloto būtņu klejojumu takas. Fiziskajā realitātē tās uzskatāmi iezīmē sevišķi ainavas elementi: upju gultnes, akmens krāvumi, dīvainas formas akmeņi un klintis, atsevišķi koki, klinšu gleznojumi (Kimberlijā), sakrālo ceremoniju priekšmeti utt. "Tādi dabas vai cilvēka roku radīti veidojumi iedzimto acīs iegūst vēsturisku monumentu un svētuma pilnas vietas raksturu."¹² Daudzas austrāliešu tautas uzskata, ka tur vēl joprojām neredzami dzīvo pirmlaika varoņi, citas – ka tur sastopamas šo būtņu garīgas substances, kas rada dzīvību, kļūstot par nozīmīgiem augu, dzīvnieku un cilvēku vairošanās rituālu centriem, par mītu sankcionētu kulta darbību (iniciācija, maiņtirdzniecība, svēto priekšmetu kopšana un saglabāšana u. c.) viduspunktu.

“Ar to viņi nodibināja neredzamu saikni starp sevi un turpmāko pasauli, radīja lokālo totēmisko grupu reliģiskos, vēsturiskos un sabiedriskos centrus.”¹³ Svētās vietas ap sevi centrē visu kādas sociālās grupas garīgo, reliģisko, vēsturisko un saimniecisko dzīvi.

Ārņemendas austrāliešiem mītiski vēsturiskā mantojuma kodolu veido stāstījumi par sapņu laika varoņu klejojumiem, radišanas un likumdošanas darbību. Tā ngadadjaru un julbaru tautu (Rietumaustrālijas austrumos) ezotēriskā pirmlaiku mīta centrālie tēli ir varoņu pāris Vati Kutjara (divi vīri), kurus saista radniecība, jo viens no viņiem bija apprecējis otra māsu. Kurukadi bija prasmīgs ķenguru mednieks un vecāks par Numbu, kurš labprātāk uzturējās nometnē un bija ļoti kūtrs. Abi vīri ieradās no Jaburas – tālas zemes rietumos –, kas atradās pie Derlotas ezera, un klejoja pa Rietumaustrālijas centrālajiem tuksnešainajiem apgabaliem. Kādā atpūtas vietā, Panatapijā, viņi pārgriezta sev vēnas ar akmens nažiem. No asinīm, kas izplūda no Vati Kutjaru vēnām, radās sarkanā okera zemes slānis. Dodoties tālāk caur Lalbitas smilšaino pakalnu zemi, viņi nonāca Kanbā. Kanbā viņi veica savu pēcnācēju kulta dzīvei nozīmīgu darbu: ar akmens nazi viņi no cieta koka izgriezta divus koka dēļišus – inmas –, kas vizuāli un funkcionāli līdzīgi Centrālās Austrālijas arantu tautas pasaulslavenajām čuringiem¹⁴. Mūsdienās inmas var saredzēt Piena Ceļā. Inmu izgriešanu un atstāšanu Kanbā var uzskatīt par vissvarīgāko Vati Kutjaru veikumu, jo inmas ir galvenie rituālie priekšmeti iniciācijā. Tās laikā inmas stateniski iesprauž nolīdzinātā un apaļā laukumā. Vecie vīri nostājas ap tām apli un iniciējamajiem stāsta mītu par Vati Kutjariem, īpaši akcentējot to, ka viņi ir inmu veidotāji, kas iemācījuši ar tām pareizi rīkoties, ka Vati Kutjaras ir “ceļa rādītāji”. Rituāla dalībnieki dzied tās pašas dziesmas, kuras dziedāja abi vīri pirmlaika klejojumos, grezno savus ķermeņus ar dūņām un asinīm. Kanba, pateicoties savai sevišķajai nozīmei mītā, kļūst par vienas lokālās grupas īpašumu un totēmisko centru. Viens no mīta teicējiem Vati Kutjarus uzskatīja par saviem mantotajiem totēmiem, jo viņa tēvs bija inma ceremoniju īpašnieks, savukārt viņa personīgais totēms bija kāda baložu suga. Tālāk viņi devās uz Pinmalu, kur pirmoreiz izveidoja ķenguru ķeršanai domātas lamatas. Dodoties vēl tālāk uz austrumiem, viņi sastapa kādu pirmlaika cilvēku, ar bumerangu nogalināja ērgļvanagu un izveidoja divas klinšu alas. Vēlāk viņi konstruēja divas krustveida ierīces, kuras velkot pa zemi izveidoja plašu līdzenas zemes joslu. Paveikuši šīs radošās darbības, viņi devās uz austrumiem (vai – uz debesīm), kur dzīvo vēl šodien. Ngadadjari un julbari par Vati Kutjaru tālāko dzīvi neko vairāk nezina.¹⁵

Nozīmīgs varoņu pāris njiģinu tautas (dzīvo pie Ficrojas upes Kimberlijas plato) mītiski vēsturiskajā mantojumā ir brāļi Jalgi un Vindinbigi. Atšķirībā no Vati Kutjariem, Jalgi un Vindinbigi ir mazāk antropomorfizēti, jo viņus uzskata par divu ķirzaku sugu terioantropomorfiem senčiem. Jalgi un Vindinbigi Kimberlijā ieradās no dienvidiem un klejoja pa to Bugarara (mītiskais pirmlaiks) laikā. Viņu klejojumu maršrutu var precīzi iezīmēt kartē. Ierodoties no tālajām un nepazīstamajām dienvidu zemēm,

viņi gar Ficrojas upi šķērsoja Kimberlijas plato un uzkāpa Leopolda kalna virsotnē. Viņi apmeklēja ungarinjinu un karadjeri tautu zemes. Pēc tam viņu pēdas pazūd nebūtībā. Viņiem bija svētās ierīces bulivani (līdzīgas inām un čuringiem), ar kuru palīdzību viņi paveica lielāko daļu no saviem radošajiem darbiem. Ar bulivaniem viņi Ficrojas upes stepē radīja vairākas ūdens ņemšanas vietas, ērgļvanagam palīdzēja izveidot ligzdu. Ar bulivaniem viņi rada visu pirmlaika pasauli, piešķirot dabas objektiem veidolu un vārdu. Piemēri ilustrē abu brāļu terioantropomorfo dabu, jo viņi piedalās ne tikai cilvēkiem, bet arī dzīvniekiem nozīmīgu lietu radīšanā. Bulivaniem, līdzīgi kā inām un čuringiem, piemīt svētums un tie piepildīti ar milzīgu mūžīgu radošo spēku. Bulivanus Jalgi un Vindinbigi atstāja totēmiskajos centros, lai ar to palīdzību lietas padarītu pilnīgas, piešķirtu tām pabeigtību.

Jalgi un Vindinbigi apmeklētās vietas ir ūdens atradnes, kā arī djalnga, t.i., austrāliešu totēmiskie centri. Ar katru djalngu saistīta viena vai vairākas dabas sugas, piemēram, “djalnga totēmi”. H. Petri atzīst, ka ir sarežģīti noskaidrot to, kā veidojies šāds konstants dabas sugas un djalnga vietas saistījums. Tikai dažreiz mītā pamatota saistības izcelšanās. Piemēram, par visā Ārneņlandas ziemeļrietumu daļā Ficrojas krastā pazīstamo starptautu pulcēšanās vietu – Dzijrkali djalngu – teikts, ka tad, kad Jalgi un Vindinbigi nonāca Mangalu zemē, viņi sastapa savvaļas tītaru un deva viņam slepenu vārdu Vinaro. Tā veidojās saistība starp Dzijrkali djalngu un savvaļas tītaru, kas turpmāk tiek saistīts ar šo totēmisko centru un uzlūkots par totēmisko dzīvnieku. Njigini uzskata, ka djalngi vietās atrodas rai – neredzami, pirmseksistences garabērni. Tos sapnī “atrod” tēvs, bet vēlāk mātes miesās tie pārvēršas par īstiem bērniem. Garabērnu ideju njigini saista ar sevišķu noslēpumainu un redzamu spēku – pidamara, kas uzturās djalngi vietās un rituālajos vairošanas centros, kurus ierobežo akmens krāvumi. Pidamara liekot augt dzīvniekiem un augiem, tie mīklainā veidā saistīti arī ar rai garabērniem. Tuvāk gan šo saikni njigini neraksturo, taču viņi nepiekrīt citviet Austrālijā fiksētam priekšstatam, ka garabērnus totēmiskajos centros atstājuši totēmiskie senči vai mītiskā Varavīksnes Čūska. Skaidrs ir tikai tas, ka pidamara ir pārgarīga vara, kas saista mītisko pagātni un tagadni, apdvēseļo visu pasauli, atstājot dziļu ietekmi uz cilvēku dzīvi, augu un dzīvnieku pasauli. Būtiski atzīmēt, ka austrālieši nešķir totēmiskos un vairošanas centros. Arī njigini mītā tie sasaistās un tos apdzīvo vienādas būtības – pidamaras.¹⁶

Badiem (Dampīra zemes ziemeļos) svētā tautas mantojuma nozīmīgākā figūra ir Djamaru. Viņš ieradās no Gulbja raga pašos Dampīra zemes ziemeļos un gar piekrasti devās uz dienvidiem. Pēc vienas versijas, viņa pēdas pazūd Lielajā smilšu tuksnesī, pēc citas – viņš devies uz ziemeļaustrumiem un vēl mūsdienās dzīvojot Darvinas apkaimē. Dampīra zemes balto smilšu piekraste tiek uzskatīta par Djamaras mītiski vēsturisko klejojumu ceļu un arī par viņa veidojumu. Viņš pamatojis badu tautas likumus, piešķirot tiem “juridisku” spēku, noteicis radniecības klašu sistēmas attiecības, izveidojis iniciācijas rituāla gaitu, no asinskoka izgriezis badu svētās

plāksnītes – kalaguru. Taču pats nozīmīgākais Djamara veikums ir visu reliģiskās dzīves formu iedibināšana. Djamara tiek uzskatīts arī par cilvēka dvēseles un dzīvības spēku radītāju, kurus badi apzīmē ar vārdiem rai, djalnge, nimarai. Pirms Djamara atnākšanas pasaulē nav bijis dzīvības spēka pilnā nozīmē. Rai (garabērnus) Djamara esot atstājis krīkos, ūdens krātuvēs, akmeņos, kokos un pat jūras viļņos. Badi uzskata, ka ikviens rai satur nelielu daļiņu Djamara substances. Cilvēkiem un dzīvniekiem pieder arī nimerai, t. i., ēnu dvēsele un djalngs, kas reizē ir gan dzīvības spēks, gan totēms un totēmcentrs. Djalngas, kurās uzturas rai, ir Djamara atpūtas vietas viņa klejojumu laikā un vēlākie kulta centri. Kopumā vērojama badu mītiskā mantojuma saistība ar njiģinu tradīciju.

Kimberlijas ziemeļu un austrumu tautu nozīmīgs mītiskais varonis ir Kaluru. Kaluru ir ne tikai mītiskās vēstures cilvēks, bet arī Varavīksnes Čūskas reprezentācija, ar kuru Kimberlijas austrālieši saista savas lokālās grupas (*gra*) tradīcijas. Ungarinju tautai Kaluru ir viens no daudzajiem totēmiskajiem senčiem, kuri klejojuši pa Kalurungari zemi, bet vēlāk uztverts par vienas lokālās kulta totēmgrupas mītisko pirmsenci, kura sevi saista ar Kimberlijas klinšu zīmējumiem un ūdens ņemšanas vietām. Daudzie klinšu zīmējumi ungarinju tautas apdzīvotajā Kimberlijas centrālajā daļā tiek uzskatīti par pirmlaiku cilvēka (*ungur*) ēnu, kurš, iespējams, ir kādas lokālās ordas mītiskais sencis (*tambun*). Ordas iniciētie vīrieši ir atbildīgi par mītiskā senča klinšu attēla kulta un ar to saistītās tradīcijas uzturēšanu.¹⁷

H. Petri uzskata, ka Kimberlijas klinšu zīmējumi ir analogiski centrālu austrāliešu tjuringām. Gan centrālu austrāliešu tjuringas, gan rietumu austrāliešu klinšu zīmējumi kļūst par pirmlaika notikumu redzamiem un taustāmiem pierādījumiem un mītisko varoņu (pirmlaika cilvēku) dzīvības spēka iemūžinājumiem. Visi šie mītiskie senči ieradās no nebūtības un, veikusi savu radošo darbu, tajā atkal nozūd. Ierašanās un pazušana dažkārt tiek saistīta ar pamošanos un aizmigšanu, kā pasaulslavenajā arantu mītā par Karoru.¹⁸ Arnehlendas pussalas austrāliešu mītu analīze ļauj H. Petri viņu mītisko mantojumu iesaistīt visas Austrālijas tradicionālās kultūras kontekstā. Ja sinhronizētu zināmo austrāliešu pirmlaika varoņu klejojumu takas, tad varētu izrādīties, ka visas atsevišķās austrāliešu tautas tradīcijas ir vairāk vai mazāk savstarpēji saistītas. Šādi varoņu klejojumi, kas pazīstami austrāliešu mītiskajā vēsturē, savieno tuvāk un tālāk dzīvojošās tautas, veidojot vienotu kultūras telpu. Starp dažādajām lokālajām kultūrām ir pastāvējuši kultūras un saimnieciskās dzīves kontakti, garīgās un materiālās kultūras labumu apmaiņa visa kontinenta ietvaros. Iespējams, ka tirdzniecību, savstarpējo cieņu un viesmīlību noteikusi mītiskā mantojuma tradīcija. Neskatoties uz piederību atšķirīgām sociālām grupām vai tautām, cilvēki, kuru medību apgabali un kulta centri atrodas pie šiem pirmlaika varoņu klejojumu ceļiem, jūtas cits ar citu cieši saistīti, piederīgi pie vienas kultūras tradīcijas. Visu austrāliešu mītiskās vēstures senču klejojumos tiek iedibināta saistība ne tikai starp mītisko pagātni un mūsdienu totēmiskajiem centriem, bet arī starp daudzajiem lokālajiem totēmiskajiem

centriem. Veidojas kultiskās sadarbības sistēma, kas tālu pārsniedz lokālas grupas ietvarus un, iespējams, pat aptver visu Austrāliju.¹⁸ Tas ļauj saistīt dažādās austrāliešu mītiskās vēstures notikumus lielākā sistēmā, kuru gan pilnībā rekonstruēt vairs nav iespējams austrāliešu tautu nesaudzīgās iznīcināšanas dēļ, taču fiksētās analogijas to pilnībā apliecina.

Gandrīz visiem austrāliešu mītiskās vēstures varoņiem ir teriomorfa daba, kas ļauj tos uzskatīt par totēmiskajiem senčiem un totēmiem. Vienlaikus tie ir arī cilvēki, jo austrāliešu folklorā par pirmlaika mītiski vēsturiskajiem notikumiem cilvēku pasaule netiek skaidri norobežota no pārējās dabas. Dažkārt senči tiek attēloti kā varenas un pārdabiskas būtnes, kurām ir gan totēma, gan totēmdzīvnieka (arī auga vai debesu parādības) pazīmes. Kaut kādā mērā tie vienlaicīgi ir dzīvnieki, augi vai kosmiski fenomeni un būtnes, kas rīkojas, jūt un domā kā cilvēki.

Šādu mītiski vēsturisko totēmismu H. Petri uzskata par daudz īstāku un visaptverošāku nekā austrāliešu sociāli akcentēto klanu, sekciju, apakšsekciju vai pušu (fratriju) totēmismu, kas lielā mērā ir totēmiskā kompleksa norietēšanas (descendences) rezultāts.¹⁹ Austrālieši precīzi šķir savu kultisko piederību, kas viņus saista ar mītiskās vēstures mantojumu un "pirmlaika sapni" no savas sociālās piederības. Sociālie totēmi viņus ievieto fratrijās, sekcijās, klanos un tie ir nozīmīgi laulību regulēšanā un sociālajās attiecībās. Sociālie totēmi tiek apzīmēti ar vārdiem "miesa" un "āda", ar ko totēmiskajā pasaules kārtībā tiek ienestas sociālās vērtības. Taču "miesas" un "ādas" ideja nav raksturīga visām austrāliešu sabiedrībām. H. Petri šīs idejas trūkumu atzīmē kurnajiem, dažām Jaundienvidzemes tautām, Dampīra zemes badiem, Ziemeļu teritorijas kakadiem.²⁰ Taču teritoriālo klanu un ar to saistītais kulta totēmisma komplekss atrodams it visur Austrālijā. Kulta (mītiski vēsturiskais) totēmisms austrālieti iekļauj savas tautas garīgajā dzīvē un mītiski vēsturiskajos notikumos. Cilvēka dzimšanas vietai austrāliešu domāšanā nav lielas nozīmes, jo viņa īstā dzimtene ir tā vieta, kur viņš dzīvoja un darbojās savā pirmseksistences laikā, kurš bija dižāks nekā tagadējais, laikā, kad pasaule pirmoreiz pamodās no sava mūžīgā miega un sāka sapņot dzīvi.

Ja austrālietīm jautātu par viņa piederību, viņš nosauktu savu garīgo centru un ar to saistītos totēmus. Varbūt viņš izstāstītu arī sava mītiskā senča dzīves un darbības vēsturi, kura substances daļiņa ir viņā. Šis apziņas "likumīgais" pamats ir uzskatā, ka viņš ir tā pirmlaika senča pilnīga vai daļēja reinkarnācija, kurš pirmlaikā visu radījis. Kulta totēmisma agrīnumu pamato ne tikai tā plašā izplatība visā kontinentā, bet arī tas, ka tie ir īsteni lokālo kulta grupu garīgās dzīves centri, ar kuru cieši saistīta tautas vēsturiskā, sociālā un saimnieciskā dzīve.

H. Baumaņa Āfrikā atklāto cilvēku un dzīvnieku simbiozi folklorā H. Petri uzskata par nedaudz agrīnāku stadiju, jo Austrālijā tas jau ir pamats, uz kura veidojas stingra sociāla lokāltotēmisma kārtība. Austrāliešu klanu un kulta totēmismu vajadzētu uzskatīt par nākamo attīstības posmu no protototēmisma uz sociālo grupu totēmismu. Īsteno protototēmismu, kā to Āfrikā fiksējis H. Baumanis, Austrālijā mēs vairs neatradīsim.

Acimredzami ir tas, ka Austrālijā plaši izvērstais sociālo klanu totēmisms radies no arhaiskā kulta totēmisma.²¹ Sociālā totēmisma attīstībā liela nozīme ir duālsistēmām, kas Austrālijā pazīstamas jau agrajā neolitā, taču H. Petri šo domu plašāk neanalizē. Duālsistēmas, eksogāmiju un unilaterālo radniecību plaši aplūkojis A. Jensens, būtiski papildinot un precīzi formulējot protototēmisma koncepciju. Milzīgajam un haotiskajam “sastingušā klana totēmisma” materiālam A. Jensens pretstata jaunākos H. Baumaņa un H. Petri pētījumus. Viņš uzskata, ka it sevišķi H. Petri aprakstītais austrāliešu kulta totēmisms²² sniedz jaunu un papildinošu viedokli par sākotnējā (agrīnā) totēmisma būtību. H. Petri materiāli uzrāda “daudz īstākas un pirmatnīgākas formas, nekā augstāk aprakstītās sastingušos socioloģiskos veidojumus saglabājušas vēlinās formas”.²³ Tādējādi A. Jensens ar duālsistēmas, eksogāmijas un unilaterālās radniecības ideju izcelšanās analīzi papildina H. Petri kulta totēmisma koncepciju, iesaistot šos elementus agrīnajā totēmisma kompleksā.

Visām t.s. dabas tautām sastopams iekšējs dalījums vairākās grupās, kuru locekļi savstarpēji cits citu uzskata par asinsradniekiem. Šādām sociālām grupām jeb klaniem ir savs vārds, kurš atšķir divu dažādu grupu piederīgos, kas parasti ņemts no apkārtējās dabas. Cilvēki uzskata, ka viņus ar šo apkārtējās dabas elementu – parasti dzīvnieku – saista radniecība. “Viņi tos uzskata par saviem senčiem vai tic, ka viņu antropomorfskais klana dibinātājs ir pārvērties šajā dzīvniekā vai ka viņam ar šīs sugas dzīvnieku bijis kāds īpašs piedzīvojums, no kura viņi atvasina ciešās attiecības starp sevi, saviem pēcnācējiem un dzīvniekiem.”²⁴ To pavada aizliegums šo dzīvnieku ēst un viena klana locekļiem savstarpēji precēties. A. Jensens uzskata, ka tieši šie socioloģiskie fakti ar dažādām variācijām ir bijis pamatmateriāls visām totēmisma teorijām un izpratnei par totēmiskām sabiedrībām. Tās ļāvis arī dažādās sabiedrības sadalīt “totēmiskās” un “netotēmiskās”, kad viens no galvenajiem kritērijiem ir bijis to nosaukums, kas vai nu asociējas, vai neasociējas ar kādu dzīvnieku sugu. Šādus faktus, kas apvienoti ar nosaukumu “totēmisms”, kā atzīst A. Jensens, nevaram līdz galam izprast, taču tie rosina domāt, ka šāds totēmisms ir tikai “..sastindzis gala produkts. To vairs nesaprot arī paši iedzimtie. Par apziņu, kura novedusi pie šo dīvaino kultūras parādību izcelsmes, viņi neko nespēj pateikt.”²⁵ Mēģināt saprast “sastingušo totēmismu” mēs varam tikai tad, kad tiks konstatētas sākotnējās formas, kuras spētu norādīt uz šīs parādības “jēgu”. Vēlākās socioloģiskās formas (tai skaitā “sastingušais klana totēmisms”) ir tikai tālāka “par dievišķu atzītas pasaules kārtības” pārņemšana uz cilvēku sabiedrību, kas “rodas no atdarināta izturēšanās veida pret dievišķajām pirmlaika darbībām”.²⁶

H. Petri aprakstītos Austrālijas Ārnemlendas pussalas “totēmiskos senčus” A. Jensens saista ar Jaungvinejas dienvidu piekrastes marindu tautas dēmiem. Gan marindu dēmi, gan austrāliešu “totēmiskie senči” galvenokārt aprakstīti kā antropomorfas būtnes, bet reizē arī kā dzīvnieki vai augi. Šo būtņu ārējais veidols vēl nav strikti antropomorfs, dzīvnieciskā klātbūtne ir šo tēlu raksturīga pazīme.²⁷ Dēmu teriomorfās iezīmes

ļauj sociālās grupas locekļiem radnieciski sevi saistīt ar kādu dzīvnieku vai augu sugu. Tiesa, it visur tiek uzsvērts, ka radniecības pamats ir kopīgā pirmlaiku būtne, kas savā būtībā apvienojusi teriomorfas un antropomorfas iezīmes, un tikai šādā izpratnē mūsdienu cilvēki un dzīvnieki ir radinieki. Kā uzskata A. Jensens, reliģiju zinātnei būtu jāpēta, cik lielā mērā mūsdienu cilvēku rīcību nosaka dēma rīcība un raksturs pirmlaikos. Tam, vai kādai sociālai grupai ir vai nav dzīvnieka vārds, nav nekādas nozīmes totēmisma pētniecībā, jo svarīgi ir konstatēt attiecības starp pirmlaiku būtni un mūsdienu cilvēkiem. Populārais dalījums totēmiskās un netotēmiskās sabiedrībās ir atceļams, jo sociālās grupas apzīmējums nevar būt totēmisma esamības vai neesamības kritērijs. Piemēram, marindu mītā dēms Gebš pirmoreizi rada banānus. Mītā viņu attēlo kā riebīgu būtni, kura ķermeni klāj dzeloņaini gliemežvāki, būtni, kas dzīvo termītu pūznī un, beidzoties pirmlaikam, pārvērtusies par mēnesi. Starp marindiem ir klans, kas sevi saista ar dēmu Gebu. Klana locekļi uzskata, ka viņi ir cēlušies no Geba, ka viņu raksturs ir idents. Taču viņi sevi nesauc par “banānu klanu”, bet gan par Gebce, tātad dēma vārdā. Saistību ar banāniem var konstatēt, tikai zinot mītu. Tāpat arī visi pārējie mītā pieminētie dabas elementi – mēness, gliemežvāki, termīti – ir saistīti ar šo klanu. Šo radniecību ar Gebu un mītā pieminētiem dabas objektiem varētu uzskatīt par “totēmisku”, taču nekas nemainās attiecību izpratnē starp dēmu un mūsdienu cilvēkiem, ja arī šīs attiecības neapzīmē kā totēmiskas. Galu galā t.s. totēmiskās attiecības veido tikai nelielu daļu no mīta satura, jo mīts pamato ne tikai totēmisko saistību ar dabas objektiem, bet arī sociālo iekārtu un kulta darbības.

Totēmisma izpratnei svarīgi atzīmēt, ka ne tikai dēmus raksturo antropomorfo un teriomorfo iezīmju saistījums, jo “daudzi cilvēku priekšstati par dievu līdz pat visvēlākajām augstkultūrām uzrāda tādus ciešus sakarus starp dievu un dzīvnieku”.²⁸ Visu pasaules tautu folklorā (mītos, pasakās, dziesmās) parādās gandrīz hrestomātiska dievības un dzīvnieka (auga, koka, putna u.c.) saistība, ko arī ļoti bieži uzlūko par totēmisma “simptomu”, reliktu, atskaņu utt. no kādreiz eksistējošā totēmisma pilnasinīga kompleksa. Vilku māte, Freijas kaķis līdz šim bieži balstījuši “uzskatu par totēmismu kā par svarīgu cilvēces vēstures parādību”.²⁹

Dažādās kulta darbības, duālsistēmas, eksogāmiju, unilaterālo radniecību A. Jensens raksturo kā īstas un dzīvas attiecības, pretēji stingušajai sociālajai kārtībai, ko līdz šim etnologi pētījuši, atzīstot par “īsto” totēmismu. “Īstās un dzīvās” totēmiskās attiecības ir tikai daļa no daudziem citiem kultūras veidojumiem, kas fiksējami tautu sociālajā iekārtā. Piemēram, vairošanas totēmismu A. Jensens uzskata tikai par vienu no kulta totēmisma formām, jo pastāv daudz kultisku saikņu starp indivīdu, viņa grupu un totēmiskajiem senčiem – “Kulti pēc savas izteiksmes pirmām kārtām ir mītiski atzīti pasaules kārtības attēlojumi”.³⁰ Dievišķā iedarbība, mītus inscenējot kultiskās darbībās, padara iespējamu jaunas dzīvības izcelsmi. Tāpēc kultī notiek tur, kur mīts lokalizē pirmlaiku darbību.

Arī duālsistēmu analīze ļauj nokļūt pie “sākotnējā” totēmisma izpratnes. Tā, piemēram, apinajiem (Austrumbrazīlija) ir mīts, kurā stāstīts

par divām pirmlaiku cilvēkveidīgām būtnēm – Sauli un Mēnesi. Šis mīts detalās iekļaujas plašajā Amerikas dvīņu mītu kompleksā, kuros stāstīts par diviem brāļiem. Viens no brāļiem – vecākais (Saule) ir izveicīgāks, gudrāks un spēcīgāks, savukārt otrs brālis – Jaunākais (Mēness) ir muļķīgs, lempīgs un nesaprātīgs. Mītā svarīgi akcentēt, ka katrs no brāļiem rada savu sociālo grupu, uz kuru tiek attiecinātas to radītāju rakstura un vizuālā tēla īpašības. Abas sociālās grupas, veidojot apmetni, apdzīvo katra savu apmetnes pusi. Apmetnes virsaiti izvēlas no Saules pēcnācēju vidus (jo mītā Saule ir vecākais un gudrākais brālis!). Mīta kultiskos inscenējumos katras sociālās grupas locekļi attēlo savu senci ar tā rakstura īpatnībām un rīcību mītos. Arī ķermenis tiek atbilstoši izkrāsots: Saules pēcnācējiem sejas krāsotas sarkanā krāsā, bet Mēness pēcnācējiem – melnā. Šis piemērs (kā arī vēl ļoti daudzi citi) atklāj, ka duālsistēma veido tālākas darbības: apmetnes izveidošanas principus, kulta drāmas lomas un raksturu, galu galā arī “totēmismu”, jo starp abām sociālajām grupām tiek sadalīta visa apkārtējā pasaule.

A. Jensens atzīst, ka ir ļoti svarīgi konstatēt to, kad savā vēsturiskajā attīstībā cilvēks ir atklājis sociālās kārtības izveidošanu pēc mītiskajiem paraugiem, it īpaši unilaterālo radniecību un eksogāmiju. Viņš uzskata, ka “eksogāmija, piemēram, ir grūti atvasināma no totēmiskajām vai līdzīgām idejām par cilvēka izcelsmi no dievišķas pirmlaiku būtnes. Gluži pretēji, vajadzētu taču būt daudz dabiskākam laulību partneri meklēt pēc tāda pat totēma.”³¹ Eksogāmijas izcelsme labāk saprotama, ja mēs analizējam duālsistēmas, tātad pasaulē eksistējošu fundamentālo polaritāti. Tādi pretstati kā diena un nakts, vīrietis un sievietē, kreisais un labais ir dabiskas pasaules iekārtojuma konsekvences un “nav izmetami no īstenības”. Pretstati tiecas viens pie otra, līdzīgi kā dabā savienojas diena un nakts, dažādi dzimumi utt. Fakts, ka, lai pasaulē turpinātos dzīvība, jāsavienojas vīrišķajam un sievišķajam, ir arī visjēdzīgākais pamatojums eksogāmijai vispār.”³² Tāpēc duālsistēmu radītā eksogāmija un šāda sociāla iekārta ir vecāka salīdzinājumā ar eksogāmiem klaniem, kas uzlūkojami par sākotnējās pamatidejas variācijām. Tāpat arī unilaterālā radniecības sistēma ir tikpat dabiska pasaules kārtības konsekvence, jo jaundzimušais var piederēt tikai pie vienas no divām grupām – tēva vai mātes. A. Jensens uzskata, ka abi risinājumi – matrilinealitāte un patrilinealitāte – atrodami vienlaikus un nav nekāda pamata runāt par mātes tiesībām kā par pirmatnīgākām salīdzinājumā ar tēva tiesībām.

Šādu duālsistēmu laiku A. Jensens saista ar dēmiem (Jaungvineja) un ar H. Petri aprakstītajiem totēmiskajiem senčiem (Ārnevlenda). Abos gadījumos mītos aprakstītās būtnes ir teriomorfās un rada “izeju” uz totēmismu, taču dzīvnieciskais raksturs ir tikai viena no daudzām citām šo būtnu dievišķajām pazīmēm. Reizē ar šo secinājumu totēmisms zaudē savu aktualitāti un jēgu, jo “norādījumam uz dzīvnieku nepienākas nekāds izcils svarīgums iepretim citām sakarībām, nav arī jēgas šķirt “netotēmiskas” un “totēmiskas” klanu vai klašu sistēmas”.³³ “Totēmisms” rodas tad, ja šī saistība ar dzīvnieku tiek īpaši akcentēta, piemēram, nosaucot sevi

dzīvnieka vārdā, taču tam nav izšķirošas nozīmes. “Citiem vārdiem sakot, totēmisms aptver tikai daļu no daudzajām dzīvo cilvēku un viņu dievišķo pirmsenču attiecībām un nekas neliecina, ka t.s. totēmiskajām attiecībām pienākas sevišķa un pati par sevi pastāvoša vērtība.”³⁴

Jo grupu totēmisms stāv tālāk no sava izejas punkta, jo spēcīgāki kļūst tā sociālie elementi un ved pie sastingšanas reliģiskos un mītiskos jēdzienos. Grupu totēmisms būs jo vecāks un pirmatnīgāks, jo vairāk protototēmiskā kompleksa elementu tajā konstatējami, jo lielāks ir viņa parādīšanās formu reliģiskais papildījums (dzīvnieku samierināšanas rituāli, totēmdzīvnieks kā palīdzīgs dzīvnieks un sencis utt.), taču jo vājāka ir izveidotā sociālā puse (ar individuāltotēmismu pamatots klanu totēms, eksogāmijas un noteiktu precību likumu trūkums). A. Jensens uzskata, ka agrīnajās kultūrās cilvēku un dzīvnieku attiecības un šāds “dzīvnieku kungs” ir “bijis centrālais dievišķais tēls, ap kuru riņķo visi šie priekšstati”.³⁵ Pētot tālāk “dzīvnieka kungu” (dieva idejas sākotnējā forma!), iespējams iegūt izsmelošāku priekšstatu par savācējsabiedrības reliģiskajiem priekšstatiem.

Tiešu saikni starp protototēmisma un sociālo grupu (klanu) totēmismu novilkt nav iespējams. Sakarības starp abām formām balstās idejā par cilvēka attiecībām ar noteiktu dzīvnieku sugu, pārnesot to raksturu un veidolu uz viņa pēcnācējiem. A. Jensens uzskata, ka sekundārajos sociālo grupu totēmiskajos mītos izcelsme no totēma jau tiek raksturota kā individuāls pārdzīvojums. Tās vairs nav kolektīvs pārdzīvojums, kas sankcionē un pamato indivīda rīcības modeli. Piemēram, klana dibinātājs saticies ar dzīvnieku, kura vārdā klans vēlāk nosaukts. Austrāliešiem sastopama sapņu totēmisma forma: vēl nedzimušā bērna tēvs sapnī satiekas ar totēmisko pirmlaika būtni, kas ir individuāls pārdzīvojums. A. Jensens totēmisma attīstībā saskata divus krasi izteiktus posmus: pirmajā dominē totēmu kultiskā simbolika, sociālā segmenta sencis ir arī totēmiskais sencis un kultūrvaronis, kas iedibina visus būtiskākos reliģiskās un saimnieciskās dzīves elementus, otrajā – totēmisms pārvērties par neradošu un pasīvu formu, par tradīciju, kuras dzīvi organizējošā funkcija vairs nav būtiska un rituāli iegūst tradicionāli sankcionētas estētikas iezīmes.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Goldenweiser A. A.* Totemism, an Analytical Study // *Journal of American Folklore*. Vol. 23. – 1910. – P. 179–293.

² *Lowie R. H.* Primitive Religion. – London: G. Routledge and Sons Ltd., 1936. – 346 p.

³ *Левин-Строс К.* Первобытное мышление. – Москва: Республика, 1994. – 384 с.

⁴ *Baumann H.* Afrikanische Wild- und Buschgeister // *Zeitschrift für Ethnologie*. – Berlin: Behrend & Co, 1938.

⁵ *Petri H.* Kult-Totemismus in Australien // *Paideuma*. V. – 1950. – P. 44.

⁶ *Jensen A. E.* Mythos und Kult bei Naturvölkern. – Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1951. – S. 182.

- ⁷ *Petri H.* Kult-Totemismus in Australien. – P. 44.
- ⁸ *Jensen A. E.* Mythos und Kult bei Naturvölkern. – S. 182.
- ⁹ *Petri H.* Kult-Totemismus in Australien. – P. 45.
- ¹⁰ *Элькин А.* Коренное население Австралии. – Москва: Изд-во ин. лит., 1952. – 247 с.
- ¹¹ *Petri H.* Kult-Totemismus in Australien. P. 44.
- ¹² Turpat. – 45. lpp.
- ¹³ Turpat. – 50. lpp.
- ¹⁴ Turpat.
- ¹⁵ Turpat. – 46., 47. lpp.
- ¹⁶ Turpat. – 47.–50. lpp.
- ¹⁷ Turpat. – 53. lpp.
- ¹⁸ Turpat. – 54. lpp.
- ¹⁹ Turpat. – 55. lpp.
- ²⁰ Turpat. – 57. lpp.
- ²¹ Turpat. – 58. lpp.
- ²² Turpat. – 44.–58. lpp.
- ²³ *Jensen A. E.* Mythos und Kult bei Naturvölkern. – S. 184.
- ²⁴ Turpat.
- ²⁵ Turpat. – 182. lpp.
- ²⁶ Turpat. – 184. lpp.
- ²⁷ *Jensen A. E.* Die getöte Gottheit: Weltbild einer frühen Kultur. – Stuttgart, 1966. – S. 10, 11.
- ²⁸ *Jensen A. E.* Mythos und Kult bei Naturvölkern. – S. 192.
- ²⁹ Turpat.
- ³⁰ Turpat. – 191. lpp.
- ³¹ Turpat. – 187. lpp.
- ³² Turpat. – 187.–189. lpp.
- ³³ Turpat. – 190., 191. lpp.
- ³⁴ Turpat. – 188. lpp.
- ³⁵ Turpat. – 193. lpp.

Gatis Ozoliņš

Animal Patron, Demos and Proto-Totemism

At the present stage there is no unanimous solution to the problem of totemism. Even the interpretation of positive totemic facts has always been accompanied by doubts and contradictions. An unexpected twist to the vast corpus of texts on totemism was given by H. Bauman's concept of proto-totemism in 1930s that was later elaborated by H. Petri and A. Yenssen. The nucleus of this

interpretation is the idea that the basic theme of primitive folklores is relationship between the human and the animal. H. Bauman calls this proto-totemism.

H. Petri tends to clarify the impact of this concept upon thought processes, history, and life forms of social groups. He characterizes totemism as a world perception model of many primitive peoples that perceives human and animal existence as an encompassing system that, according to Australian social systems, spans everything between the earth and the heaven, from the period of dreams to the present, from totemic ancestors to modern humans. He regards mythical ancestors as the center of Australian mythical history. Mythic narrative relates the process of the formation of ecological environment, specific and significant places, institutions and ceremonies of the religious cult. H. Petri considers "cult totemism" as primary, in comparison to a more recent formation – "totemism of social groups".

A. Yenssen includes into the proto-totemic complex zoo anthropomorphic beings that he calls 'demos' identifying them with totemic ancestors as described by H. Petri. A. Yenssen considers myths that describe demos essential to earlier totemism. Clan, section, fratria totemism is regarded by him as a later form of sociologization of totemism.

Rita Glāzere

Kristīgās leģendas citu latviešu folkloras žanru kontekstā

R. Glāzere dzimusi 1978. gadā. Šobrīd ir LU Filoloģijas fakultātes Baltu filoloģijas bakalaura programmas pēdējā kursa studente, kas sevi jau apliecinājusi kā aktīvu un talantīgu jauno zinātnieci. Zinātniskās intereses saistītas ar kristīgo leģendu izpēti, kā arī tādu Latvijā līdz šim maz skatītu jautājumu izpēti kā kapu uzraksti. Zinātniskā vadītāja – asociētā profesore Ieva Kalniņa.

Folkloristikā ar vārdu “leģenda” (lat. *legenda* ‘lasāmais’ < *legere* ‘lasīt’) saprot atsevišķu vēstītājas folkloras žanru, fantastiska satura sacerējumu ar reliģiski bibliisku tematiku.¹ Arī reliģiska satura teiksmainu literāru sacerējumu sauc par leģendu. Termina “leģenda” lietojums latviešu folkloristikā pārņemts no vācu folkloristikas. Vācu *Legende* nozīmē – viduslaiku baznīcas literatūrā svēto dzīves un mocekļu nāves aprakstus, kas lasāmi dievkalpojumos to piemiņas dienās, teiksmainus vai dzejiskus tēlojumus ar reliģisku saturu un piesaisti vēsturei.²

Latviešu folkloras pierakstos leģendu nav daudz. Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta Latviešu folkloras krātuves fondos glabājas nedaudz vairāk par 350 leģendu pierakstiem (t.sk. varianti). Latviešu leģendas atrodamas folkloristes A. Ancelānes sistematizētajā Latviešu folkloras krātuves teiku materiālā. A. Ancelāne apmēram 60 000 teiku variantu sistematizējusi kartotēkā, kas ir pamatā šī žanra zinātniskajam katalogam.³ Latviešu tautas teiku materiāls iedalāms trijos žanra paveidos: izcelšanās jeb etioloģiskās teikas, vēsturiskās teikas un mitoloģiskās teikas. Daļa, t.i., apmēram 350 vienību, – teiku kataloga mitoloģisko teiku 45. kastītes kartīšu – apzīmētas ar nosaukumu “leģendas”.

Leģendas pierakstītas dažādos Latvijas novados. Lielākā daļa leģendu pierakstītas laikā no 1925. gada līdz 1936. gadam, bet ir arī vēlāki pieraksti un leģendu izraksti no 19. gadsimta beigu avīzēm latviešu valodā. Piemēram, pazīstamā leģenda par to, kā skūpstīšanās cēlusies (LFK 1400, 11435), pierakstīta no kādas avīzes “Baltijas Vēstnesis” lasītājas iesūtīta un 1876. gada 25. augustā publicēta materiāla: “Kad Dievs Ievu no Ādama sankaula bija radījis un viņa zaļā zālē starp smaržodamām puķēm karstā pusdienas laikā dusēja, nometās kāda našķēdama bitīte uz viņas rožu

lūpām. Ādams, to manīdams, gribējis medus nesēju noķert, bet šī no bailēm, savu medu atstādama, aizskrēja. Ādamam nu rūpēja zināt, ko bite tur darijuse. Viņš pielika savas lūpas it viegli pie savas sieviņas lūpām, kas vēl ar vienu aizmiguse gulēja. Kad nu no bitītes atstātais medus pirmam cilvēkam saldi smeķēja, tad viņš pēcāk savu Ieviņu allaž skūpstīja. No tam esot tā skūpstīšanās cēlusies. To man stāstīja mana vecāmāte, un viņai atkal viņas vecāmāte to teikuse. Un šī teika ir tik veca un daudziem zināma, ka tai arī vajaga patiesai būt.”⁴

Latviešu kristīgās leģendas nav publicētas atsevišķā izdevumā. Līdz šim daži leģendu teksti iekļauti citu latviešu folkloras žanru publicējumos. Sešu leģendu tekstu piemēri publicēti J. Niedres grāmatā “Latviešu folklorā”.⁵ Latviešu leģendas ar norādi par piederību žanram publicētas divos Jelgavas Latviešu biedrības Rakstniecības nodaļas rakstu krājumos: trīs leģendas 2. krājumā (1893) izlokšņu paraugos⁶ un septiņas leģendas 5. krājumā (1896).⁷ Mūsdienu latviešu leģendas dažkārt tiek publicētas kristiešu preses izdevumos latviešu valodā, piemēram, “Katōļu Dzeīve”.

Latviešu folkloras krātuves fondos leģendu pieraksti nav sistematizēti. Satura ziņā šīs leģendas iespējams dalīt četrās grupās: tuvs Bībeles teksta pārstāsts, parādīšanās leģendas, etioloģiskās leģendas un dažādas leģendas.

Latviešu leģendas, domājams, izveidojušās viduslaikos uz jau esošas tradīcijas bāzes. To rašanos un izplatīšanos veicinājusi aktīva kristīgās baznīcas darbība. Bībeles Vecās un Jaunās Derības tulkojumi un svēto dzīves apraksti cirkulējuši tautā un ieguvuši “īpatnēji latvisku raksturu”.⁸ Stilistiskā uzbūve un sižeta izveide leģendām tuva citiem vēstītājas folkloras žanriem, galvenokārt teikām un leģendu pasakām. Teikas forma vienāda ar leģendas formu: tas ir apjomā īss, koncentrēts vēstījums ar ierobežotu personāžu un vienkāršu, nesazarotu sižetisko līniju. Nav izveidojušās stingri noteiktas kompozicionālās likumības. Gan teika, gan leģenda parasti aprobežojas ar kāda notikuma vienas epizodes izklāstu, ar sižeta viena galvenā motīva risinājumu. Informācija tiek pausta ar lakoniskiem izteiksmes līdzekļiem vienkāršā ikdienas valodā.⁹ Tieši stilistiskās uzbūves un sižeta izveides līdzība rada grūtības leģendas žanra nošķiršanā no citiem vēstītājas folkloras žanriem. Latviešu folkloristu vidū līdz šim nav bijis intereses par leģendām, tāpēc arī trūkst teorētisku pamatojumu žanram specifisko iezīmju formulēšanai. Folklorists J. Niedre attiecībā uz latviešu leģendām korekti norādījis: “Līdzšinējos latviešu folkloras krājumos leģendas kā atsevišķu žanru netraktēja, bet uzskatīja par kropliem teiku variantiem vai nevērtīgiem pārfrāzējumiem. Būtībā leģendas ir gluži savdabīgi vēstītājas folkloras sacerējumi.”¹⁰ Latviešu literatūrzinātnieka T. Zeiferta izveidotajā latviešu vēstītājas folkloras daļījumā – nostāsti, pasakas un teikas – leģendas daļēji atbilst nostāstu raksturojumam: “Nostāsti pieturas pie gadījumiem un notikumiem, kurus tauta tura par patiesiem. Tie ietērpjas vienkāršos, prozaiskos vārdos, sniedz kailus faktus bez dzejiska iztēlojuma. No svāra šē ir pati lieta, ne viņas ietērps. Zināmu nokrāsu tiem dod dažādas dvēseles kustības: uztraukums, bailes, gaidas, brīns.” Leģendas žanram atbilst arī T. Zeiferta “Latviešu rakstniecības vēsturē” iekļautais nostāsta

piemērs: “Reiz meita, pa Opes Ragankalna ceļu iedama, atrod daudz naudas pa ceļu izkaisītas. Viņa visu salasa priekšautā un nes projām. Te viņai iešaujas prātā Dievs, un tūliņ nobirst visa nauda zemē un pārvēršas par bērza lapām. (L.-Pušk. VII.)”¹¹

Legēndas un teikas

Teika ir vēstītājas folkloras žanrs, kurā apvienots reālais un fantastiskais. Atbilstoši noteikta laikmeta tautas domāšanai, mitiskajiem un reliģiskajiem priekšstatiem un zināšanu līmenim teikās atspoguļota cilvēka interese par apkārtējo dzīvo un nedzīvo dabu, sabiedrības dzīves norisēm teiksmainā un fantastiskā veidā.¹²

Jau A. Lerha-Puškaiša “Latviešu tautas teiku un pasaku” (1894–1903) žanriski nediferencētajā materiālā legēndas atrodamas līdzās teikām, pasakām, ticējumiem un nostāstiem.¹³ Vairāki leģendu teksti – “Par varavīksni”, “Kādēļ ļaudis ķildojas”, “Galvu samainīšana”, “Kā Dievs izglāba cilvēkus no plūdiem” u.c. – publicēti pirmajā Latviešu folkloras krātuves izdevumā, A. Bērzkalnes sastādītajā krājumā “Teikas par Dievu”(1929).¹⁴

Struktūras ziņā legēndas nav iespējams atdalīt no teikām, bet nelieļas atšķirības ir kristīgā kulta elementu lietojumā. Legēndās tie parasti lietoti, lai apstiprinātu kādu kristīgu patiesību vai lai paustu attieksmi (parasti labvēlīgu) pret kādu kristīgas mācības aspektu, bet ne ar maģisku funkciju. Teikās tie parasti lietoti ar aizsargājošu nozīmi. Populāri kristīcības atribūti teikās ir krusts (LFK 1955,19283), kristīšana (LFK 556,1711), tēvreize (LFK 1965,2866), lūgšanas beigu formula “Amen!” (LFK 548,1984), svētdiena – sakrālais laiks (LFK 612,1), sprediķi (LFK 1978,3209), baznīckungi (LFK1895,2985) u.c.

Līdzīgi ir leģendu un teiku sižeti. Teika stāsta, ka senāk rudziem bijušas ļoti garas vārpas un ļaudis pat sākuši kurnēt par salmu trūkumu. Dievs sadusmojies un nākamajos gados līcis augt salmiem vien. Tad suns lūdzis, lai audzējot vārpas vismaz kā šā astes gals (LPT XII,38,3). Legēndā savukārt teikts, ka Ieva sākusī lamāties uz Dievu, ka viņš graudus vien audzējot. Kad nu Dievs viņu soda, dodams plikus salmus, suņam jāiet no Dieva izlūgties, lai dodot vismaz tik garas vārpas, ka var mutē iekampt (LFK 877,1821). (Šāds legēndas vai teikas sižets, tāpat kā daudzi citi, sastopams vairāku Eiropas tautu folklorā, piemēram, lietuviešiem (*Baļys* 3200) un somiem (*fin*.10, Nr.49).¹⁵)

Legēndas un leģendu pasakas

Tautas pasaka ir vēstītājas folkloras žanrs, prozas sacerējums, kam raksturīgs reālu parādību – personu, lietu, abstraktu jēgumu – atspoguļojums fantastiskā aspektā.¹⁶ Leģendu pasakas ir tautas pasaku grupa, kurā stāstīts par svētajiem, to dzīvi, darbiem un ciešanām, arī par notikumiem ar vienkāršiem cilvēkiem, taču šajos notikumos būtiska loma ierādīta Dieva

gribai un spējai notikumus virzīt atbilstoši leģendu pasakā attēlotajai sižeta darbībai. Līdzīgi leģendai leģendu pasakas stāstījumam ir tieksme atainot atmiņas par izciliem svētajiem, izcelt to darbus, ciešanas un brīnumus īpaši izteiksmīgā gaismojumā. Tādā veidā reliģija un daiļrade, morāle un pasakas žanrs tiek apvienoti. Leģendu pasakas ir starpžanrs, kas apvieno leģendas un pasakas, kuras dažkārt grūti nošķiramas viena no otras, jo pasakas var būt papildītas ar leģendu motīviem, kā arī otrādi.¹⁷

Latviešu leģendu pasakās darbojas gan Bībeles tēli, gan svētie, piemēram, Svētais Pēteris (AM 785), Kristus (AM 791), Noass (AM 825). Leģendu pasakās, kurās nav Bībeles tēlu vai svēto, ietverta kristīgā morāle, piemēram, izvairīties no jebkura grēka, jo viens grēks izraisa otru (AM 839), svētdienās neklājas strādāt, šāds darbs nenes augļus (AM 751B). K. Arāja un A. Mednes sastādītajā “Latviešu pasaku tipu rādītājā” seši leģendu pasaku tipi tuvi Latviešu folkloras krātuves nepublicēto leģendu sižetiem, un trīs leģendu pasportizācijas numuri atrodami arī trīs leģendu pasaku tipu variantu skaitā. Viens no leģendu pasakas “Laupītājs nožēlo grēkus” (AM 756A) variantiem atrodams arī pie nepublicētajām leģendām: slepkava lūdz Dievu, līdz ābeles nūja izaug par ābeli. Par katru izsūdzētu grēku nokrīt ābols. Līdz ar atzišanos vecāku slepkavībā izzūd gan mācītājs, gan ābele (LFK 1276,1764). Cits leģendu pasakas variants, kas atzīmēts “Latviešu pasaku tipu rādītājā” pie pasaku tipa “Kas apēda jēra sirdi?” (AM 785) un vienlaikus Latviešu folkloras krātuves teiku katalogā iedalīts pie leģendām, stāsta par to, kā Pēteris slepus no Dieva apēd kazas sirdi un vēlāk savu vainu noliedz. Kad viņam tiek piedāvāta nauda, tad vainīgais atzīstas pastrādātajā (LFK 450,982). Kā vienīgais leģendu pasaku tipa “Velni kārdina garīdznieku” variants uzrādīts augšzemnieku dialektā pierakstītās leģendas “Grāks Rymūs” pasportizācijas numurs. Kāds baznīckungs, naktī ieradies baznīcā, redz, ka tur velni priecīgi dejo, jo esot pavedinājuši Romas augsto baznīckungu uz grēku. Baznīckungs nu līcis velniem nest viņu uz Romu, par to velnus apdāvinādams ar baznīcas dāvanām. Romā viņš izglābis augsto baznīckungu no grēka, kas par to uzrakstījis uz baznīcas durvīm Latvijā: “Debess zemi uzvarēja” (LFK 1220,153). Četras leģendas “Latviešu pasaku tipu rādītājā” nav atzīmētas, bet to saturs atbilstošs leģendu pasaku tiptiem “Lielais Kristaps” (AM 768 – LFK 631,536; LFK 17,27128) un “Mūžīgais žīds” (AM 777 – LFK 48,172; LFK 32,4093). Analogas latviešu leģendu saturam ir dažas starptautiskā viduslaiku reliģisko pasaku tipu rādītāja vienības,¹⁸ piemēram, “Pāvests un Nelabais” (*Tubach* 3849) un “Mūžīgais žīds” (*Tubach* 2801).

Leģendas un anekdotes

Anekdote (gr. *anekdotos* ‘nepublicēts’) ir vēstītājas folkloras žanrs, kurš stāstījumā atklāj komisku notikumu, kam ir negaidīts un asprātīgs nobeigums.¹⁹ Anekdotēs sadzīves un sabiedrības parādības vienmēr atainotas un vērtētas humoristiskā un satīriskā skatījumā. Humoristiskā

un satīriskā skatījuma paušanai nereti izmantoti arī Bībeles tēli, garīdznieku tēli, baznīcas atribūti, sakramenti. Leģendas ar degradētiem Bībeles vai svēto tēliem publicētas arī anekdošu krājumos, piemēram, P. Birkerta sastādītajā krājumā “Latvju nerātnās anekdotes” (1954) publicēta anekdote par to, kā cilvēkiem cēlušies dzimumorgāni. Ādams un Ieva kopš izdzīšanas no Paradīzes nav gribējuši lāga strādāt. Vēderi tiem kopš radīšanas bijuši neaizšūti. Abi lādējuši vēderos dažādas barības vielas un dzīvojuši slinkodami. Dievs nolēmis abus pārmācīt, aizšujot tiem vēderus ciet. Ādama vēdera aizšūšanai garāka siksna gadījusies, to Dievs nav griezis nost, bet Ievas vēderam pat siksna drusku pietrūcis. Tā arī radusies atšķirība starp cilvēku dzimumiem (LFK 142,2000).²⁰

Leģendas, kuru sižeti skaidro atšķirības cilvēku dzimumu starpā (LFK 50,13; LFK 506,730; LFK 910,11984) un kas skar cilvēku dzimumdzīves sfēru (LFK 506,729; LFK 142,4999; LFK 207,711), Latviešu folkloras krātuves teiku kataloga materiālos atzīmētas ar norādi “nerātņa”. Emocionālu spriedzi šajās leģendās rada jau tēmas izvēle – aspēlētas parādības, par kurām ikdienā nemēdz runāt. Leģendu “pikantais” raksturs tās tuvina anekdotes žanram. Zīmīgi, ka nerātnajās leģendās par cilvēku dzimumorgānu atšķirībām un seksuālo saskarsmi komiskie varoņi parasti ir Ādams un Ieva. Bībelē minētie pirmie cilvēki funkcionē kā pirmtēli anekdotiskajās leģendās. Ādams ar Ievu gribējuši izkaltēt drēbes, bet nebijis, kur. Tad Ādams teicis, ka viņam gan esot kārtiņa, bet neesot, kur otru galu iestiprināt. Ieva teikusi, ka viņai šim nolūkam esot caurums. Tā viņi abi izžāvējuši drēbes (LFK 72,8288). Kad Dievs iztaisījis Ādamu un Ievu, Ieva Ādamu neklausījusi. Ādams žēlojies Dievam. Dievs teicis nomazgāties kādā avotā, no kā viņam izaugusi liela bārzdā. Bet Ieva nebijusies no viņa. Pati aizgājusi uz to pašu avotu. Pamērcē roku ūdenī, te bite uzlaižas. Kur Ieva pieskārusies ar roku, biti gaiņānot, tur palikušas spalvas (LFK 50,13). Tomēr Ādams un Ieva leģendās neparādās vienīgi kā komiski tēli. Tie darbojas arī nopietnās leģendās, piemēram, kādā leģendā, kas skaidro pirmgrēka postošās sekas (LFK 877,1821). Ādama un Ievas kā pirmtēlu izmantojums ir plašs, jo viņi saskaņā ar Bībeles vēstījumu par pasaules radīšanu ir pirmais un arī tipiskais cilvēku pāris.

Anekdotes žanra robežai tuvojas arī Vecās Derības tēla Noasa kariķēšana leģendās. Noass rādīts kā vīrs, kas lamājas, piesauc velnu (LFK 243,234) vai piedzeras (LFK 807,5250). Sižets par velna iekļūšanu Noasa šķirstā pazīstams arī citu tautu folklorā (*Balys* 825; *Tubach* 3479): velns pierunā Noasa sievu, lai piedzirda Noasu. Vēlāk Noass pats lamādamies “uzaicina” velnu pie sevis šķirstā. Noasa saistība ar vīnu un dzeršanu leģendu sižetos balstīta Bībeles stāstos: “Noa sāka kopt zemi un iestādīja viņa dārzu. Un Noa dzēra vīnu, un viņš piedzērās un gulēja kails savā teltī” (1.Mozus 9: 20–21). Leģendām ar līdzīgu vēstījumu rodoties, tās netika uztvertas kā komiski izdomājumi. Vienkāršais cilvēks radījis savu “zinātni”, galvenos Bībeles notikumus, piemēram, Noasa plūdus laika gaitā, papildinot ar simtiem citu.²¹ Izsmiekls, kas vērstas pret Bībeles tēliem gan anekdotēs, gan anekdotiskajās leģendās, ir samērā jauna humora

forma, jo vienīgi sekularizācijas apstākļos konstatēta tieksme pārkāpt tabu, laika kavēšanas nolūkā izsmejot svēto jeb sakrālo.²²

Etniskās anekdotes ir ievērojama katras tautas anekdošu daļa. Tajās paustais izsmieklis, kas vērsti pret citas tautas pārstāvjiem, balstīts etniskā heterostereotipā – emocionāli iekrāsotā, shematiskā standartizētā citas etniskās grupas tēlā.²³ Līdz Otrajam pasaules karam pierakstītajās latviešu tautas anekdotēs bieži izsmieti čigāni un žīdi. P. Kundziņš, aplūkojot dzīvi latviešu lauku sētā 18. gadsimta otrās puses un 19. gadsimta apstākļos, raksturo latviešu attieksmi pret šo tautību pārstāvjiem: “Savrupētās savstarpēji apmeklējumi notika reti, vairāk tikai radu starpā. Ja ieradās čigāni, tos ne labprāt ielaida sētā, bet gan raudzījās, lai nepazustu kāds putns vai jērs. Labāk ieredzēti bija “paunu žīdi”, kas pārdeva pilsētas sīkpreces, ko nesa paunā uz muguras. Šos kustīgos svešautiešus gan piezoboja, bet nenoraidīja, pat priecājās, ja kāds no viņiem patirgojies piedevām uzņēmās apgleznot kādu pūralādi vai skapi.”²⁴ Ironija pret žīdiem un čigāniem parādās arī latviešu leģendās – šajā gadījumā leģendas un anekdotes ir intonatīvi tuvi žanri. Kad Pestītāju situši krustā, tad gribējuši sist ar četrām naglām. Bet čigāns vienu naglu nozadzis. Muša izskatījusies kā naglas galviņa un izglābusi Pestītāju no vienas naglas. Tādēļ čigāni nes zagla vārdu un mušai brīv ēst no katra galda (LFK 790,216). “Kad Kristus bijis pie krusta piesists, žīds palicis zem mucas savu sievu ar bērniem un prasījis Kristus, kas esot zem mucas. Kristus teicis: “Tava sieva ar bērniem.” Žīds atteicis: “Nekā, cūka ar visiem sivēniem.” Un tiešām, kad pacēluši mucu, tad sievas un bērnu vietā zem mucas bijusi cūka ar visiem sivēniem. Tāpēc žīds neēd cūkas gaļu, jo cūka ir viņa sieva” (LFK 929,19600). Jūdu aizliegums lietot cūkgaļu uzturā patiesībā saistīts ar priekšstatu par cūku kā nešķīstu dzīvnieku tās rijības dēļ. Jūdu diēta, tāpat kā viņu svētki, ļauj tautu identificēt jebkurā vidē,²⁵ un īpatnā atpazīstamība var veicināt ironiskas un sarkastiskas attieksmes veidošanos.

Leģendas un ticējumi

Tautas ticējumi ir tautas vērojumi un uzskati par dažādām dabas un cilvēku parādībām un mērķtiecīgām darbībām. Ticējumi ir apjomīga latviešu folkloras daļa un aptver visas tautas dzīves nozares. Ticējumi, kas organiski iekļāvušies tautā vai tās grupas dzīvē, ir pamatā arī paražām un ieņem nozīmīgu vietu kāzu, bērnu un kristību godos, darbā un cilvēku savstarpējās attiecībās.²⁶

P. Šmita sastādīto “Latviešu tautas ticējumu” (1940–1941) četros sējumos publicēta arī daļa leģendu. “Pēteram reiz sāpējuši zobi. Jēzus izrāvis plāvā mazu zālīti, ar kuras saknīti licis Pēteram apspaidīt slimo zobu un zālīti atlikt zemē atpakaļ, lai arī vēlākiem cilvēkiem būtu zobu zāles” (LIT 23492). Latviešu folkloras krātuves materiālos glabājas vismaz 16 leģendas ar līdzīgu saturu. Pētera kostā sakne norādīta kā lidzeklis gan zobusāpju, gan vēdersāpju remdēšanai, un tai doti arī dažādi

nosaukumi – pētersaknīte (LFK 1689,5241), Pētera zobš (LFK 790,217), pēterkodums (LFK 1722,2725), pēterzāļu sakne (LFK 1850,4981). P. Šmita apkopotajos “Latviešu tautas ticējumos” plašais folkloras apjoms ietver ne vien leģendas, bet arī teikas, pasakas. Iekļautas arī tautasdziesmas un ekscerpti no avīzēm, hronikām.

Dažkārt tas pats saturs, kas leģendās, ticējumos pausts daudz koncentrētāk. Ticējumā teikts: “Kad Jēzus nesis krustu, tad visi koki locījušies, bet tikai apse vien ne. Par to nu viņai jātrīsot” (LTT 925). Etioloģiskajā leģendā ļoti tuvs saturs izvērstš plašāk: “Tanī brīdī un tanī dienā, kad Jēzus Kristus krustā sists, visi koki drebējuši, redzēdami to, kas notiek. Tikai kļušu sačukstējušies. Vienīgi apse nedrebėjusi, bet stāvējusi mierā. Par to tagad visām apsēm mūžīgi jādrebe pie vismazākās vēja pūsmas. Un no tās dienas un no tām bailēm pietrūcis visiem kokiem valodas, tā ka līdz šai dienai nav neviens koks runājis” (LFK 142,3041).

Lai gan leģendām un ticējumiem ir daudz kopīgu motīvu, īpaši tēlu, tomēr leģendas neuzņemas ticējumu galveno funkciju – tās neskaidro un nenorāda uz nākotnē iespējamām parādībām saistībā ar tagadnē konstatējamām vai veidojamām parādībām vai reālījām.

Leģendas un “Kristīgi murgi par Māru un viņas Dēlu”

Kārtojot Dainu skapī iesūtītos tautasdziesmu pierakstus, Krišjānis Barons atsevišķi nodalījis dziesmas ar kristīgiem tēliem un motīviem, nosaukdams šo kopumu par “Kristīgiem murgiem par Māru un viņas Dēlu”. Lai gan atsevišķām šīs grupas dziesmām piemīt formālas klasiskās tautasdziesmas pazīmes (pantmērs – četrpēdu trohajs, atskaņu trūkums utt.), tās nav iespiestas “Latvju Dainu” tekstos. Gan šo dziesmu, gan leģendu tēli aizgūti galvenokārt no Bībeles. Turklāt kādā dziesmā atspoguļots leģendās populārā sižeta par apses lapu trīcēšanu variants.

*Kālabad apse trīc,
Bērzam zari nolīkuši?
Apse rīkstes labprāt deve,
Bērziņš dod tās raudādams.
Apse dej, bērziņš gaud,
Kad sāk debess kungu graizīt;
Apse lepni apkārt raugās,
Bērziņš kaunīgs nolaiž galvu.
Apse žēlumu nejūt,
Bērziņš līdz pat zemi lokās.
Bet kad debess kungs jau nobāl,
Visur kluss, ne vējiņš nepūš,
Apsi žēlums jau pārņem,
Šī sāk kustēt, drebēt, trīcēt!/
Un trīc vēl šo baltu dienu.*

*Tik vien bērziņš klusu stāv,
Savus zarus nokāris,
Grib par savu mīļu kungu
Tā līdz pasauls galu trūdēt.*

(LFK 181 1)

K. Barona pieeja, Dainu skapī atdalot “kristīgus murgus” (pavisam 58 dziesmu varianti) – dziesmas ar kristietības motīviem un tēliem – no pārējām tautasdziesmām, rada un veicina “tīrās” folkloras tendenci. “Barona publicējums rada iespaidu, ka tautas kristīgi reliģiskie priekšstati un tautasdziesmu tradīcija ir bijušas turpat vai pilnīgi nošķirtas pasaules.”²⁷

Kopsavelkot var secināt: kristīgās leģendas – patstāvīgs un savdabīgs latviešu vēstītājas folkloras žanrs – robežojas ar vairākiem latviešu klasiskās folkloras žanriem. Stilistiskās uzbūves un sižeta izveides ziņā kristīgās leģendas tuvas teikām, leģendu pasakām un nereti arī anekdotēm. Leģendām līdzīgs kristīgo motīvu izmantojums konstatējams daļā ticējumu un jaunāko laiku tautasdziesmu. Rakstā nav aplūkotas iespējamās leģendu kopīgās iezīmes ar tautas mīklām, sakāmvārdiem, parunām, romancēm, ziņģēm, nostāstiem un citiem folkloras žanriem. Līdz ar to raksts “Kristīgās leģendas citu latviešu folkloras žanru kontekstā” tikai aptuveni iezīmē leģendu vietu citu folkloras žanru kopainā.

SAĪSINĀJUMI

1.Mozus	Pirmā Mozus grāmata
AM	<i>Arājs K., Medne A.</i> Latviešu pasaku tipu rādītājs. – R., 1977.
<i>Balys</i>	<i>Balys J.</i> Lietuvių pasakojamosios motyvų katalogas. – Kaunas, 1963.
<i>fin.</i>	<i>Aarne A.</i> Finnische Märchenvarianten. – Helsinki, 1911.
gr.	grieķu
lat.	latīņu
LFK	Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta Latviešu folkloras krātuves fondi
LPT/ L.-Pušk.	Latviešu pasakas un teikas / Pēc A. Lerha-Puškaiša u.c. avotiem sakārt. P. Šmits: 1. – 15. – R., 1925 – 1937.
LTT	Latviešu tautas ticējumi / Sakārt. P. Šmits: 1. – 4. – R., 1940 – 1941.
<i>Tubach</i>	<i>Tubach C. F.</i> Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales. – Helsinki, 1969.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Latvijas Padomju enciklopēdija. – Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1985. – 6. sēj. – 37. lpp.

² Der Große Brockhaus: 11. – Leipzig: F. A. Brockhaus, 1932. – S. 238.

³ *Ambainis O.* Latviešu folkloristikas vēsture. – Rīga: Zinātne, 1989. – 115. lpp.

- ⁴ *Semk B.* Teika par to, kā skūpstišana cēlusēs // Baltijas Vēstnesis. – 1876. – Nr. 34. – 271. lpp.
- ⁵ *Niedre J.* Latviešu folklorā. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1948. – 184. – 186. lpp.
- ⁶ Izlokšņu paraugi // Jelgavas Latviešu biedrības Rakstniecības nodaļas rakstu krājums: II. – Jelgava, 1893. – 122. – 123. lpp.
- ⁷ Leģendas // Jelgavas Latviešu biedrības Rakstniecības nodaļas rakstu krājums: V. – Jelgava, 1896. – 1. – 10. lpp.
- ⁸ *Ancelāne A.* Leģendas [nepublicēts manuskripts]. – 1. lpp.
- ⁹ *Ancelāne A.* Ievadam // Latviešu tautas teikas: Izcelšanās teikas. – Rīga: Zinātne, 1991. – 12. lpp.
- ¹⁰ *Niedre J.* Latviešu folklorā. – 183. lpp.
- ¹¹ *Zeiferts T.* Latviešu rakstniecības vēsture. – Rīga: Zvaigzne, 1993. – 106., 107. lpp.
- ¹² Latvijas Padomju enciklopēdija. – Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1987. – 9. sēj. – 561. lpp.
- ¹³ *Ambainis O.* Latviešu folkloristikas vēsture. – 71., 72. lpp.
- ¹⁴ Teikas par Dievu: Izlase. – Rīga: Latviešu folkloras krātuve, 1929.
- ¹⁵ *Balys J.* Lietuvių pasakojamosios motyvų katalogas // Tautosakos Darbai: II. – Kaunas: Lietuvių Tautosakos archyvo leidinys, 1936. – P. 196.
- ¹⁶ Latvijas Padomju enciklopēdija. – Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1986. – 7. sēj. – 561. lpp.
- ¹⁷ *Balys J.* Pasakojamoji tautosaka ir jos tyrinėjimai // Tautosakos Darbai: II. – Kaunas: Lietuvių Tautosakos archyvo leidinys, 1936. – P. 265.
- ¹⁸ *Tubach C. F.* Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales // FF Communications. – No. 204, Vol. LXXXVI. – Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1969.
- ¹⁹ Latvijas Padomju enciklopēdija. – Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1981. – 1. sēj. – 245. lpp.
- ²⁰ *Birkerts P.* Latvju nerātnās anekdotes. – Eutīna: Andr. Ozoliņa apgāds, 1954. – 600. lpp.
- ²¹ *Thompson S.* The Folktale. – New York: The Dryden Press, 1951. – P. 235.
- ²² *Altany A.* The Christian sacred: Absence, Ambiguity, and Paradox // Quodlibet Journal. – Vol. 1, No. 7. – 1997. – [elektroniskais resurss] – <http://www.quodlibet.net.altany-sacred.shtml>
- ²³ *Apine I.* Politoloģija: Ievads etnopsiholoģijā. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2001. – 17. lpp.
- ²⁴ *Kundziņš P.* Latvju sēta. – Daugava, 1974. – 330. lpp.
- ²⁵ *Gaster T. H.* Festivals of the Jewish Year. – New York: William Morrow & Co., Inc., 1972. – P. 289.
- ²⁶ Latviešu konversācijas vārdnīca. – Rīga: A. Gulbja apg., 1940. – 21. sēj. – 42758. sleja.
- ²⁷ *Bula D.* Nezāles, murgi un atkritumi? Dainu skapja nepublicētie teksti. – Karogs. – 2001. – Nr. 7. – 197. lpp.

Rita Glāzere

Christian Legends in Context of Other Latvian Folklore Genres

The article “Christian Legends in Context of Other Latvian Folklore Genres” compares Latvian Christian legends to other folklore genres. The main source for the article are the materials from the Archives of Latvian Folklore (approximately 350 units). Up to now, Latvian Christian legends in the context of Latvian folklore have not been researched. The author compares Christian legends to other legends, to Christian tales, jokes, beliefs and folk songs in the frame of the classical folklore genre system. The criteria for comparing are formal elements, such as the structure of the text, the characters and the themes. The stylistic structure and shape of the story line of the Latvian Christian legends are similar to those of classical legends, Christian tales and jokes. The Christian motives are more similar to those of the beliefs and folk songs. This article offers a glimpse into the possibilities of further research.

Una Smilgaine

Laiks un telpa latviešu šūpuļdziesmās

U. Smilgaine dzimusi 1975. gadā. Kopš 2002. gada studē latviešu folkloristiku LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Latviešu bērnu folkloras specifika”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Janina Kursite.

Līdz šim, runājot par šūpuļdziesmām, galvenokārt uzsvērtā šo dziesmu iemidzināšanas funkcija un audzinošais raksturs. Taču šīs dziesmas funkcionē noteiktā tradicionālās kultūras sistēmā un translē šo kultūru, tādēļ miega dziesmas kā tradicionālās kultūras sastāvdaļa sniedz priekšstatus arī par laiku un telpu.

Šajā rakstā tiks analizētas tradicionālās latviešu šūpuļdziesmas, ar to saprotot tautasdziesmu tekstus, kas publicēti “Latvju dainu” 1. sējumā (1894)¹ un “Latviešu tautasdziesmu” 6. sējumā (1993).² Salīdzinājumam tiks aplūkoti arī ticējumi par bērnu.

Pirms sākt šūpuļdziesmu tekstu analīzi, nedaudz ieskicēšu ainu, kādu iezīmē priekšstati par bērnu folklorā. Tradicionālos priekšstatus nosaka pasaules struktūras binaritātes princips. Bērna dzimšana tiek saistīta ar pāriešanu no htoniskās pasaules mūsu pasaulē, taču pats piedzimšanas fakts vēl nenozīmē, ka viņš pilnībā kļuvis par cilvēku. Jaundzimušo vēl neuzskata par bērnu pat līdz tam brīdim, kamēr vēl nav notikušas maģiskas rituālas darbības, kas *pārvērstu* viņu *cilvēkā*.³ Šīs rituālās darbības aizsākas ar nabassaites pārgriešanu, tādā veidā atdalot jaundzimušo no mātes ķermeņa, un turpinās ar mazgāšanu kā rituālu attīrīšanu no tā, kas norāda uz tā piederību ne-cilvēciskajam. Var teikt, ka jaundzimušā iesaistīšana sociumā noslēdzas ar krustībām – vārda došanu, ielikšanu šūpulī. Ticējumi kā pārejas laiku min arī sešas nedēļas, kad bērnu nedrīkstēja rādīt svešiem un atstāt bez uzraudzības.⁴ Visas šīs darbības vērstas uz nākotni, tās veicina patstāvīgas dzīves sākšanu – staigāšanu, atšķiršanu no krūts, zobu izšķīlšanos, runāšanu. Rituālo darbību rezultātā bērns pakāpeniski iegūst cilvēkam nepieciešamās dzīves un kultūras iezīmes, kas viņu atdala no dabas pasaules. Šajā pārejas laikā bērns tiek pakļauts dažādām briesmām, kas nāk no “tās” pasaules, bet savukārt pats, kā daļēji piederīgs svešajai pasaulei, ir bīstams pārējiem.⁵ Folkloras tekstos – gan ticējumos, gan šūpuļdziesmās – vairāk tiek akcentēta bērna aizsardzība pret nevēlamiem htoniskās pasaules spēkiem nekā bailes no jaundzimušā.

Folklorā kopumā, īpaši mītiskajās tautasdziesmās, daudz biežāk tiek aktualizēta telpa. Parasti šie teksti konkretizē, **kur** notiek darbība (piemēram, “vidū jūras uz akmeņa”, “liela ceļa maliņā” utt.), bet, **kad** isti tā notiek, gandrīz nekad netiek pateikts.⁶ Līdzīgi ir arī šūpuļdziesmās; īpaši plaši iezīmēti telpiskie priekšstati, turpretim ar laiku saistītie jēdzieni parādās ļoti ierobežoti.

Šūpuļdziesmu tekstos **telpas strukturēšana** sākas ar bērna vietas fiksēšanu tajā. Bērns šajos tekstos atrodas pašā centrā – guļ šūpulī, viņam pievērsta visa mātes vai aukles uzmanība, bērns ir arī miega vilcēja vai paša miega galamērķis. Telpa šūpuļdziesmās nav abstrakta, kā mēs to uztveram šodien, bet tieši otrādi – lietas rada to. Telpiskie apzīmējumi sastopami gandrīz katrā šūpuļdziesmā, bet ne tikai kvantitatīvā aspektā; telpa tiek fiksēta arī kvalitatīvi (piemēram, augša – apakša, savs – svešs, vidus – mala utt.). Telpa attiecībā pret bērnu šūpuļdziesmās izpaužas tādējādi, ka tā ietver bērnu līdzīgi kā apvalks kodolu, turklāt tuvāk esošās telpas daļas (piemēram, šūpulis, istaba) bērnam ir sargājošas un katra nākamā kārtā pārklāj iepriekšējo. Jo tālāk kāda telpas daļa atrodas no bērna, jo tā nedrošāka un bīstamāka. Ejot no centra (visdrošākās vietas) uz attālākajām vietām, nosacīti telpu šūpuļdziesmās var iedalīt piecās lielās daļās.

1. Šūpulis – bērnam tuvākā telpa.

2. Mājas. Šūpuļdziesmās ļoti bieži tiek fiksētas vietas, kas saistītas ar bērna tuvāko apkārtni ārpus šūpuļa. Tās ir: *māja, nams, istaba, kambaris, ķēķis, kaktis, ceplis, sienas, grīda, mūris, krāsns, sols, galds, beņķis, pagulte.*

3. Pagalms, sēta. Dziesmu teksti min šādus telpiskos orientierus: *klēts, kūts, rija, piedarbs, pirts, kā arī sētu un pagalmu vispār.*

4. Dabas telpa. To veido: *mežs, tai skaitā koki un krūmi, birzis, kalni, ganības (gani), akmens, ūdens.*

5. “Pilsētnieciskā” telpa. Lietosim šo terminu, lai apzīmētu cilmes ziņā jaunākas, “reālas” vietas kultūrtelpā. Šī telpas daļa savā ziņā pretstatīta dabas pasaulei un saistās ar bērnam svešām, bieži vien nepazīstamām vietām. Tās ir: *pilsēta, baznīca, krogs, skola, tirgus.*

Atsevišķi izdalāma ir arī **telpas robeža**, starptelpa, kas atdala vienu telpas daļu no citas.

Laika apzīmējumi tradicionālajās šūpuļdziesmās ir ļoti ierobežoti. Laika formulas tekstos iezīmē bērnu laikā, bet ne pašu laiku kā tādu.⁷ Atšķirībā no telpiskajiem priekšstatiem, kur ļoti svarīgi bērnu fiksēt kādā noteiktā vietā (bērns guļ šūpulī), laika izpratnē šūpuļdziesmu adresāts ir nepastāvīgs, mainīgs. Bērns tiek rādīts “procesā”. Šķiet, tas saistīts ar uzskatu, ka jaundzimušais samērā ilgu laiku (līdz pat krustībām) atrodas īpašā starpstāvoklī – viņš ir gandrīz atdalījies no ne-cilvēciskās, dabas sfēras, taču nav pilnībā iegājis kultūras pasaulē. Tikai laika gaitā, veicot dažādas rituālas darbības, viņš iegūst visas cilvēkam nepieciešamās kvalitātes.

Miega dziesmās galvenokārt tiek aktualizēti divi laiki: tagadne un nākotne. Tagadne ir iemigšanas un miega laiks. Visplašāk atspoguļojas

nākotne, un tas ir likumsakarīgi šūpuļdziesmu adresāta vecuma un statusa dēļ. Laika tieksmi uz nākotni var izteikt formulisko jautājumu veidā – “Kad jūs lieli izaugsiet, / Kad kājiņām staigāsiet?” (LTdz 24 635), “Aijā, bērniņ, pūpās, / Kas tev’ rītu šūpās?” (LTdz 24 732) vai arī “Šūpojies, šūpulīti, / Audzē lielu bāleliņu” (LD 1893). Tiek izteiktas arī gaidas, lai laiks ātrāk paietu un bērns pārvarētu kādu krīzi vai kļūtu patstāvīgs. Pagātnes laiks šajā žanrā parādās samērā reti. Dziesmās tas galvenokārt saistīts ar tipu grupu, kurā bērnu attēlo kā lāci vai arī vecākiem piedēvē lācim raksturīgas īpašības:

*Šūpo, lielais, mazo bērnu,
 Pelni maizes garoziņu.
 Tēvs aizgāja bišu kāpt,
 Māte auzu brucināt;
 Tēvs atnesīs saldu medu,
 Māte auzu ķiselīti.*

LTdz 24 792

Pagātnes laiks šajās šūpuļdziesmās gandrīz vienmēr parādās kopā ar tagadni vai nākotni. Pagātnei šeit negatīva nokrāsa, un tā saistās ar vecāku prombūtni, tādēļ tieksme šo laiku maksimāli saisināt, “saspiest”. Pagātne biežāk parādās dziesmas sākumā, pēc tam noteikti seko veiksmīgs atrisinājums tagadnes vai nākotnes formā (tēvs un māte atgriežas ar atalgojumu).

Laika gaita šūpuļdziesmās ir apjaušama *gada* un *diennakts* aprīte.

1. Gads. Šūpuļdziesmas klusē par gada auksto un tumšo periodu – rudeni un ziemu. Šos gadalaikus teksti tieši nemin, tos, tāpat kā pagātnes laiku, miega dziesmās tiecas “saspiest”, pēc iespējas ātrāk pārvarēt, jo tas ir augšanai nelabvēlīgs:

*Čūciet, guliet, lāča bērni,
 Kad jūs lieli izaugsiet,
 Kad jūs lieli izaugsiet,
 Kad kājāmi staigāsiet?*

– *Pavasari, pavasari,*

Siltā Jānu saulītē,

Tad mēs lieli izaugsim,

Tad kājāmi staigāsim.

Aijā, aijā, mozais bērneņš,

Kōpēc lels tu naaudz?

– *Vosor augšu sauleitē*

Kai pupeņa dōrzenā.

LTdz 24 853, 1

LTdz 24 637

Īpaši labvēlīgi gadalaiki ir *pavasaris* un *vasāra*, kad cilvēks, tāpat kā daba, uzplaukst. Šādus apstākļus nodrošina saules siltums un gaisma, kas arī tiek īpaši uzsvērts. Tad laiks “izplešas” un pastiprināti notiek bērna “iekavētā” attīstība.

2. Diennakts. Pats jēdziens “diennakts” ir nosacīti jauns veidojums, kas saistās ar vēsturiskā laika ieviešanos. Tāpat kā senie grieķi,⁸ arī senie indoeiropieši⁹ dienas un naktis skaitīja atsevišķi. Mītiskajā domāšanā laiks atsevišķi sastāv no dienu virknējuma un nakšu virknējuma, arī šūpuļdziesmās šie laiki tiek atdalīti. Dziesmu teksti saistās ar šādiem laika terminiem: *rīts, diena, vakars, nakts, rīt.*

Visbiežāk lietotais laika apzīmējums šupuļdziesmās ir vakars:

*Čučī, guli, mazbērniņ,
Pāmāks māte vakarā,
Pārnākdama atnesīs
Baltas maizes kukulīti.*

LTdz 24 660

*Jau tys mīga Mikeleits
Gryb ar mani precētīs;
Pagaid, mīga Mikeleit,
Koļš vokora sagaidēšu.*

LTdz 24 706, 1

Pirmajā piemērā vakars saistās ar bērna gaidāmo labsajūtu, ko nodrošinās mātes klātbūtne un pilns vēders. Tāpat arī otrajā – vakars tiek gaidīts kā “īstais” miega laiks, pretēji dienai (kas gan nav nosaukta), kad tas nav vēlams. Taču samērā bieži šim dziesmu tipam līdzīgām dziesmām otra puse noslēdzas ar vārdiem: Laid, māmiņa, aizkrāsnē, / Lai ar Maču saderēju (LTdz 24 704), kas nozīmē atdot bērnu miega varai. Droši vien šajos gadījumos vienu vai otru teksta noslēgumu nosaka konkrētā situācija un bērna vecums.

Dažkārt vakars netiek minēts tieši:

*Miedzīnš jāja sirmu zirgu
Apkārt manu istabiņu,
Nāc, miedzīni, istabā,
Es tev došu snaudulīti.*

LTdz 24 686

*Mīdzenš gōja pa pogolmu
Palākā mētelī;
Tec, mīdzen, šupelī,
Sēstīs bārna pagaļvi.*

Ā-ā-ā, ā-ā-ā, ā-ā-ā, ā-ā-ā!

LTdz 24 685

Pirmajā tekstā uz vakaru norāda miega zirgs un tā spalva. Sirmā krāsa tautasdziesmās bieži tiek lietota zirgu apzīmēšanai. Latviešu valodā šī krāsa tiek šķirta no pelēkās, sirmajai raksturīgs baltās krāsas piejaukums. Par sirmo stundu agrāk sauca krēslas laiku. Šķiet, ka ar šīs krāsas pārejas stāvokli saistīta sirmu zirgu simboliskā nozīme sezonas dievībām Ūsiņam, Jānim, Mārtiņam. Sirmi zirgi kā laika pāreju simbolizējoši pārceļ no vienas pasaules citā, tāpat arī miegu no htoniskās pasaules cilvēku pasaulē. Otrajā piemērā uzmanība pievērsta miega mēteļa krāsai. Lai arī pelēkajai krāsai bieži saistība ar auglību un ražību (piemēram, Jānīts jāja rudzu lauku / Ar pelēku mētelīti), šajā gadījumā pelēks attiecas uz gaismas nokrāsu. Pelēkais ietver sevī kā gaismu, tā tumsu un abu sintēzi.¹⁰ Tātad minētajā šupuļdziesmā pelēkais ietver sevī krēslu, brīdi starp gaismu un tumsu, pāreju no vienas otrā. Šajā laikā miegs ir vēlams, tādēļ izskan aicinājums nākt pie bērna šupulī. Reizēm par vakaru liecina debesu spīdekļu stāvoklis, ko izsaka formuliskā frāze “Dziest saulīte, lec mēness” (LTdz 24 687).

Nedaudz cita aina iezīmējas ticējumos, te vakars ir bīstamais laiks, kas saistās ar dažādiem aizliegumiem. Tā, piemēram, vakarā mazu bērnu nedrīkstēja saukt vārdā, kā arī “nekrustītu bērnu pa saules pakāpiem neatstāja guļā, bet tura rokās, lai ļaunais nepiesistos. Kad uguns ienesta, bērnu ieliek atkal gultā.”¹¹ Bīstamība šeit neapšaubāmi saistās ar tumsas iestāšanos, laika robežu starp gaismu un tumsu.

Kā bīstamu laiku folkloras teksti iezīmē arī nakti:

*Dod, Dieviņi, jautru miegu
 Mazajam bērniņam;
Nakti skrēja melns putniņš
 Mazu bērnu kaitināt.*

LTdz 24 677

Citās dziesmās jautrs, t.i., viegls, trausls miegs ir vēlēts bērna māmiņai, lai tā spētu novērst htoniskās dievības vai gara (variantos melna putniņa vietā figurē mīļa Māra) nelabvēlīgo darbību. Ar daudziem tabu nakts parādās arī ticējumos: “Ūdeni, kurā mazgāts mazs bērns, nedrīkst pēc saules norietēšanas izliet, jo citādi bērns kļūst slims.”¹² Iespējams, ka nedrošība attiecas uz laiku, kad saule atrodas citsaulē. Līdz ar to aktivizējas tumšie, bērnam naidīgie spēki, kas citkārt saules gaismā atrodas latentā stāvoklī.

Daudz retāk šūpuļdziesmu tekstos minēts termins rīts:

*Kačeit, kačeit, atej, atej,
 Atnes mīdzeņu
 Garu garu, ilgu ilgu,
 Do pošam reitenam.*

LTdz 24 509

Rīts šeit apzīmē miega laika beigas. Ja bērns nemostas naktī, bet atver acis tikai līdz ar sauli, tas nozīmē, ka viņš ir vesels un to netraucē nekādi nevēlami gari. Citā gadījumā rītu iezīmē gaiļa dziedāšana:

*Čučī, guli, mazbērniņ,
 Kā pelīte midzenī;
 Neklausies ciema gaiļus,
 Nemodini māmuliņu.*

LTdz 24 680

Pēc dziesmas teksta nojaušams, ka mātei, bērnu auklējot, bijusi grūta nakts, tādēļ vēlēts, lai mazulis guļ mazliet ilgāk, nekā tas parasti būtu pieņemts.

Dienu šūpuļdziesmas piemin visretāk, parasti diena figurē ikdienas aspektā:

*Čučī, guli, mazbērniņ,
 Kā pelīte midzenī,
 Neklausies ciema gaiļus,
 Nemodini māmuliņ':
 Gan tā bija piekususe,
Augu dienu strādājot.*

LTdz 24 680, 2

Laika sakarā varētu tulkot arī šūpuļdziesmu, kura šķietami ar to nesaistās:

*Čučī, guli, balodīti,
Cukuriņa būdiņā,
Visu dienu vanadziņis
Apkārt tevi lidinās.
Kad tas cukurs izkusīs,
Tad tā būdiņ' saplīsīs;
Kad tā būdiņ' saplīsīs,
Noķers tevi vanadziņis.*

LTdz 24 632, 2

Semantēma “cukuriņa būdiņa”, iespējams, nozīmē dienas laiku, kad bērns atrodas drošībā, jo cukurs saistās ar gaišu krāsu, gaismu. Taču šis materiāls ir arī kūstošs, tātad – īslaicīgs. Kamēr bērns atrodas šajā mājoklī, vanadziņš, kas simbolizē tumsu, neko tam nevar padarīt. Kad cukurs izkusis, ir pienācis vakars – bīstamais laiks, tad arī bērns ir pieejams naidīgajiem spēkiem. Šķiet, ka negatīvais iznākums šajās dziesmās izskan vairāk kā brīdinājums, ne apgalvojums.

Ja salīdzinām šūpuļdziesmas ar ticējumiem par bērnu, tad redzam, ka pēdējos laika apzīmējumi parādās daudz biežāk. Īpaša uzmanība vērsta uz diennakts laiku, saules gaitu attiecībā pret bērnu. Tas redzams gan saistībā ar bērna dzimšanu, mazgāšanu, slimību ārstēšanu, ēdināšanu. Liela nozīme tiek piešķirta saules stāvoklim šo darbību brīdī. Ja šis stāvoklis netiek ievērots, tas draud ar neatgriezeniskām sekām, piemēram, “Bērnu nedrīkst atstāt bez zīdīšanas no saules līdz saulei vai arī no gaismas līdz gaismai, citādi izaugs par atzideli.”¹³ Šāds atzidelis, citos variantos arī atzidenis vai atžindelis, izaugot liels, kļūst par muļķi vai arī tam ir ļauna acs, un viņš var kaitēt gan cilvēkiem, gan lopiem. Tomēr laika kategorija šūpuļdziesmās nenoslēdzas vienīgi ar laika terminiem. Runājot par laiku, miega dziesmās skaidri tiek izšķirti divi galvenie – miega laiks (iemigšana) un nākotnes laiks.¹⁴

Kopsavelkot jāteic, ka telpiskie priekšstati, atšķirībā no laika priekšstatiem, latviešu šūpuļdziesmās parādās īpaši plaši. Dziesmu tekstos iezīmēta binārā opozīcija starp savu, centrā esošo un kosmizēto telpu, kas ir droša un aizsargājoša, un svešo telpu, kas atrodas perifērijā un ir nedroša, bīstama. Uz šūpuli ved *ceļš*, kas savieno pašu attālāko perifēriju, no kuras miegs tiek ņemts, ar objektiem, kas aizpilda telpu.¹⁵ Telpas daļas lielākoties parādās grupās vai binārās opozīcijās, pavisam reti kad kāda konkrēta vieta izdalīta atsevišķi, un dažādas telpas daļas nereti saplūst, pārklājoties cita ar citu. Būtiska loma telpas izpratnē ir malas, robežas jēdzienam, kas atdala dažādas telpas (savu no svešās) vai arī iezīmē vienas telpas dažādas daļas. Bērna vai miega atrašanās uz robežas, starptelpā, nav vēlama. Šūpuļdziesmas to pieļauj īpašos izņēmuma gadījumos.¹⁶

Šūpuļdziesmās attieksmē pret bērnu arī laikam var piedēvēt binārās opozīcijas principu; no vienas puses, var runāt par adresātam labvēlīgu

laiku (pavasaris, vasara, rīts), no otras puses, laiks var būt nelabvēlīgs, bīstams (nakts). Atšķirībā no ticējumiem, kur vakars tāpat kā nakts saistīts ar htonisko spēku nevēlamām aktivitātēm, šūpuļdziesmās šāda parādība nav vērojama. Šajos tekstos vakars iezīmē isto miega (iemigšanas) laiku.

SAĪSINĀJUMI

- LD – Barons K., Visendorfs H. *Latvju dainas. – Jelgava, 1894. – 1. sēj.*
 LTdz – Latviešu tautasdziesmas. – R., 1993. – 6. sēj.: Sadzīves un ģimenes ieražu dziesmas: Bērnu dziesmas. Krustības.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Barons K., Visendorfs H. Latvju dainas. – Jelgava, 1894. – 1. sēj.*
² Latviešu tautasdziesmas. – R., 1993. – 6. sēj.
³ *Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре. – СПб., 1993. – С. 41.*
⁴ “Senāk svešiem ļaudīm nemēdza rādīt bērnus, kas vēl nebija sešu nedēļu, parādīja tikai īsteniekiem. Citiem nerādīja, lai nenoskaustu, nenobrīnētu, nenorunātu.” – Latviešu tautas ticējumi / *P. Šmita* sakārt. – R., 1940. – 1. sēj. – 180. lpp.
⁵ “Māte bērnu nezīda ar pliku galvu; apsien drānu vai uzmet kaut kādu apsegu, pat zirga silksi: tas esot mātes veselībai par labu, un tad neejot nost maizes svētība.” – Latviešu tautas ticējumi. – R., 1940. – 1. sēj. – 184. lpp.
⁶ *Kursīte J. Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā. – R., 1999. – 21.–23. lpp.*
⁷ *Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Або: Або Akademis forlag, 2000. – С. 192–194.*
⁸ Par laika izpratni senajā Grieķijā sk.: *Teters D. 20. gadsimta kultūras laiktelpisko priekšstatu izcelsmes modelējums // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1995. – Nr. 7/8. – 15. lpp.*
⁹ *Kursīte J. Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā. – 18. lpp.*
¹⁰ *Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. – R., 1996. – 87., 88. lpp.*
¹¹ Latviešu tautas ticējumi / *P.Šmita* sakārt. – R., 1940. – 1. sēj.. – 176. lpp.
¹² Turpat. – 170. lpp.
¹³ Turpat. – 79. lpp.
¹⁴ *Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – С. 194.*
¹⁵ Visspilgtāk tas redzams dziesmu tipos, kas vēsta par peles nesto miegu, lai arī konkrēta vietā, no kurienes miegu ņem, tajos neparādās. Piem., “Velc, pelīte, saldu miegu / Mazajam bērniņam / Caur zemīti, caur saknīti, / Caur šūpuļa pagalvīti.” LTdz 24 539.
¹⁶ Kā rāda šūpuļdziesmu teksti, šo robežsituāciju cenšas pēc iespējas ātrāk pārvarēt, piem., “Miedzīņš bērnu kaitināja, / Uz sliekšniša tupēdams; / Kiš’, miedzīņ, mūs’ mājā, / Mums miedzīņa gulētājs”. LTdz 24 689.

Una Smilgaine

Time and Space in Latvian Lullabies

Until now, the educational aspect of lullabies has primarily been emphasized. However, since these songs function inside the definite system of traditional culture, conveying its values, they also impart the concept of time and space.

In the lullabies, space is reflected much more extensively than time. The binary opposition between one's well-known private sphere and the unknown outer world is clearly marked in the texts of these songs. The private sphere is concentrated around a child, who is located in the center. It is a harmonized, protected and safe area, while the outer world is found in the periphery and is regarded as a strange, unsafe and dangerous place. The journey to the cradle connects the most distant periphery, where sleep comes from, with all the objects which fill the space.

The various aspects of space in lullabies appear mostly in groups or in binary oppositions. They often converge, supplementing each other. Therefore the idea of borderline plays an important role in the concept of space. The borderline is used either to separate the known area from the unknown or to outline various parts of the same space. The position of a child (or sleep) on the borderline between two spaces is not acceptable, it is allowed only in particular cases.

Unlike the spatial concept, according to which a child must be located in a certain place, i.e. in the cradle, the time concept shows the child in change, in process. That is probably because the status of a new-born child is uncertain. He/she is already separated from the wild nature but has not yet fully entered the world of human culture. Only during the course of time, as the child participates in various ritual actions, it obtains all the necessary human qualities. In lullabies, one can find only a few terms designating time. However, the concept of time is not limited to those terms only. Generally, two main perceptions of time can be traced in lullabies: the sleeping time (i.e., falling asleep) and the future time (after awakening).

Jolanta Upeniece

Putni un dzīvnieki kosmogonijā (pēc latviešu teiku un pasaku materiāla)

J. Upeniece dzimusi 1975. gadā. Kopš 2000. gada studē latviešu folkloristiku LU doktorantūrā. Strādā pie disertācijas “Dzīvnieki latviešu folklorā: mītiskais diskurss”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Janina Kursīte.

Kosmogonijas (gr. *kosmogonia* ‘pasaules izcelšanās’) jautājums ir nodarbinājis cilvēci visā tās attīstības gaitā, un atbildi uz šo jautājumu katra tauta meklē savā kultūras pieredzē, savā sakrālajā vēsturē – mītos. Mīts ir viena no ārkārtīgi sarežģītām kultūras realitātēm, un to var pētīt un interpretēt visdaudzveidīgākajos un savstarpēji papildinošos aspektos.¹

To uzskatāmi parāda arī laika gaitā pasaulē radušās un attīstījušās neskaitāmās skolas un mītu pētniecības teorijas, sākot ar dabas mitoloģijas 19. gs. beigās – 20. gs. sākumā attīstīto tēzi par mītiem kā dabisku procesa metaforām (V. Manhards, M. Millers); ģeogrāfiski vēsturiskās jeb t.s. somu skolas motīvu salīdzināšanas teoriju (A. Ārne, S. Tomsons); B. Maļinovska sociālo mīta teoriju; psihoanalītisko mītu interpretāciju (Z. Freids, K. G. Jungs), beidzot ar K. Levi-Strosa strukturālo mītu analīzi un M. Eliades mīta teoriju par mītu kā tagadnes apstiprinātāju caur pagātnes atkārtojumu, kā arī citas daudzās skolas un teorijas.²

Arī mīti par pasaules izcelšanos jeb kosmogoniskie mīti visos laikos bijuši svarīgs izpētes objekts un paši par sevi veido ļoti būtisku tautas mitoloģijas daļu.³

Kā, rakstot par senindiešu kosmogoniskajiem mītiem, uzsver holandiešu pētnieks indologs F. B. J. Keipers, kosmogoniskais mīts ir nosacīta forma, kādā sabiedrība mēģina iedomāties pasauli, kurā tā dzīvo.⁴

Kosmogoniskie mīti vēsta par pirmlaika notikumiem, par visu lietu un būtnu sākumiem, un vispirms par to, kā radusies, veidojusies šī pasaule, kas bijusi tās sākotnējā substance.

Protams, kosmogonija nav saistāma tikai ar pasaules rašanos, ne mazāk būtiski, daudz izplatītāki un arhaiskāki ir motīvi par radītās pasaules strukturēšanu, iekārtošanu, apdzīvošanu un pārradīšanu.

Tāpēc šī raksta galvenais uzdevums ir, sākumā sniedzot koncentrētu, vispārīgu pasaules veidošanās ainu dažādu tautu, arī latviešu, kosmogoniskajos

priekšstatos, iezīmēt, kāda vieta šajā strukturizētajā sakrālajā telpā ir konkrētiem tās objektiem – putniem un dzīvniekiem, cik svarīgi kosmogonisko mītu dalībnieki tie ir pasaules tautu mītos un kādu lomu un funkcijas tie pilda latviešu kosmogoniskajos priekšstatos, cik daudz tajos ir līdzīgā un atšķirīgā.

Kā galvenais avots latviešu materiāla analīzē izmantotas latviešu pasakas un teikas (īpaši P. Šmita “Latviešu pasaku un teiku” I un XIII sējums, A. Lerha-Puškaiša “Latviešu tautas teiku un pasaku” 7. daļas 2. sējums, kā arī A. Ancelānes sastādītās “Latviešu tautas izcelšanās teikas”), kur putnu un dzīvnieku darbība saistībā ar kosmogoniskajiem mītiem izpaužas visspilgtāk. Tekstu analīzē galvenokārt izmantota strukturāli funkcionālā metode, kombinējot to ar salīdzinošo jeb komparatīvo metodi.

Kā radīta un iekārtota pasaule?

Visuma kā veseluma radīšana ir viens no kosmogonisko mītu centrālajiem sīžetiem. Lai arī pasaules izcelšanās dažādajām versijām (pasaule tūkusi radīta ar domu un vārdu palīdzību; tā radusies no nogalinātas dzīvas būtnes ķermeņa; tā radusies no olas⁵ utt.) ir tik daudz variantu un nianšu, cik daudzveidīgs ir planētu apdzīvojošais tautu spektrs, tomēr komplicētajā kosmogonisko mītu uzbūvē ir ļoti daudz kopīgā. Apskatīsim dažus aspektus.

Sākumā bija haoss – tieši tā sākas daudzu tautu kosmogoniskie mīti.

Haosa tēls atrodams vairāku indoeiropiešu tautu, arī japāņu, ķīniešu, ēģiptiešu u.c. mitoloģijās. Tās var konkretizēties kā tumsa vai nakts, kā tukšums, kā ūdens, kā ūdens un uguns neorganizēta savstarpējā iedarbība, kā amorfs vielas sastāvs olā, tāpat arī kā atsevišķu htonisku būtņu (čūskas-pūķa, milžu, dievu) izskatā u.c.⁶ Visbiežāk runa ir par ūdeņiem – pirmatnējo okeānu vai jūru (kā latviešu kosmoloģiskajos priekšstatos⁷).

Pāreja no neorganizētā haosa uz sakārtoto kosmosu ir visu mītu pamatā. Lai to veiktu, istenojami vairāki noteikti kosmogoniskā akta posmi, kuros centrālo motīvu veido opozīcija starp augšējo un apakšējo pasauli (debesīm un zemi), kas tiek radītas kā vienība.

Vispirms būtiska ir kosmiskā laika un telpas iedibināšana šajā radāmajā pasaulē.

Taču pasaule kā strukturēta telpa var veidoties tikai tad, kad tiek izdalīts sakrālais ārpus profānā. Augstākā vērtība (sakralitātes maksimums) piemīt tam telpas un laika punktam, kurā noticis radīšanas akts, t.i., “pasaules centrā”, un “sākumā”, t.i., pats radīšanas laiks.⁸

Pasaules laiktelpas koordināšu centrālā ass jeb *axis mundi* visbiežāk tiek iezīmēta kā kosmiskais koks, stabs, kalns vai akmens, kas iznirst pirmatnējā okeāna vai jūras vidū un iezīmē sevī priekšstatus par dzīvību un nāvi.

Visizplatītākais centra simbolisma variants ir kosmiskais jeb pasaules koks. Tās visu strukturē vertikālā un horizontālā virzienā, tādējādi kļūstot par visa pastāvošā saistītāju.

Vertikālajā plaknē šī koka saknes izaug no zemes un galotne ietiecas debesīs, sadalot pasauli trijās daļās: augšējā (debesis), vidējā (zeme),

apakšējā (pazeme) un attiecīgai kosmosa zonai piesaistot dievības, mitoloģiskās būtnes, visu dzīvo un nedzīvo radību. Starpniecību starp šīm kosmosa zonām nodrošina dievi, priesteri, šamaņi, bet visbiežāk dzīvnieki, kuri pilda mediators lomus (sīkāk par to sk. tālāk).

Pasaules koks sastopams gandrīz visu tautu mitoloģijā un nodrošina trigonālo kosmosa shēmas struktūras attīstību. Taču pasaule var tikt iedomāta arī septiņos vai deviņos stāvos, kā to vēstī, piemēram, Altaja šamaņi.⁹

Pasauli iespējams strukturēt arī horizontālā virzienā. Horizontālajā kosmiskajā modelī var figurēt četri (dažreiz astoņi) stabam, kolonnai vai kokam pielīdzināti centri četros stūros, t.i., debespusēs (tā tas ir polinēziešu, Sibīrijas tautu, amerikāņu, afrikāņu, ēģiptiešu, indiešu u.c. mītos)¹⁰. Taču pastāv arī cits horizontālais dalījums, kā, piemēram, latviešiem (sk. tālāk).

Protams, katras tautas mītos telpas un laika struktūrai ir savi organizācijas noteikumi, tomēr tajos visos dominē sakralizētā kārtības ideja, kas nodrošina dabas (makrokosmosa) un cilvēka (mikrokosmosa) vienotību.

Kā uzbūvēta latviešu sakrālā pasaule?

Arī latviešu mītu sakrālajai pasaulei, ko vispilnīgāk atspoguļo folkloras materiāls, raksturīgs stingrs un noteikts strukturējums. Tā pamatprincipi balstīti bināro opozīciju sistēmā, kas visiem pasaules elementiem ļauj iezīmēt noteiktu vietu un funkcijas telpā un laikā.

Tomēr jautājums par šī strukturējuma vispārējo shēmu jeb – citiem vārdiem – pasaules uzbūvi latviešu kosmoloģisko pētnieku vidū ir izraisījis diskusijas daudzu gadu garumā un nav īsti atbildēts joprojām.

Iezīmējot kopējo ainu, jāteic, ka arī latviešiem izplatīts un populārs (sevišķi tautasdziesmās) ir trīsdalīgais pasaules dalījums, kur telpiskā organizācija tiek realizēta ar pasaules jeb kosmiskā koka (ozola, bērza u.c.) palīdzību, kas attiecīgi pasauli sadala zonās un ļauj iezīmēt tās centru – nozīmīgāko telpas punktu.

*Ozols auga jūriņā
 Sudrabiņa lapiņām;
 Tur saulīte savas meitas
 Sudrabā kaldināja.*

LD 33 887

Šis kosmiskais koks var atrasties arī aiz kalna, malā, aiz ezera, uz akmens, pagalmā u.c. Runājot reliģiju pētnieka L. Adamoviča¹¹ vārdiem, kurš savos pētījumos iestājās par trīsdalīgo pasaules dalījumu: “visos [...] tēlojumos, šķiņt, diezgan skaidri tverams mītiskais uzskats, ka aiz visiem kalniem un ezeriem pašā zemes malā jeb jūrmalā pie apvāršņa sastopas 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.”¹²

Tātad ar kosmiskā koka palīdzību pasaule tiek strukturēta vertikāli.

Taču citi folkloras pētnieki, kā K. Straubergs¹³ un H. Biezais¹⁴, uzskata, ka latviešiem dominē horizontālais pasaules dalījums. Tas strukturē to šajā saulē un viņā saulē, kur ar jēdzienu “ši saule” tiek saprasts viss, kas ir zem saules, bet ar jēdzienu “viņa saule” – mīrušo uzturēšanās vieta.

Lai arī K. Strauberga un H. Biezā aizstāvētais divdaļīgais pasaules dalījums ir senāks un, iepazīstoties ar pasaku materiālu, jāsaka, arī diezgan argumentēts, savukārt trīsdaļīgais pasaules dalījums, šķiet, vairāk Latvijā nostiprinājies tieši ar kristietības ienākšanu, šobrīd tomēr gribas pievienoties L. Adamoviča versijai kā tekstuāli kvantitatīvi pamatotākai. Plašāks un stabilāks šī problēmjautājuma izklāsts – vēl nākotnes uzdevums, citu izpētes mērķu dēļ šo jautājumu rakstā sīkāk neizvērtīšu.

Attiecībā uz latviešu kosmoloģisko priekšstatu¹⁵ izpētes vispārīgo stāvokli vēl tikai jāpiebilst, ka bez pasaules uzbūves vairāk vai mazāk sekmiņas izpētes latviešu folkloristikā līdz šim ir skatīti arī atsevišķi būtiski ar pasaules strukturējumu saistīti jautājumi, kā, piemēram, kur lokalizēta viņsaule (G. Pakalns¹⁶), kā arī, mēģinot rekonstruēt kosmogonisko mītu (pamatos pēc dainu materiāla), raksturota izveidotās pasaules sakrālā ainava, iezīmējot tajā tādus motīvus kā Dieva un Velna cīņu radītās pasaules vidū un debesu spīdekļu radīšanu jeb atbrīvošanu no kalna (J. Kursīte¹⁷).

Tomēr latviešu kosmogonisko priekšstatu sakarā neskaidrību vēl ir daudz. Novārtā līdz šim vairāk palicis pasaku un teiku materiāls un būtisku kosmogonisko mītu objektu izpēte (jāteic, ka latviešu kosmoloģiskajos priekšstatos tieši atsevišķu pasaules objektu radīšanai ir piešķirta diezgan liela loma). Tāpēc arī par vienas šādas objektu grupas vietu latviešu kosmoloģiskajos priekšstatos – putniem un dzīvniekiem – tālāk tekstā.

Kā pasaules radīšanas un iekārtošanas ainā iekļāvušies putni un dzīvnieki?

Putni un dzīvnieki ir būtiski kosmogonisko mītu elementī. Daudzu tautu pasaules radīšanas aktos tie figurē kā galvenās darbības personas.

Kā to darbība tiek realizēta, kas tai raksturīgs, kādas nosacītas kosmogonisko motīvu un “funkcionālās” grupas saistībā ar putniem un dzīvniekiem tajos ir saskatāmas, analizēts raksta pamatdaļā. Bet, lai putnu un dzīvnieku atainojums būtu pārskatāmāks un pilnīgāks, kā izejas punkts ņemti būtiskākie ar putniem un dzīvniekiem saistītie motīvi pasaules kosmogoniskajos mītos un tālāk skatīts, cik daudz un kā tie attiecas uz latviešu materiālu.

Putni un dzīvnieki – pasaules radītāji, demiurgi

Putni un dzīvnieki (visbiežāk pīle, krauklis, bruņurupucis, čūska u.c.) daudzu tautu pasaules radīšanas aktos uzstājas pasaules radītāja, demiurga lomā.

Vairāku tautu, īpaši Dienvid- un Ziemeļamerikas indiāņu, simboliskajā kosmogonijas attēlojumā vērojams bruņurupuča vai čūskas attēls, kas tur uz sevis visu zemeslodi. Pēc Austrumbolīvijas indiāņu mītiem,

debesis reiz uzkritušas virsū zemei, bet čūska, kas bijusi turpat, abas daļas atdalījusi un kopš tā laika balsta debesis.¹⁸ Savukārt Ziemeļamerikas indiāņu mītos sauszemi no pirmatnējo ūdeņu dziļumiem izceļ bruņurupucis, kļūstot par pasaules radītāju.¹⁹

Kā demiurgs pasaules mītos bieži vien figurē arī krauklis, kas ir viens no semantiski polifunkcionālākajām un līdz ar to arī mīklainākajām mitologēmām. Tā Ziemeļāzijas un Ziemeļamerikas tautām tas rada ne tikai zemi un tās reljefu, gaismu un debess spīdekļus, bet arī cilvēkus un dzīvniekus, izkrāso putnus un liek pamatus zvejniecībai.²⁰

Savukārt indoeiropiešu tautām viens no populārākajiem kosmogoniskajiem sižetiem ir saistīts ar ūdensputnu un stāsta par pasaules rašanos no olas. Sevišķi pazīstams tas ir somugru tautām:

*[..] Nepagāja daudzi laika,
Tikai visai šīciņš brītiņš;
Nāca pīle, krietnis putnis;
Laidās, pludinājot spārniem,
Meklēja, kur taisīt ligzdu,
Mājokli sev izraudzījās. [..]
Sāka viņa perēt olas,
Ceļagalu sasildīja. [..]
No tās olas apakšdaļas
Izašķilās māte zeme,
Bet no viņas augšas daļas:
Radās augstais debess lokums;
Dzeltānuma virsējdaļa
Vērtās dienas saules gaismā,
Olas baltums, augšas daļa
Izmetās par mēnesnīcu;
Bet no olas raibās puses
Zvaigznes saradās pie debess,
Un no melnuma, kas olā,
Cēlās gaisā mākoņpulki. [..]*²¹

Līdz ar šo motīvu šķietami izskaidrojama liekas arī senajos somugru apdzīvotajos apgabalos sastopamā ūdensputna pielūgšanas tradīcija. Tāpat ar to varētu būt saistīts Latvijas teritorijā 12.–13. gs. dzīvojošo lībiešu paradums nēsāt ūdensputna formas piekariņus.

Savukārt kādā senindiešu pasaules izcelšanās mīta variantā galvenais varonis ir kosmogoniskais kuilis: viņš atnesis dubļus no ūdens dziļumiem, un tie kļuvuši par zemes sākumu.²² Gan jāpiebilst, ka šis nepieder pie populārākajiem senindiešu kosmogonisko mītu motīviem; motīvs par pasaules rašanos no olas senindiešu mītos tiek uzskatīts par pazīstamāku.

Dubļu, smilšu uznešana no pirmatnējiem ūdeņiem ir viena no biežāk sastopamajām zemes rašanās versijām indoeiropiešu tautu mitoloģijā – arī, piemēram, slāviem. Tā ukraiņu koļedās smiltis no jūras iegūst divi baloži, tādējādi radot pasauli.²³

Līdzīgs motīvs pazīstams arī latviešu teikās, kur dūņas no ūdens apakšas iznes velns.²⁴

Latviešu folklorā ziņas par to, ka pasauli radījis kāds dzīvnieks vai putns, nav atrodamas. No minētajiem saistībā ar kosmoloģiskajiem priekšstatiem varētu runāt par čūsku. Te palīgā jāņem dainu materiāls. Vairākas tautasdziesmas iesākas ar zīmīgu vārdformulu:

“Melna čūska miltus mala/Vidū jūras uz akmeņa [..]” LD 31347 vai arī

“Melna čūska miltus mala/Uz pelēka akmentiņa [..]” LD 31346,

kas norāda uz kosmogonijas tematiku. Iezīmēta pasaules radīšanas vieta – jūra – pirmatnējie ūdeņi un akmens tās vidū kā šīs pasaules vidus, kosmosa centrs. Malšana norāda uz radošu, ritualizētu darbību. Kaut kas tiek pārradīts – nošķirts kosmoss no pirmatnējā haosa. Līdz ar to šeit čūsku varētu uzlūkot kā ambivalentu būtni, kur, no vienas puses, tā uzstājas kā demiurģs, kas rada kosmizētu telpu pirmatnējo ūdeņu vidū, no otras puses, tā saistīta ar haosu un spēj to radīt arī pati, uz ko norāda tās melnā krāsa un piederība htoniskajai pasaulei. Būtisks čūskas tēls ir gadskārtu ieražu dziesmās, kas atkārtoti kosmogonisko aktu, jo čūska jau pati sevī iemieso ciklisko nomiršanas un atdzimšanas ideju.

Kaut gan latviešu folklorā dzīvnieki/putni kā pasaules radītāji tieši darbojas reti (izņemot atsevišķus dainu tekstus), dzīvnieku palīdzība pasaules radīšanā latviešu teikās tomēr ir iezīmēta.

Proti, P. Šmita Latviešu pasaku un teiku “XIII sējumā no 15 pasaku variantiem par to, kā Dievs radījis zemi”, astoņos kā padomdevējs figurē ezis:

“Kad zeme bij radīta, tad – ko domāt – tā negājusi apakš debess velnes. Kur nu tādu lielu ripu likt? Pašu laiku pienācis arī ezis, ievaicādamies: kas te par nelaimi īsti esot? Tā un tā – zeme būtu gatava, bet nevar apakš debess apaļuma pabāzt, un nost skaldīt arī netiktos. “Tā maza lieta!” ezis atteicis, “ripa jāspiež drusku kopā, šaurāka, gan tad derēs.” Labi! Dievs tūliņ saspiedis ripu mazāku un nu viegli jo viegli pabāzis apakš debesīm. Tikai kopā spiežot vietām krunkas gadījušās: tie ir tagadējie kalni un lejas. Bet Dievs par tādu gudru galvu ezim dāvinājis varenu apģērbu, no tīrām adatām, lai neviens uzbrucējs viņam netuvotos.” (LPT, XIII, 13.–14. lpp., 3)

Šāds sižets sastopams arī citām tautām: ezis dod padomu Dievam, kā debesis pārsegt ar zemi (piemēram, arī bulgāru mītos²⁵ un citur). Ezim šeit varētu piedēvēt kā demiurģa (palīdz radīt), tā kultūrvaroņa (sniedz zināšanas) funkcijas.

Šāda satura teikas uzskatāmas par arhaiskas cilmes, jo tajās Dievs nav vēl visuvarenais radītājs un soģis, kā to var redzēt, skatot citus – jaunāku laiku – tekstus²⁶, bet ezis un Dievs atrodas vienā līmenī.

Putni un dzīvnieki kā pirmsenči

Pasaules tautu kosmogoniskajos mītos putni un dzīvnieki (lācis, krauklis, vilks u.c.) bieži vien tiek uzlūkoti kā pirmsenči, cilvēku grupu (fratriju, cilšu, dzimtu) sabiedriskās organizācijas aizsācēji.

Saistībai ar cilvēka rašanos pamatā galvenokārt ir arhaiskie totēmis-
kie priekšstati par tā izcelšanos no noteiktiem dzīvniekiem un cilvēka
spēju zināmos laikos un situācijās pārvērsties par tiem.

Taču jāpiekrīt arī totēmisma problemātikas pētniekam Gatim Ozo-
liņam, ka šencis dažādu tautu mitoloģijā un vēl jo vairāk folklorā mani-
festējas kā sinkrēts tēls, tas ir cieši saistīts ar citiem mītu personāžiem –
kultūrvaroni, triksteri, demiurgu u.c., tāpēc tā saikne ar totēmismu ir
pietiekami smalka un hipotētiska.²⁷

Kā parādīja arī iepriekš minētais kraukļa piemērs, mītiskais perso-
nāžs visbiežāk vienlaikus veic demiurga un pirmsenča funkcijas. Līdz ar
to var teikt, ka pirmsencis ir saistīts kā ar cilvēces, tā ar kosmosa sākumu.

Raksta ierobežotā apjoma dēļ pie šī punkta vairāk nekavēšos, jo,
kas attiecas uz latviešu materiālu, pirmsenča – dzīvnieka, putna – esamība
latviešu folklorā ir grūti pierādāma.

Putni un dzīvnieki – pasaules iekārtošanas dalībnieki

Radītā pasaule nav pilnvērtīga, kamēr tā nav apdzīvota un iekārtota.

Pēc čēcenu un ingušu kosmogoniskajiem mītiem, dzīvības rašanās
uz zemes saistīta ar milzīgu, baltu putnu, kas reiz nolaidies uz plakanās
virsmas, kura bijusi bez ūdens, augiem un dzīvām būtnēm. Kad putns
aizlidojis, no tā ekskrementiem radies ūdens un sēklas. No izplūdušā
ūdens izveidojušās jūras, ezeri, upes, bet no vēja izkļiedētajām sēklām
izauguši dažādi augi.²⁸

Te putns – pasaules iekārtotājs – uzlūkojams gan kā demiurga (rada
jūru, ezerus), gan pirmsenča (rada dzīvas būtnes), gan kultūrvaroņa (rada
augus) funkciju nesējs.

Jāteic, ka putni un dzīvnieki kā pasaules iekārtošanas dalībnieki ir
izvērstākais motīvs visos, arī latviešu, kosmoloģiskajos priekšstatos. Mītus
vienmēr vairāk par kosmosa telpiskās kārtības izveidošanu interesējuši
radītās pasaules iemītnieki, viņu domas, rīcība, viņu attieksme kā citam
pret citu, tā pret savu dzīves telpu.

Un, tā kā šī motīva grupa ir visplašākā, mēģināšu to dalīt sīkāk,
sīžetu analīzi, pretēji iepriekšējai secībai, sākot tieši ar latviešu materiāla
apskati.

Putnu un dzīvnieku rašanās uz izveidotās zemes

Skatot ar putniem un dzīvniekiem saistītos kosmoloģiskos priekšsta-
tus, nevar neaplūkot etioloģiskās teikas, kurās putni un dzīvnieki paši ir
to galvenie varoņi jeb objekti un kas skaidro, no kurienes tie vispār ir cēlu-
šies, kā tie ieguvuši savu izskatu, valodu, rakstura iezīmes, izturēšanos u.c.²⁹
Šādu teiku ir ļoti daudz, tomēr daudzajos to variantos iezīmējas arī kādas
kopīgas vadlīnijas.

Vispirms jau tajās minēts laiks, kad dzīvnieki un cilvēki pastāvēja ciešā vienotībā, un tās stāsta, kā šīs atšķirības dzīvnieku un cilvēka starpā laika gaitā ir izveidojušās.

“Senāk kustomi un koki runājuši, bet tad bijis slikti, jo cilvēks nevarējis nevienu kustomi nokaut, ne koku nocirst, ne zāli nopļaut, visi lūgušies, lai viņus pamet dzīvus. Tad cilvēks griezies pie Dieva ar lūgumu, lai kustomiem, kokiem un zālei atņem valodu, un Dievs arī paklausījis cilvēku un atņēmis pēdējiem valodu.” (Latviešu tautas teikas. Izcelšanās teikas. – 456. lpp.)

“Senos vecos laikos visi kustomi runājuši. Bet viņu sarunas nepatika cilvēkiem. Kustomi sagāja visi kopā un norunāja, kuram cilvēkam klausīt un kuram neklausīt. Tai laikā arī dzīvojis viens zemnieks, kas lopus briesmīgi mocījis. Lopi visi sarunājuši un aizbēguši no tā. Suņi palikuši ļoti bailīgi un blandījušies pa mežiem kā vilki. Vienu dienu tas zemnieks braucis pirtk jaunus lopus. Viņam bijis jābrauc caur mežu. Viņš bijis sapircis daudz govju, aitu un zirgu. Braucot caur mežu, viņa bijušie lopi sarunājuši, nobadījuši un saplosījuši savu saimnieku.

Dievs palicis ļoti dusmīgs un atņēmis lopiem valodu. Vēl tikai Jāņu naktī var daži lopi sarunāties.” (LPT, XIII, 48., 49. lpp., 1)

Jāpiebilst, ka teikas par putnu valodu ir zīmīgas jau ar to vien, ka A. Lerha-Puškaiša “Latviešu tautas teiku un pasaku” 7. sējuma otrajā daļā atrodams bagātīgs materiāls par 26 (!) Latvijā sastopamu putnu valodām. Kāpēc mūsu senčiem bijusi tik liela interese par to, tas speciāli līdz šim vēl nav pētīts. Citviet tas saistīts ar pārdabisku spēju iegūšanu un nereti pieder pie šamaņu iniciācijas pārbaudījumiem. Tā Altaja šamaņiem iesvētīšanas periodā bija jāapgūst kāda slepena valoda, ko izmantot seansu laikos, un parasti tā bija dzīvnieku valoda – ļoti bieži putnu valoda. To apguva, apēdot čusku vai kādu citu dzīvnieku, ko uzskatīja par maģisku.³⁰

Ar pirmlaiku saistīta arī kāda cita šai grupai raksturīga vadlīnija, proti, bieži vien teikas stāsta, ka dzīvnieki reiz bijuši cilvēki vai cilvēkveidīgas būtnes.

“Viens saimnieks bijis ļoti skops. Dieviņš staigājis pa zemes virsū kā ubags. Viņš iegriezies arī pie skopuļa lūgt maizīti, bet tas nedevis. Viņš gājis vēl otru un trešo dienu lūgt dāvanas, bet bez sekmēm. Saimnieks sadusmojies, ka ubags neliek miera, un nolēmis to sabaidīt. Viņš sataisījis par lāci, apgriezis kažokam kreiso pusi uz virsu, apvilcis mugurā un palīdis zem tilta. Kā nabags ticis uz tilta, tā zemnieks no patiltes ārā un sācis ar rokām plaukšķināt. Nabags nebaidījies, bet teicis: “Lācis esi, lācis paliec.” Saimnieks palicis par lāci un aizskrējis uz mežu. Tā radies pirmais lācis.” (LPT, XIII, 62. lpp., 17)

Arī šeit rodamās arhaisko totēmisko priekšstatu pēdas norāda uz cilvēka un dzīvnieka ciešo sākotnējo vienotību.

Pētot šos senos folkloras tekstus, ik pa laikam nākas aizdomāties par to, ko gan liecina šī ciešā dzīvnieka un cilvēka saistība. Vai tā uztverama tikai kā relikti no senatnes, praktiskās dzīves noteikta likumsakarība, vai arī varbūt tomēr cilvēks, arvien apzinoties savu attālināšanos no dabas, ar daudzo dabas objektus novietošanu folkloras tekstu centrā tādējādi mēģinājis saglabāt sev gabaliņu zaudētās paradīzes. Otrajam gribētos piekrist vairāk.

Putni un dzīvnieki palīdz radīt dabas objektus

Kad zeme radīta un uz tās parādās dzīvība, viens no svarīgākajiem uzdevumiem ir iezīmēt galvenās koordinātes tajā, kas veiktu arī būtisko zemes kosmizācijas funkciju. Kā koordinātes mītiskajā ainā bieži vien tiek uzlūkotas upes un ceļi, kas ir ne tikai svarīgi dabas objekti, bet arī nozīmīgi sakrālās topogrāfijas elementi.

Latviešu folklorā atrodama vesela virkne pasaku un teiku ar populāro sižetu par upes rakšanu un ceļa taisīšanu, kuros galvenās darbojošās personas ir tieši putni un dzīvnieki. Kas tām raksturīgs, vai un kā šie motīvi ietekmē dzīvnieku un putnu vietu radītās pasaules telpā, par to tālāk.

Upes rakšana

“Toreiz, tas ir sen, sen, visi dzīvnieki sapulcējušies Daugavu rakt; tikai lietus putns viens nenācis, sacīdams, ka šis varot iztikt bez tāda ūdens, kas pa zemes virsu tek, no gaisa vien ūdens esot diezgan. Tad citi racēji sapiktojušies, nolemdami lietus putnam bargu sodu: tam pavisam nebūs dzert no zemes ūdens, lietus piles varot lakt, ja gribot.

Tādēļ lietus putns (vālodze) vēl tagad sausā laikā izslāpis klagājot: “Kur lits, kur lits?”

Kad bija pabeiguši spriest, tad visi ķērušies pie darba: zaķis bijis pirmais, kas tecējis pa priekšu, norādīdams Daugavai vietu; bet, tā kā zaķim likumu likumiem skriet, tad arī Daugava gadījies tāda palikumaina. Kurmis atkal tūlīņ zaķim pakaļ, dzinis pirmo vāgu, par ko esot nopelnījis glītos, melnos samta svārcīņus.”(LPT, I, 399. lpp., 5)

Teiku par upes rakšanu ir daudz (P. Šmita “Latviešu pasaku un teiku” I sējumā – 20), tām galvenokārt raksturīga šāda sižetiskā struktūra: upi nolemj rakt paši dzīvnieki vai – populārāk – to pavēl Dievs, jo dzīvnieki no bezdarbības sākuši ķīvēties; visi strādā, taču kāds (lietus putns (vālodze, lija), vanags, krauklis) no darba izvairās, par ko saņem sodu, savukārt čaklie tiek atalgoti.

Līdzīgs sižets pazīstams arī slāviem, kur visi putni piedalās kopīgā purva rakšanā. Nestrādā tikai vanags, par ko viņam ir tiesības dzert tikai lietus ūdeni³¹.

Citētajā teikā runa ir par Daugavu, ar ko gan, šķiet, nav domāta konkrētā Latvijas upe. Vārda ‘Daugava’ etimoloģija saistīta ar vārdu ‘daudz’, un senatnē tas lietots kā sugas vārds ar nozīmi ‘liela, ūdeņiem bagāta un strauja upe, kas pavasaros plaši pārplūst’.³²

Šķiet, analizējamā motīvā Daugava uzlūkota kā kosmiskā pirmupe, kas caurvij vidējo un apakšējo pasauli, savukārt dzīvnieki un putni – kā šīs kosmizētās telpas veidotāji. Turklāt tā vien liekas, ka tas, kuri dzīvnieki un putni šajā un arī nākamajā sižetā, ko skatīsim tūlīt, ir akcentēti, nav svarīgi.

Ceļa taisīšana

Vēl viena zīmīga dominante pasaules telpā ir ceļš, kas trīsdalīgajā pasaules dalījumā saistīts ar vidējo pasauli – zemi un izsaka saikni starp diviem telpā atzīmētiem punktiem³³.

“Pēc tam, kad Dievs bija radījis zemi, tad zemes virsū nebijis ne ceļu, ne teku. Dievs pavēlēja pulcēties visiem dzīvniekiem un taisīt ceļu.

Visi paklausījuši, tikai kurmis vien ne. Viņš domājis: “Par ko es lai eimu ceļus taisīt, es jau dzīvoju zemes apakšā?”

Dievs dikti sadusmojies par to un nosodījis kurmi, tiklīdz viņš pār ceļu tecēšot, tūdaļ tam nāve. Tādēļ, lūk, uz ceļiem tikdaudz beigtu kurmjū ieraugām.” (LPT, I, 404. lpp.,6)

Sižets (variantu gan te ir mazāk: pēc P. Šmita – 11) uzbūves ziņā ļoti atgādina iepriekš citēto un sevī ietver divus semantiskos līmeņus: pirmkārt, tā funkcija ir tīri etimoloģiska, proti, dot atbildi uz kādu cilvēkam neskaidru, mīklainu dabas dzīves sakarību; otrkārt, tas iezīmē pasaules iemītnieku (sižetu dalībnieku) vietu sakralizētajā telpā atbilstoši viņu darbošanās specifikai. Līdz ar to apskatītās mitoloģēmas – upe un ceļš – var uzlūkot kā būtiskus telpas un laika klasifikatorus mītiskajā pasaules ainā.

Jāpiebilst, ka putni un dzīvnieki kā kopēja darba veicēji figurē arī līdzīga veida sižetā par pirmās mājas pasaulē ceļšanu (LPT, XIII, 56. lpp., 27) un zemes apsēšanu (LPT, XIII, 54. lpp., 18), taču, tā kā tie ir tikai atsevišķi sižeti un ļoti analogi iepriekš aplūkotajiem, tos neapskatīšu.

Putni un dzīvnieki palīdz iegūt kultūras priekšmetus

Lai radītajā pasaulē eksistētu dzīvība, būtiska ir dažādu kultūras priekšmetu (uguns, kultūraugu, darbarīku) iegūšana.

Šī ir nozīmīga un sarežģīta kosmogonijas motīvu grupa, kas pazīstama visām tautām. Latviešu teikās izvērstākais ir uguns iegūšanas motīvs, tāpēc tieši par to tālāk tekstā, vispirms apskatot kādu piemēru.

“Reiz Vells noslēpis uguni un visā pasaulē nekur vair nebīš uguns. Dievs nu sūtīs visādus zvērus pie Vella, lai noskatās, kur uguns noslēpta, bet neviens nekā nevarēs izdarīt. Bezdelīgai tomēr reiz laimējies. Vells strādās savā smēdē, un bezdelīga tur klusām ielaidusies pa čukumu. Redzēdama, ka Vells šķīļ uguni, bezdelīga no prieka vair nevarējusi klušu ciest un izsaukusies: “Zinu, zinu, tēraudā un akminā, tēraudā un akminā!” Vells nu gribēs saķert bezdelīgu ar karstām stangām, izrāvis viņai astes spalvas un nodedzinājis pakakli, bet bezdelīga tomēr aizbēgusi un izstāstīsi Dievam, kur uguns atrodas. Dievs tad nu akar iedevis uguni cilvēkiem, bet bezdelīgai no tā laika palikusi sarkana pakakle un šķērēta aste.” (LPT, XIII 178. lpp., 6)

Citos pasakas variantos teikts, ka Dievam uguns izdzisusi vai tās pasaulē nemaz nav bijis.

Arī visām šī motīva teikām raksturīga kāda noteikta shēma, turklāt tā attiecināma uz lielāko daļu pasaules tautu mītu, kas stāsta par konkrētu kultūras objektu (ūdens, debess spīdekļu u.c.) iegūšanu.

Parasti sākotnējais objekts ir kur paslēpts, visbiežāk kādā tālā vietā vai pavisam citā pasaulē (kā šajos variantos ellē), bieži vien tas ir cita subjekta (šeit velna) rokās, kas ir jāuzvar, lai objektu iegūtu.

Šī iegūšana parasti saistīta ar dažādu grūtību pārvarēšanu, kas ir jāizdara, lai objektu atgūtu, un tas ir pa spēkam mitoloģiskajam kultūras varonim (šeit bezdelīgai, atsevišķos variantos – zirneklim).

Tādējādi tiek radīta augsne divu mītisko varoņu cīņai un līdz ar to arī sižeta attīstībai: kultūrvaronis (bezdelīga, zirneklis) dodas uz citu pasauli, atrod veidu, kā apmānīt dabas vai kultūras objekta glabātāju, nolaupta to un atnes cilvēkiem vai Dievam.³⁴

“Reiz Dievs sūtījis zirnekli, lai nozog Velnam uguni. Zirneklis nogājis ellē, pakampis uguns pagali un steidzies prom. Darbs nav bijis vieglais. Tāpēc, gabalu paskrējis, zirneklis licies atpūsties. Bijis ļoti piekūsis un drīz vien iemidzis. Pa to laiku – kur bijusi, kur ne – sī, sī! atlaižās muša – redz: zirneklis aizmidzis. Ilgi nedomādama, pakēr uguns pagali un nones Dievam. Dievs ļoti priecīgs par to un atļauj mušai visur lidot: viņai brīv pat ķēniņam uz deguna uzlaisties. Bet zirneklim par sodu ir brīv savus tiklus aust tikai kādā nabaga būdas kaktā. No tā laika zirneklis ar mušu lieli ienaidnieki, un zirneklis, kur tikai mušu sastop, ķer rokā, stiepj savā tīklā un viņu tur pakār” (LPT, XIII, 184. lpp., 21.)

Kā rāda citētais piemērs, sižets var tikt sarežģīts ar kultūrvaroņa negatīvā dubultnieka triksterā (šajā motīvā – mušas) iekļaušanos (iespējams, sāncensības dēļ), kas iegūto objektu atkal nozog, lai pats nogādātu galamērķi. Kādā citā variantā zagļa, triksterā loma ieguvusi bezdelīga, kas uguni nozog zirneklim (LPT, XIII, 180. lpp., 14).

Kultūrvaroņa lomā kultūras priekšmetu iegūšanā putni un dzīvnieki figurē visbiežāk.

P. Šmita “Latviešu pasaku un teiku” XIII sējumā no 23 uguns iegūšanas variantiem 15 saistīti ar bezdelīgas, zirnekļa un mušas darbību. Arī pasaules tautu mītos šāda veida motīvā ļoti bieži ir runa par putniem vai dzīvniekiem, visbiežāk kraukli. Tā, piemēram, Klusā okeāna ziemeļrietumu piekrastes indiāņiem ir mīts par kraukli, kas nolauņķa Pelēkajam ērglim sauli, mēnesi, zvaigznes, saldūdeni un uguni, nostiprināja spīdekļus debesīs, bet ūdeni nosvieda uz zemes.³⁵

Rezumējot var teikt, ka galvenokārt kultūrvaroņa – kultūrpriekšmetu ieguvēja lomā no putniem un dzīvniekiem visbiežāk darbojas ar ambivalentu dabu apveltītie, kas var būt saistīti kā ar radošo, tā graužošo, negatīvo un trīsdalīgajā pasaules dalījumā vairāk ir piederīgi apakšējai, htoniskai pasaulei.

Savukārt domājot visu iepriekš skatīto teiku sakarā, jāteic, ka tajās (un arī vēl tālāk minētajās) uzskatāmi parādās kāda vispārēja iezīme: visi to personāži rādīti kā personības ar pašapziņu, ar savu raksturu, kas ir aktīvi un var brīvi komunicēt cits ar citu. Arī Dievs (senākas cilmes teiku variantos) ir tikai viens no varoņiem, kas tāpat var būt arī nezinošs, nevarošs vai apjucis.

Jāpiebilst arī, ka šajā etioloģiska rakstura motīvā par pasaules iekārtošanu iezīmējas vēl kāda īpatnība: par dabas objektu un dažādu priekšmetu

radišanu tiek runāts jau kā par pabeigtu darbību, tādējādi izslēdzot, ka dabas un priekšmetiskās pasaules norises ir process, kas turpina attīstīties.

Putni un dzīvnieki – mediatoru funkciju veicēji

Kad pasaule ar demiurga, pirmsenča palīdzību vai kā citādi ir radīta, nošķirtas kosmosa zonas (debesis, zeme, pazeme), tās ir apdzīvotas un iekārtotas, lai pasaule pilnvērtīgi funkcionētu, nepieciešams nodrošināt saikni starp šīm stingri norobežotajām mītiskās telpas daļām. Turklāt robežu šķērsošana parasti ietver sevī lielu risku, kas saistīts ar iznīcības un nāves draudiem. Vienīgie, kas bez dzīvības briesmām spēj veikt šo pāreju, ir mediatori (visbiežāk putni un dzīvnieki), tāpēc to loma pasaules kosmogonijā ir jo būtiska.

Viens no spilgtākajiem dzīvniekiem–mediatorfunkciju pildītājiem pasaules mītos ir krauklis. Viņš ir mediators starp vasaru un ziemu (nelido uz siltajām zemēm), sausumu un slapjumu (pasaules plūdu sīžetā ir viens no starpniekiem starp ūdeni un sauszemi), sāļu un nesāļu šķidrums (viņš iegūst ūdeni un veido upes).³⁶

Otrs populārākais mediatordzīvnieks ir vāvere, jo, pārvietojoties pa kosmisko koku, mēdz uzturēties visās trijās kosmosa zonās. Tā, piemēram, skandināvu mitoloģijā vāvere ir starpnieks starp naidīgiem spēkiem – ērgli, kas apdzīvo pasaules jeb kosmiskā koka augšdaļu, un čūsku, kas mīt pie šī koka saknēm.³⁷

Latviešu pasakās un teikās putnu un dzīvnieku mediatorfunkcijas izteiktas vāji, daudz uzskatāmāk tas ir tautasdziesmās un ticējumos, kur putni un dzīvnieki saista debesis ar zemi (zīle, dzeguze, krauklis, vārna, žagata u.c.), zemi ar pazemi (pele, kurmis u.c.), kā arī ir starpnieki starp visām trim pasaules daļām (vāvere, cauna – tāpat kā pasaules mītos).

Visus nosauktos vieno tas, ka galvenokārt tie uzturas ar htoniskās pasaules vai debesu dievībām saistītās vietās, taču tai pašā laikā parādās arī cilvēkiem, ar savu izskatu, neparasto izturēšanos vai balsi dodot zīmi, kas ļauj paredzēt nākotnes notikumus. Līdz ar to var teikt, ka mediatori ir tie, kas ne tikai sekmē “komunikāciju” visu kosmosa daļu iemītņieku starpā, bet arī saista pašu kosmosa telpu kā vertikāli, tā horizontāli.

Putni un dzīvnieki motīvā par kosmogonijas atkārtošānu

Raksta pēdējo daļu gribētu ievadīt ar nelielu, zinātnisku intrīgu: P. Šmita, A. Lerha–Puškaiša pasaku un teiku sējumos sastopams populārais motīvs par pasaules plūdiem, kuros izdzīvojuši tikai daži cilvēki. Kādā no tā sazarotajiem sīžetiem³⁸ par nešķīstā spēka ielavišanos kuģi galvenās darbojošās personas ir dzīvnieki (P. Šmita “Latviešu pasaku un teiku” I sējumā – astoņos variantos).

“Kad ūdens plūdos Noāss ar visim zvērim sagāši šķirstā, tad ielavījies tur arī Vells, pārvērties par pelī un izgrauzis šķirstam mazu caurumiņu. Kad nu šķirstā sācis ūdens iekšā tecēt, tad cilvēki un zvēri sanākuši kopā pārrunāt, kā glābties no sliksšanas.

Kad neatraduši cita padoma, tad čūska apņēmies ielīst caurumā un aizturēt ūdeni, ja pēc plūdiem viņai būtu brīvu pārtikt no tāda dzīvnieka gaļas, kuram visgardākās asinis. Gribot negribot biš jāpieņem čūskas padoms un jāapsola viņai pagērētā dzīvnieka gaļa. Tā nu arī čūska ielīdusi tai caurumā un šķirsts biš glābtas no sliksšanas.

Pēc ūdens plūdiem uzdevuši odam izmeklēt to dzīvnieku, kam esot visgardākās asinis. Ods nu sūcis asinis no visim dzīvniekiem un beidzot atradis, ka cilvēkam esot visgardākās asinis. Priecādamies par atradumu, ods jau laizdamies dziedājis: “Cilvēkam ir visgardākās asinis.” [...] (LPT, I, 406. lpp., 1)

Līdzīga veida sižeti pasaulē ir ļoti izplatīti. Vispirms tuvāk apskatīsim dažus būtiskākos citētās latviešu versijas elementus.

Gandrīz visu konkrētā sižeta variantu centrā ir Noass, kas tajos ienācis no ļoti līdzīgā Bībeles motīva (atsevišķos variantos plūdi tiek saukti arī par grēku plūdiem). No kristietības konkrētajā teikā, šķiet, pārņemts arī šķirsts, citās versijās runāts par kuģi, kurā pārvietojas plūdos izglābušies varoņi.

Kas attiecas uz citētajā tekstā minētajiem dzīvniekiem, jāteic, ka peli kā velna metamorfozi pazīst daudzas tautas. Latviešu folklorā tā saistīta ar apakšējo, htonisko pasauli, veļu valsti un mediators funkcijas veikšanu. Tē peles tēlā varētu būt ietverts kristietības priekšstats par peli kā ļaunuma, ārdošās darbības simbolu.

Savukārt čūska, pretēji Bībeles priekšstatam, šeit glābēja, padomdevēja, bet ods – apakšējai pasaulei piederošs mediators.

Zīmīga ir asins, gaļas semantiskā nozīme apskatāmajā sižetā. Asinis mītiskajā uztverē pirmām kārtām saistītas ar upurēšanu dieviem, gariem. Tās ir arī dzīvības spēka rituālais simbols. Taču asinis, tāpat kā ūdens, ir arī nepieciešama kosmogonijas substance, ko apliecina arī minētais teksta variants.

Citētajā piemērā kristietiskā ietekme ir pamanāma, bet nav ļoti izteikta, tajā izpaliek kristietībai raksturīgā pamācošā morāle sižeta izskaņā. Tās norāda uz šī sižeta saistību ar citu – senāku, universālu plūdu mītu (vecākā zināmā ir šumeru versija), ko pazīst visas pasaules tautas un kas stāsta par pasaules bojāeju un atkalatdzimšanu un ir uzlūkojams par ļoti būtisku plašā kosmogoniskā akta daļu.³⁹

Attīstot šo hipotēzi tālāk, jāatzīst, ka latviešu folklorā pasaules bojāejas un atkalatdzimšanas motīvs ir ļoti populārs, visvairāk raksturīgs saulgriežu laikam un uzskatāmāko atspoguļojumu guvis dainās, kā, piemēram, populārajā Ziemas saulgriežu dziesmā “Kur tu teci, doru pele? [...]” (LD 33494).

Turklāt parasti šajās Ziemassvētku laikā dziedamajās dziesmās svarīgākā daļa – atdzimšana – ir dziesmas sākumā, un tālāk dziesma tiek dziedāta laika atpakaļejošā kārtībā (atdzimšana – pasaules iešana bojā – nonākšana tumsā).

No putniem un dzīvniekiem ar kosmogonijas atkārtošānu latviešu folklorā saistīti arī vāvere, cauna u.c. Savukārt dzīvnieki un putni kopā pasaules pārradišanas aktu veic šāda tipa mītisko dziesmu ciklā:

Viens gans nomira, citi gani raudāja.

Cūka raka dobīti augstā kalnā;

Dzeguze zvanija likā bērzā;

Dzenis kala krustu sausā eglē; [...].

LD 2692

Kā kosmiskā koka kalējs šajā dziesmas variantā uzlūkots dzenis, cūka saistīta ar pasaules kalnu, bet dzeguze varētu būt mediatorputns, kas paziņo par situācijas dekosmizāciju un kāda procesa sākšanos. Dziesmā attēlots nomiršanas rituāls. Kalšana, rakšana – kosmogoniskas darbības, kas reizē ir gan izjaukšana, gan atjaunošana.

Savelkot nodaļas sākumā pieteikto zinātnisko intrigu mezglā, jāteic, ka radītā, sakārtotā un harmonizētā pasaules telpa, kā varēja vērot no piemēra par Noasu un piesauktajiem dainu tekstiem, vēl nav garantis tās ilgstošai pastāvēšanai. **Pasaules mūžīgo eksistenci nodrošina nevis tās radīšana kosmogoniskajā aktā, bet gan nepieciešamība pēc pasaules periodiskas atjaunošanas.**

Šī doma uzsvērta arī daudzās pasaules kultūrās, ko papildināt varētu ar mītu un reliģiju pētnieka M. Eliades reiz teiktajiem vārdiem, ka būtībā kosmogonisko mītu var aplūkot kā paraugmodeli jebkurai radīšanai.⁴⁰ Turklāt arī gandrīz visām pasaules norisēm, konfliktiem visbiežāk ir rituāls cēlonis un funkcija, un tie ir kāda arhetipiska modeļa imitācija.

Nobeiguma vietā

Noslēdzot šo nebūt ne vienā rakstā izsmeļamo kosmogonijas tēmu, jāatzīst – dažādu ar kosmogonisko mītu tematiku saistīto tekstu analīze parādīja, ka putniem un dzīvniekiem ir būtiska, daudzfunkcionāla vieta kā latviešu, tā pasaules tautu kosmoloģiskajos priekšstatos.

Zīmīgi, ka gandrīz visiem šiem tekstiem ir internacionāls raksturs, turklāt bieži vien tie ir gandrīz identiski – arī ģeogrāfiski ļoti attālām tautām (mainās tikai katrā apgabalā raksturīgo putni un dzīvnieku nosaukumi un citas attiecīgai tautai raksturīgās iezīmes), kas ļauj spriest par tipoloģiskām un ģenētiskām līdzībām tautu starpā.

Iespējams, šie paralēlismi saistīti ar plašo tautu migrāciju senatnē un kultūras kontaktiem, taču nav izslēdzama arī versija par to patstāvīgu rašanos tautu līdzīgās evolūcijas rezultātā.

Latviešu folklorā, salīdzinot ar citām tautām, putni un dzīvnieki saistībā ar kosmogonijas tematiku neparādās tik plaši, tomēr teksti, kas par to runā, ir ļoti nozīmīgi un satur bagātīgus mītiskus slāņus.

Kosmogoniskie mīti cita vidū iezīmē arī putnu un dzīvnieku funkcionēšanu stingri noteiktā hierarhiskā sistēmā, turklāt spilgtākie putni/dzīvnieki – kosmogonisko mītu varoņi – tajos saistīti tieši ar apakšējo, htonisko pasauli un ir mediatorfunkciju veicēji.

SAĪSINĀJUMI

LD – Latvju dainas. K. Barona, H. Visendorfa izdotas. – Jelgava; Pēterburga, 1894–1915. – 1.–6. sēj.

LPT – Latviešu pasakas un teikas. Pēc A. Lerha-Puškaiša un citiem avotiem sakopojis un rediģējis P. Šmits. – R., 1925–1937. – I–XV sēj.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Eliade M.* Mīta aspekti. – R., 1999. – 11. lpp.
- ² Sk. *Oppitz M.* Notwendige Beziehungen. Abriss der strukturalen Anthropologie. – Frankfurt am Main, 1993; Karl-Heinz Kohl (Hg.). Mythen im Kontext. – Frankfurt am Main, 1992.; *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth* Ed. by Alan Dundes. – London, 1984; u.c.
- ³ Pastāv uzskati, ka kosmogoniskie mīti var veidoties tikai tām tautām, kuras jau sasniegušas augstu cilvēka apziņas attīstības pakāpi. Tādu uzskatu pārstāv, piemēram, krievu zinātnieks S. Tokarevs. Savā grāmatā “Ранние формы религии” (M., 1990) viņš runā par to, ka primitīvām tautām nav vai gandrīz nav kosmogonisko mītu. Kā piemēru viņš min Austrālijas aborigēnus. Austrāliešu mītos reti parādās ideja par to, ka zemes virsmai reiz bijis ne tāds izskats kā šobrīd. Kā un no kurienes zeme radusies – tādi jautājumi netiekot uzdoti.
- ⁴ Sk. *Кёйпер Ф. Б. Я.* Труды по ведийской мифологии. – М., 1986.
- ⁵ Sk. *Golowin S., Eliade M., Campbell J.* Die grossen Mythen der Menschheit. – München, 2002.
- ⁶ *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – М., 1976. – 206 с.
- ⁷ Par to sk. Ī. Kursītes pētījumos: Pasaules radīšanas (kosmogoniskā) mīta atspulgs latviešu dainās // Grāmata – 1991., Nr. 7–8. – 48.–52. lpp., arī grāmatā: Latviešu folklorā mītu spoguļi. – R., 1996. – 8.–32. lpp.
- ⁸ Šis atziņas caurauz rumāņu pētnieka Mirčes Eliades zinātniskos darbus, kas par sakrālās laiktelpas uzbūvi pretstatā profānajai interesējies pastiprināti. Sk. *Eliade M.* Mīts par mūžīgo atgriešanos. – R., 1995; *Eliade M.* Sakrālais un profānais. – R., 1996; *Eliade M.* Mīta aspekti. – R., 1999.
- ⁹ Sk. *Holberg U.* Der Baum des Lebens. Göttinnen und Baumkult. – Bern, 1996. – S. 41. Turpat arī par citiem ar pasaules koka un tiem ekvivalentu simbolu saistītajiem priekšstatiem.
- ¹⁰ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. – С. 215.
- ¹¹ Sk. *Adamovičs L.* Senlatviešu pasaules ainava//LU Raksti. – 1938./1940. – 1.–39. lpp.; *Adamovičs L.* Dižā debesu sēta latviešu mitoloģijā. (Senlatviešu Olimps.)//LU Raksti. – 1940.
- ¹² *Adamovičs L.* Senlatviešu pasaules ainava. – 25. lpp.
- ¹³ 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.
- ¹⁴ Sk. *Biezais H.* Pasaules uzskats un mītiskā pasaules aina// *Biezais H.* Seno latviešu debesu dievību ģimene. – R., 1998. – 137.–186. lpp.
- ¹⁵ Terminu ‘kosmogoniskie mīti’ latviešu materiāla sakarā gandrīz nelietoju apzināti, jo rekonstruēt latviešu kosmogoniskos mītus pilnībā ir faktiski neiespējami, to fragmenti rodami kā pasaku un teiktu materiālā, tā dainu tekstos.
- ¹⁶ Sk. *Pakalns G.* Par aizkapa pasaules lokalizācijas problēmu latviešu tautasdziesmās// LZA Vēstis. – 1986. – Nr. 10. – 89.–98. lpp.; *Pakalns G.* Mirušo pasaule Rietumos – vai mīts par tautasdziesmu mitoloģiju // Grāmata. – 1991. – Nr. 7–8. – 60.–74. lpp.
- ¹⁷ Sk. Kursītes J. pētījumos.
- ¹⁸ Мифы народов мира. – М., 2000. – Т. 1. – 469 с.

- ¹⁹ Тресиддер Д. Словарь символов. – М., 2001. – 410. с.
- ²⁰ Мифы народов мира. – Т. 1. – С. 245.
- ²¹ Kalevala. Somu tautas eps. – R., 1964. – 9.–10. lpp.
- ²² Кёйпер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. – С. 119.
- ²³ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997. – 97 с.
- ²⁴ Sk. Latviešu tautas teikas. Izcelšanās teikas. – R., 1991. – 62., 63. lpp.
- ²⁵ Turpat. – 257., 258. lpp.
- ²⁶ Kā, piemēram, šajā tekstā: “Pasaules sākumā Dievs radījis putnus un katram piešķīris savu balsi. Ar savām balsīm tie visi slavējuši Dievu kā gudru radītāju, tik gulbis vien ne. Tas teicis, lai Dievs dodot viņam tikpat jauku balsi kā lakstīgalai, tad gan viņš pateikšoties. Dievs par to apskaities un gulbim noņēmis visas dziesmas, tik atstādams vienu, ar ko tas varētu apdziedāt savu nāvi priekš miršanas. Vēl tagad visu mūžu gulbis pavadot klusumā, bet īsi priekš miršanas dziedot savas nāves dziesmu.” (M. Bērziņš Umurgas pag. Teikas par Dievu, 61, 77. – P. Š. I, 13.)
- ²⁷ Ozoliņš G. Totēmiskais lācis latviešu tautas pasakās//Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Rakstu krāj. – Liepāja, 2002. – 7. laid. – 281. lpp.
- ²⁸ Mītoloģijas enciklopēdija. – R., 1994. – 2. sēj. – 95. lpp.
- ²⁹ Kā vienu no būtiskākajiem avotiem šeit sk. Latviešu tautas teikas. Izcelšanās teikas. – R., 1991.
- ³⁰ Элиаде М. Шаманизм. – М., 1998. – 79 с.
- ³¹ Гура А.В. Символика животных. – С. 554.
- ³² Karulis K. Latviešu etimoloģijas vārdnīca. – R., 2001. – 203. lpp.
- ³³ Mītoloģijas enciklopēdija. – R., 1993. – 1. sēj. – 57. lpp.
- ³⁴ Мелетинский Е.М. – Поэтика мифа. – С. 197.
- ³⁵ Mītoloģijas enciklopēdija. – 1. sēj. – 84. lpp.
- ³⁶ Мифы народов мира. – Т. 1. – С. 245.
- ³⁷ Тресиддер Д. – Словарь символов. – С. 22.
- ³⁸ Konspektīvu plūdu sižetiskā pārskata shēmu sk. Mītoloģijas enciklopēdija. – 2. sēj. – 275. lpp.
- ³⁹ Plūdu mīta izklāstā laika trūkuma dēļ neiedziļināšos. Sk. vienu no būtiskākajiem – Dž. Dž. Freizara – rētiņumu: Фреэзер Д.Д. Фольклор в ветхом завете. – М., 1989. – С. 67.–183.
- ⁴⁰ Eliade M. Mīta aspekti. – 37. lpp.

Jolanta Upeniece

Die Vögel und Tiere in der Kosmogonie (anhand von lettischen Sagen und Märchen)

Die kosmogonischen oder Weltenstehungsmythen bilden einen sehr wesentlichen Teil der Mythologie eines Volkes.

In diesem Artikel geht es um die Rolle der Vögel und Tiere in der kosmogonischen Vorstellungen verschiedener Völker und ihren Platz in der lettischen

Folklore (insbesondere in den Sagen und Märchen) – das Gemeinsame und das Unterschiedliche.

Die Vögel und Tiere sind mit solchen kosmogonischen Motiv- und funktionalen Gruppen verbunden:

- die Vögel und Tiere treten in der Mythologie vieler Völker als Welterschöpfer, Demiurgen oder Ureltern – in den lettischen Sagen und Märchen erscheinen die Vögel und Tiere nur als Ratgeber bei der Welterschöpfung;
- die Vögel und Tiere nehmen Teil an der Einrichtung und Bewohnung der Welt – dieses Motiv ist überall in der Welt breit wiedergespiegelt;
- die Vögel und Tiere figurieren als Mediatoren zwischen verschiedenen kosmischen Zonen, was für vollwertige Funktionierung der Welt ausschlaggebend ist;
- die Vögel und Tiere spielen wesentliche Rolle in der Wiederholung der Kosmogonie: die Existenz der Welt ist durch die Kosmogonie in der mythischen Zeit nicht für immer gesichert – es besteht die Notwendigkeit einer periodischen Erneuerung (wie in den Flutmythen).

Aus der Analyse verschiedener Materialien kann man schlussfolgern, dass alle mit Kosmogonie verbundenen Motive einen internationalen Charakter haben und sehr oft sogar identisch sind.

In der lettischen Folklore erscheinen die Vögel und Tiere im Zusammenhang mit der Kosmogonie nicht so breit wie bei anderen Völkern, trotzdem sind Texte zu diesen Themen von großer Bedeutung und beinhalten reiche mythische Schichten.

Sandis Laime

Bēru rituālu atspulgi Latvijas klinšu rakstos

S. Laime dzimis 1982. gadā. Šobrīd ir LU Filoloģijas fakultātes bakalaura programmas pēdējā kursa students. Lai gan Sandis ir tikai sava zinātniskā ceļa sākumā, viņš jau sevi parādījis kā talantīgu jauno pētnieku. Līdz šim nodarbojies ar Latvijas klinšu rakstu izpēti. Zinātniskā vadītāja – profesore Janīna Kursīte.

Latvijas smilšakmens klintīs saglabājušies dažādu laiku uzraksti. Tūristu biežāk apmeklētajās vietās uzraksti pārklāj cits citu, un šādā zīmju un vārdu jūklī bieži ir grūti kaut ko izlasīt. Uzrakstus nesalasāmus var padarīt arī klinšu erozija (drupšana un dēdēšana) un uz klintīm augošās sūnas un ķērpji. Šķiet, ka šo iemeslu dēļ neviens neiedomājas, ka nesalasāmajos uzrakstos slēpjas arī citāda rakstura iegrebumi – zīmes, ko šajā rakstā saukšu par klinšu rakstiem¹. Plašāku sabiedrības uzmanību klintīs ieskrāpētajām zīmēm pievērsa Latvijas alu pētnieks Guntis Eniņš 1986. gadā, atradams Virtakas ieža senās zīmes,² tomēr pirmie apzinātie klinšu rakstu atradumi izdarīti Lībiešu Upuralā 1971. gadā.³

2001. gadā ar Kultūrkapitāla fonda atbalstu tika sākts projekts “Latvijas klinšu rakstu dokumentēšana”. Projekta mērķis ir apkopot informāciju par visām Latvijas klintīs iegrebtajām zīmēm. Klinšu rakstu dokumentēšana līdz šim ir veikta Gaujas baseina posmā no Valmieras līdz Amatas grīvai, kā arī Virtakas iezi. Dokumentēšanas gaitā iegūtās ziņas par Virtakas ieža un Rauņa baseina klinšu rakstiem ļauj izdarīt interesantus secinājumus par lielākās klinšu rakstu daļas izcelsmi un to relatīvo hronoloģiju.

Šī raksta uzdevums ir pierādīt, ka lielākā daļa no Latvijas zīmju klinšu ir saistīta ar noteiktu bēru rituālu izpildi un ka šis rituāls laika gaitā ir mainījies. Līdzšinējie pētījumi rāda, ka rakstā tālāk aplūkojamā bēru rituāla senākā daļa ir saistāma ar klinšu rakstu piederības zīmju tipu, savukārt jaunākā šī rituāla forma atspoguļojas krustu tipa zīmju klintīs.⁴ Zīmju grupas pie noteiktiem tipiem ļauj pieskaitīt noteiktas pazīmes, par ko tālāk tekstā.

Piederības zīmju tips

Piederības zīmju tips no pārējiem klinšu rakstu tipiemi viegli nošķirams, jo šī tipa zīmju grupās ievērojama daļa no visām zīmēm uzskatāma par piederības zīmēm. Piederības zīmes Latvijā ir pazīstamas kopš vēlā dzelzs laikmeta,⁵ tās bijušas izplatītas arī vēlāk. Visbagātīgākais piederības zīmju materiāls saglabājies no 19. gs. beigām un 20. gs. sākuma,⁶ tā lielākā daļa savākta Kurzemes jūrmalciemumos.

Piederības zīme apzīmēja konkrētu cilvēku, tā tika iegriezta uz cilvēkam piederošajām lietām, dažkārt uz māju durvīm, uz bišu kokiem, arī uz cilvēka kapa krusta. Piederības zīmju raksturīga pazīme ir to attīstība – no paaudzes paaudzē pārņemtā zīme tika papildināta ar dažādiem jauniem elementiem (svītriņām, kāsišiem, krustiņiem u.c. detaļām), lai atšķirtu vienas dzimtas divām atvasēm piederošo īpašumu. Vecākais dēls paturējis tēva zīmi, savukārt pārējie tai pievienojuši kādu jaunu detaļu, tāpēc piederības zīmes pēc uzbūves atšķiras no pārējām zīmēm. Šī iemesla dēļ arī iespējams zīmju klintīs noteikt tās zīmju grupas, kurās parādās piederības zīmes.

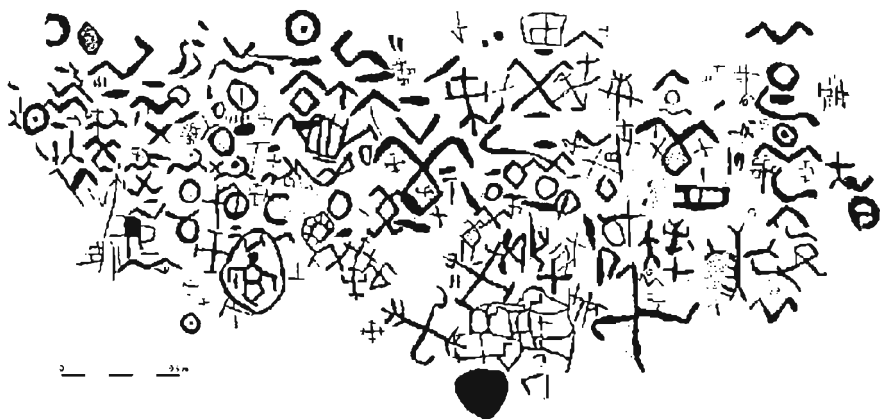
Spilgtākie piederības zīmju tipa piemēri ir Virtakas. ieža F grupa (netālu no Straupes), Danku klints A grupa (netālu no Cēsīm) un Zārtapu gravas zīmes (netālu no Mazirbes). Pirmajās divās klintīs 2002. gadā veikta dokumentēšana, savukārt Zārtapu gravas zīmju kopijas publicējis G. Eniņš.⁷ Piederības zīmju tips pārstāvēts arī citās zīmju klintīs (ap Siguldu un citur), kur zīmju dokumentēšana vēl nav veikta.

Līdz šim vispilnīgāk ir analizētas Danku klints A grupas zīmes. Varētu uzskatīt, ka šī grupa līdz mūsdienām saglabājusies gandrīz pilnībā, postījumus ir nodarījuši tikai daži jaunāki (19.–20. gs.) iegrebumi. Postīto zīmju formas lielākoties ir iespējams rekonstruēt. Danku klints A grupā kopumā iegrebts ap 65 zīmēm, no tām 40 zīmes jeb apmēram divas trešdaļas varētu uzskatīt par piederības zīmēm.

Virtakas ieža F grupai līdz mūsdienām saglabājusies tikai centrālā daļa – abās grupas malās zīmes ir gājušas bojā nobrukumā, tāpēc par šo grupu kā noslēgtu zīmju kompleksu secinājumus izdarīt nav iespējams (*l. att.*). Līdz mūsdienām saglabājušās apmēram 170 zīmes, no tām ~75 zīmes varētu uzskatīt par piederības zīmēm.

Pēc G. Eniņa datiem, Zārtapu gravas atsegumos iegrebtas vairāk nekā 200 zīmes. Spriežot pēc G. Eniņa kopijām, šajā zīmju klintī iegrebtas vismaz 30 piederības zīmes. Konkrētākus datus varēs iegūt pēc dokumentācijas veikšanas šajā klintī.

Piederības zīmes sastopamas arī citu tipu zīmju grupās. Krustu tipa klintīs tās saglabājušās kā reminiscence no piederības zīmju tipa. Dažas piederības zīmes atrastas arī tajās zīmju grupās, kas, šķiet, nav saistītas ar bērnu rituāliem.



1. att. Piederības zīmju tips. Virtakas ieža F grupa. Redzamas piederības zīmes un aizsargzīmes (svastikas, slīpie krusti u.c.).

Krustu tips

Krustu tips, kura ģenētiskā saikne ar piederības zīmju tipu tiks pamatota nedaudz vēlāk, klinšu rakstos ir pārstāvēts daudz plašāk – lielākā daļa Latvijas zīmju klinšu pieskaitāma tieši krustu tipam. Krustu tips varētu tikt iedalīts divos apakštipos. Šāds iedalījums balstīts vienīgi uz formālām pazīmēm.

I apakštipam raksturīgas grieķu krusta formas (ar vienādiem galiem) un latīņu krusti (ar garāku vertikālās līnijas apakšpusi). Bez šiem krustiem zīmju grupās ieskrāpētas arī citas zīmes, tomēr to īpatsvars ir salīdzinoši neliels (šajos aprēķinos nav ņemtas vērā vertikālās svītriņas, kas plaši sastopamas visu tipu grupās un nav uzskatāmas par kādu konkrētu tipu raksturojošu zīmi). Pie šī apakštipa pieskaitāma Krustu klints (viena no divām Latvijas zīmju klintīm, kurās ir vairāk nekā 500 zīmju; 2. att.) un Ramātu klints D grupa.

II apakštipam arī raksturīgas grieķu un latīņu krustu formas, kurām pievienojas galvenā šo tipu raksturojošā forma – jumta krusts (krustam augšpuse izveidota kā trīsstūra vai apaļš jumtiņš). II apakštipa zīmju grupās sastopami arī četros vai vairāk sektoros dalīti aplī, režģi, antropomorfas figūras (tās reizēm sastopamas arī I apakštipā) un klinšu virsmā ieskrāpēti ovāli iedobumi jeb bedrites. Viens no labākajiem II apakštipa piemēriem ir Rauņa Velnalas klints (3. att.). II apakštipa grupu ir daudz vairāk nekā I apakštipa grupu, tomēr I apakštipam piederošā Krustu klints ar iespaidīgo zīmju daudzumu liecina, ka ikvienā no šiem tipiem ir pastāvējušas noteiktas zīmju lietošanas tradīcijas. Zīmīgi, ka II apakštipa zīmju grupas vairākos gadījumos atrodas blakus alām, kas mītiskajos priekšstatos tradicionāli saistās ar ieeju pazemes valstībā.



2. att. Krustu tipa I apakštips. Kāda no Krustu klints grupām (pēc G. Eniņa zīmējuma). Redzami latīņu un grieķu krusti.



3. att. Krustu tipa II apakštips. Rauņa Velnalas klints A grupa. Redzami latīņu, grieķu un jumta krusti, riņķa krusti, cilvēku figūriņas un bedrītes.

Rituāla maiņa

Analizējot piederības zīmju tipa grupas, ir iespējams konstatēt izmaiņas rituālā, kas izpaužas pārejā no piederības zīmes skrāpēšanas klintī uz krusta skrāpēšanu. Šajā ziņā ļoti interesanta izrādījās zīmju izvietojuma analīze (mikrotopogrāfiskā metode) Danku klints A grupā. Tā parādīja, ka krusti, kas vairāk raksturīgi krustu tipam, izvietoti vai nu grupas perifērijā, vai arī pārklājas agrāk iegrebtajām piederības zīmēm. Krusti Danku klints A grupā iegrebti šīs grupas tapšanas beigu posmā. Rauņa baseinā

bez Danku klints atrodas vēl divas zīmju klintis – Velnalas klints un Milišu klints. Velnalas klintī dokumentēšanas laikā reģistrētas apmēram 110 zīmes, un šis ir tipisks krustu tipa II apakštipa piemērs. Milišu klintī iegrebtas nedaudzas zīmes, spriežot pēc kāda jumta krusta, arī šo objektu iespējams pieskaitīt krustu tipa II apakštipam.

Var mēģināt izsekot klinšu rakstu tapšanas secībai Rauņa baseinā – vispirms tapusi uz piederības zīmju tipu attiecināmā Danku klints A grupa. Pēc tam, kad notika rituāla maiņa, piederības zīmes vietā iegrebjot krustu, tika mainīta arī zīmju iegrebšanas vieta – Danku klints A grupa tika pamesta un zīmes sāka iegrebt Velnalas klintī. Milišu iezis, spriežot pēc nelielā zīmju skaita, nav bijis plašākā apkārtnē pazīstama zīmju iegrebšanas vieta.

Virtakas ieža zīmju izpētes rezultāti liecina par to, ka pāreja no piederības zīmju tipa uz krustu tipu un ar šiem tipiemi saistītie bēru rituāli kā tādi nav bijuši saistīti ar kādu šauru Rauņa baseina iedzīvotāju kopu, tie izplatīti daudz plašākā teritorijā. Virtakas ieža gadījumā rituāla attīstības shēma ir bijusi tieši tāda pati kā Rauņa baseinā – F grupa pieskaitāma piederības zīmju tipam, savukārt A, B, C, D, G un H grupas – krustu tipam (pārstāvēti abi apakštipi). Līdz šim Rauņa baseins un Virtakas iezis ir vienīgie kompleksi, kur tradīcijas maiņai var izsekot tik pilnīgi. Šiem diviem kompleksi pieskaitāma arī Ramātu klints, kas kopumā ir krustu tipa I apakštipa labs piemērs. Ramātu klints C grupā, kurā ieskrāpētas nedaudzas zīmes, redzam sajauktu piederības zīmju tipu ar krustu tipu. Krusti iegrebt grupas perifērijā, līdzīgi, kā tas bija Danku klints A grupā. Blakus esošajā D grupā dominējošais ir jau krustu tipa I apakštīps. D grupa ir lielākā Ramātu klints zīmju grupa. II apakštipam var pieskaitīt nelielu I grupu, kas iegrebtas alas sienā. Lai gan grupā iegrebtu zīmju skaits ir neliels, tajā pārstāvētas visas II apakštipam raksturīgās zīmju formas – krusti aplī, režģī, bedrītes, jumta krusts. Krustu klints uzskatāmi parāda jau nostiprinājušos krustu grebšanas tradīciju, par piederības zīmēm krustu klintī varētu atzīt tikai dažas zīmes.

Apskatītā piederības zīmju tipa pāreja uz krustu tipu norāda uz to, ka tradīcija, kurā ģenētiski saistīti šie divi klinšu rakstu tipi, sākotnēji paredzēja piederības zīmes iegrebšanu klintī, ko vēlāk aizstāja ar krusta grebšanu. Mēģināšu pierādīt šo divu klinšu rakstu tipu saistību ar bēru rituāliem.

Piederības zīmju un krustu tipa saistība ar bēru rituāliem. Hronoloģija

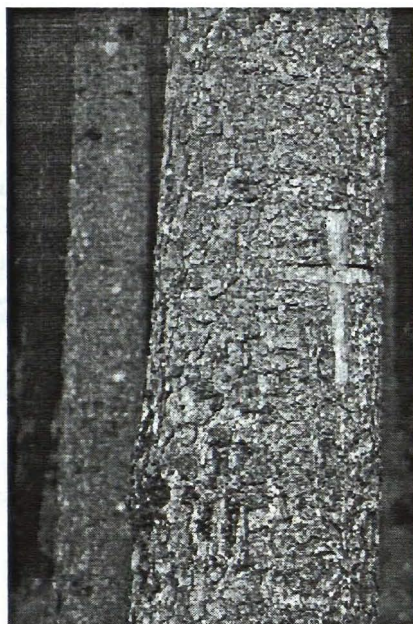
Krustu tipa klintis tipoloģiski līdzinās līdz mūsdienām izdzīvojušai krusta koku tradīcijai, kas vēl sastopama Gulbenes rajonā. Krusta kokā bēru laikā tiek iegriezts krusts, lai mirušā dvēsele, nākot no kapsētas, netiktu tālāk par kokā iegriezto krustu (4. att.). Ir arī citi krusta griešanas skaidrojumi. Domājams, ka senāk līdzīga tradīcija pastāvējusi daudz plašā-

kā teritorijā, tomēr ar laiku tā izzudusi. Arī pagājušais pusgadsimts nav veicinājis šīs tradīcijas saglabāšanos. Stāsta Galgauskas novadpētnieks Oļģerts Miežītis: “Bēriņieki, kas no Galgauskas brauca uz Tirzas kapiem, krustus grieza pie Elkšņupītes Siliešu priedēs. Tur pirms kara bija sagriezti daudz krustu. Bet pēc kara, krievu laikā, kad bija jāpilda lielās meža normas, tad tiem cilvēkiem, kuri nebija savas meža normas izpildījuši, pavēlēja par sodu izzāgēt visu to silu gar Tirzas krastu, jo cilvēki jau negribēja tādas priedes ar krustiem zāgēt. Ar to tad arī tā krustu griešana izbeidzās. Maņu tēvu glabāja 1942. gadā. Es pats viņam griezu krustu priedē.”⁸

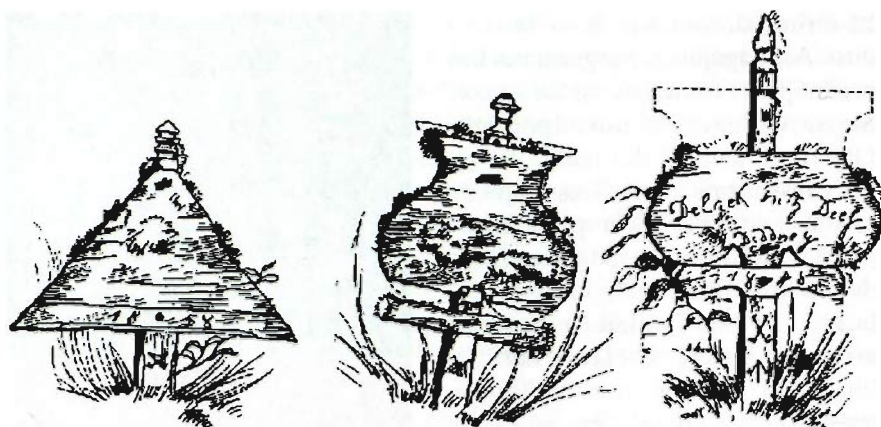
Pētījumi par krusta kokiem pēdējos gadu desmitos ir veikti gan Latvijā,⁹ gan Igaunijā,¹⁰ gan Somijā.¹¹ Spriežot pēc šiem pētījumiem, krusta koku tradīcija ir bijusi izplatīta, sākot ar Somijas dienvidaustrumu daļu un tai pieguļošo Krievijas teritoriju starp Lādogas ezeru un Somu līci (šeit tradīcija izzudusi 20. gs. sākumā), lielā daļā Igaunijas teritorijas (mūsdienās tā saglabājusies Dienvidigaunijā) un Vidzemē, kur krusta koki bijuši izplatīti starp Gulbeni, Smilteni un Madonu, savukārt klintīs tas pats rituāls izpildīts Gaujas baseinā starp Liepu (Cēsu rajonā) un Siguldu.

Bez paralēlēm ar krusta kokiem pašos klinšu rakstos ir dažas norādes, kas ļauj saistīt piederības zīmju un krustu tipus ar bērnu rituāliem. Piederības zīmju tipa sakarā jāsaprot, ka atsevišķās vietās, kur vēl 20. gs. sākumā bija lietošanā piederības zīmes, tās tika iegrieztas uz kapu krustiem vai kapu zīmēm,¹² tādējādi ar piederības zīmi norādot, kas attiecīgajā kapā apbedīts (5. att.). Savukārt kapu zīmju forma gandrīz droši saistāma ar krustu tipa II apakštipā plaši izplatīto jumta krustu. Pašas kapu zīmes Vidzemē no lietošanas izzuda 19. gs. beigās.¹³

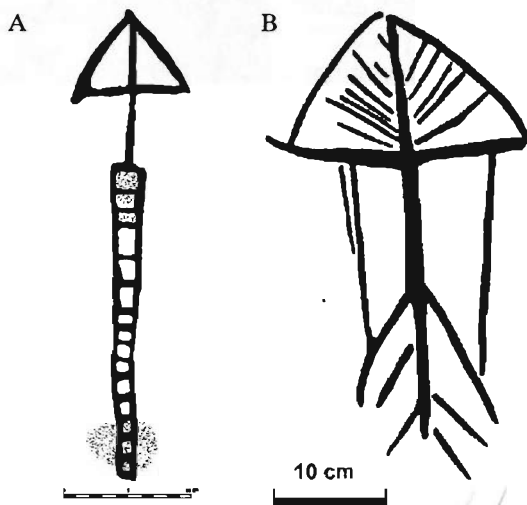
Krustu tipa II apakštipa zīmju grupās jumta krusti parasti iegrebtī salīdzinoši vienvēdīgi, atšķirība ir vienīgi jumtiņā – tas ir noapaļots vai trīsstūrveida. Tomēr dažās vietās atrastās individuāli papildinātās jumta krustu formas atklāj mums būtisku informāciju. Piemēram, Rauņa Velnalas klintī iegrebtajam jumta krustam apakšdaļa veidota trepjveidīga, norādot uz saikni ar pazemes jeb veļu valsti¹⁴ (6. att.: a). Savukārt Kara klintī iegrebtajam jumta krustam papildināts augšpusē ar zariņiem, apakšpusē ar saknēm, tādējādi, domājams, apvienojot jumta krustu ar Dzīvības koka attēlu (6. att.: b). Arī šī apakštipa zīmju grupu novietojums blakus alu ieejām pastiprina pieņēmumu par krustu tipa saistību ar bērnu rituāliem,



4. att. Krusta koki pie Pelvas kapsētas Igaunijas dienvidos.



5. att. Kapu zīmes ar iegrieztām piederības zīmēm Mazirbes kapsētā (pēc: Latvju raksti, III sēj. Rīga, 1931, IX 81^{ca} tabula).



6. att. Individuāli papildināti jumta krusti.
A: Jumta krusts ar trepjveida kāju no Rauņa
Velnalas klints A grupas. B: Jumta krusts –
Dzīvības koks no Kara klints.

jo ala kādreiz tika uzskatīta par ieeju pazemes valstībā. Šajā sakarā zīmīgs ir arī Velnalas nosaukums.¹⁵

Pēc klinšu rakstu analīzes iespējams rekonstruēt arī to bērnu rituāla daļu, kas norisinājās pie klints. Spriežot pēc paralēlēm krusta koku tradīcijās, kad krusts kokā tiek iegriezts bērnu dienā, vedot mirušo uz kapiem, varētu pieņemt, ka līdzīgi tas noticis arī klinšu rakstu sakarā. Lai gan mūsdienās zīmju klintis bieži ir diezgan grūti pieejamas, novērojumi rāda – kādreiz šajās vietās nokļūt bijis daudz vieglāk. Dažviet pat saskatāmi uz klinti vedoši mākslīgi radīti celiņi.

Piederības zīmju tipa grupās bez piederības zīmes iegrebšanas klintī iegrebtas arī citāda rakstura zīmes, ko varētu nosaukt par aizsargzīmēm. Ja piederības zīmes ieskrāpēšanas nolūks, iespējams, bija mirušā pieteikšana viņsaulei, tad aizsargzīmes funkcija bija vai nu sargāt mirušo ceļā uz viņsauli, vai arī tieši otrādi – aizsargāt palicējus. Tās visspilgtāk izpaužas Virtakas ieža F grupā. Ja piederības zīmes parasti iegrebtas diezgan lielos izmēros, tad aizsargzīmju izmēri lielākoties ir salīdzinoši mazāki. Piederības zīmes vienā grupā parasti neatkārtojas, savukārt aizsargzīmes var atkārtoties bez ierobežojuma. Dažos gadījumos aizsargzīmes var mēģināt saistīt ar konkrētu piederības zīmi, jo ir mēģināts to kompozicionāli vai simetriski pieskaņot piederības zīmei, piemēram, kādai piederības zīmei, kuras centrālais komponents ir jumja zīme ar rombeida apakšpusi, katrā pusē zem jumja zīmes galiem iegrebt pa slīpajam krustam. Bez slīpajiem krustiem Virtakas ieža F grupā kā aizsargzīmes sastopami arī ugunskrusti, krustu krusti, krusti ar noslēgtiem galiem, šķiet, arī aplī. Gandrīz visas šīs zīmes sastopamas ~12. gs. latgaļu sieviešu villaiņu rakstos.¹⁶ Šajā laikā ugunskrusts no reliģiskā simbola pārtop sociālajā simbolā, jo zilās ar daudzajiem bronzas gredzentiņiem izrakstītās villaines bija ļoti vērtīgas un tās varēja atļauties tikai sabiedrības virsslānis.¹⁷ Šeit paveras vēl kāds diezgan sarežģīts piederības zīmju tipa izpētes aspekts, proti, vai katram sabiedrības loceklim bija īpašuma zīme un vai katrās bēres tika izpildīts mūsu aplūkotais rituāls.

Zārtapu gravas atsegumos aizsargzīmju lietojums ir nabadzīgāks. Samērā populārs ir bijis ugunskrusts, slīpais krusts un dažas citas zīmes.

Vēl kāda piederības zīmju tipam interesanta parādība ir tā, ka vienas dzimtas pārstāvji centušies zīmes iegrebt netālu viens no otra. Šeit jāteic, ka ļoti reti ir gadījumi, kad klintī kāda piederības zīme parādās divas reizes, parasti piederības zīmes neatkārtojas, kas ir loģiski, jo cilvēkam bēres ir tikai vienu reizi mūžā.

Radniecīgu zīmju grupas izsekojamas gan Virtakas ieža F grupā, gan Danku klints A grupā.

Visai reta, bet arī Virtakas iezī un Danku klintī fiksēta rituāla nianse ir piederības zīmes iegrebšana uz sāniem apgāztā veidā. Ļoti ticams, ka šādi iegrebtai zīmei bijusi citāda nozīme nekā “normālā” stāvoklī iegrebtai. Danku klintī konstatēts viens šāds gadījums, savukārt Virtakas iezī – trīs.

Bēru tradīcijai mainoties uz krustu tipu, mainījās arī rituāla izpildes nianse. Krustu tipa objektos vairs nav konstatējama tik izteikta aizsargzīmju lietošana (par aizsargzīmi var uzskatīt pašu klintī iegrebtu krustu), tomēr parādās jaunas zīmju grupas. Regulāri krustu tipa zīmju grupās sastopami sektori dalīti aplī, bedrītes, režģi un antropomorfas figūras, lai gan šo zīmju īpatsvars zīmju grupās nav liels.

Rezumējot visu līdz šim teikto, jāsecina: sākotnēji lībiešu apdzīvotajās teritorijās bēres tika veikts noteikts rituāls, kura laikā noteiktā klintī tika iegrebtā mirušā cilvēka piederības zīme un aizsargzīme. Radnieki savas zīmes parasti iegreba netālu citu no citas. Pēc klintīs iegrebtas piederības zīmju uzbūves principu līdzības ar Rīgas ienākumu grāmatās fiksētajām lībiešu piederības zīmēm no 1342. līdz 1349. gadam, uz šo laiku var attiecināt

Virtakas, nosacīti arī Danku klints piederības zīmes. Domājams, ka ap 16. gs. notika piederības zīmju tipa pāreja uz krustu tipu. Pastāv uzskats, ka šajā laikā reformācijas iespaidā radās krusta koku tradīcija.¹⁸ Šis process varētu būt ietekmējis piederības zīmju tipa nomaļu ar krustu tipu. Ramātu klints D grupā, kas jau ir tīrs krustu tipa I apakštipa piemērs, iegrebtis gadskaitlis "1673", ko varētu attiecināt uz laiku, kad klintī iegrebtas zīmes. Šajā pašā grupā iegrebtis arī karātavu attēls ar tajās iekārtu cilvēka figūru, ko, visticamāk, varētu attiecināt uz 16./17. gs., kad notika visaktīvākās raganu prāvas. Tātad šajā laikā pāreja uz krustu tipu Vidzemē jau bija notikusi. Cik var spriest pēc vicnīgās Kurzemes zīmju klints Zārtapu gravā, Kurzemē piederības zīmju tips pastāvējis ilgāk. Zārtapu zīmju klints tipoloģiski apvieno gan piederības zīmju tipam, gan krustu tipam raksturīgās zīmju formas, lielāku pārsvaru tomēr gūst piederības zīmju tips. Šis objekts diezgan droši attiecināms uz 17./18. gs.,¹⁹ tomēr nav drošas pārliecības par to, vai šis klints zīmju grupas atspoguļo Vidzemes zīmju klintīm līdzīgas tradīcijas.

Tātad pāreja uz krustu tipu galvenajā klinšu rakstu izplatības reģionā – Gaujas baseinā – varētu būt notikusi ap 16. gadsimtu. Domājams, ka šī tradīcija pamazām izzuda līdz 18. gs. (ieskaitot). 19. gs. un 20. gs. sākumā dažās zīmju klintīs iegrebtis ierāmēti vārdi vai iniciāļi un krusts. Dažreiz blakus tiem iegrebtis arī gadskaitlis, kas ļauj šos uzrakstus precīzi datēt. Domājams, ka šī ir rakstā apskatītās tradīcijas norieta forma, kāda konstatēta arī Somijā, kur tā sākusi attīstīties 19. gs. vidū.²⁰

Tā kā Latvijas klinšu rakstu dokumentēšana vēl nav pabeigta, sagaidāms, ka jauni dati par klinšu rakstiem var dot būtisku papildinājumu zināšanām par klinšu rakstiem. Turpmāko pētījumu gaitā jānoskaidro, kādas ir atšķirības starp krustu tipa I un II apakštipu (ja tādas vispār ir), jāmēģina precizēt ar dažādiem iepriekšminētajiem procesiem saistītās hronoloģizācijas problēmas, jārisina klinšu rakstos atspoguļoto tradīciju etniskās piederības jautājumi.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Rakstu klints pie Rakstupes netālu no Cēsīm un Rakstu grava netālu no Mazirbes liecina, ka klintīs ieskrāpētās zīmes kādreiz sauktas par *rakstiem*. Vārda *rakstīt* etimoloģija saistāma ar verbu *rakt*, kam izzudusi senā nozīme 'bakstīt, urbināt, kasīt, durt', no šīs nozīmes atvasināta verba *rakstīt* semantika – sākotnēji 'atkārtoti, daudzkārtēji bakstīt, kasīt' – '(ie)bakstīt, (ie)kasīt (nosacītas zīmes)', '(ie)šūt (audumā), ieveidot (audumā) nosacītas zīmes, ornamentu' – 'veidot (uz papīra) burtus, tekstu' – *Karulis K.* Latviešu etimoloģijas vārdnīca. – R.: Avots, 1992. – 2. sēj. – 102. lpp.

² Sk., piem., *Eniņš G.* Ko slēpj raksti? (Minējumi) // Avots. – 1988. – Nr. 1. – 32.–38. lpp.; Nr. 7. – 32.–34. lpp.; 1989. – Nr. 1. – 38.–45. lpp.

³ *Eniņš G.* Tapat Latvijā. – R.: Liesma, 1984. – 190. lpp.

⁴ *Laima S.* Latvijas klinšu raksti: ar izpēti saistīto jautājumu ievirzei // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 2003. – Nr. 5–6. – 128.–134. lpp.

- ⁵ *Cimermane I.* Zīmes uz XI-XIII gs. māla traukiem Latvijas PSR teritorijā // Latvijas PSR Vēstures muzeja raksti: Arheoloģija. – R., 1962. – 95.–106. lpp.
- ⁶ Sk., piem., *Klētnieks V.* Īpašumu zīmes // *Labietis*. – 1964. – Nr. 27. – 205.–216. lpp., kur mēģināts apkopot visas līdz 60. gadiem publicētās pieredzes zīmes.
- ⁷ *Eniņš G.* Seno zīmju atradumi (petroglifi) Latvijas klintīs // Līdzsvarota attīstība – Latvijas nākotnei: III Zaļās loģikas konferences referātu krājums. – R., 1994. – 173. lpp.
- ⁸ *Eniņš G.* Dzīvi krusta koki: pagāniskās ticības neticama brīnumsala // *Latvijas Daba*. – 2002. – Nr. 16. – 9. lpp.
- ⁹ *Eniņš G., Opmanis A., Stiebre S.* Latvijas krusta koki – pagāniskās ticības relikti šodienas pasaulē. R., 2000. Manuskripts.
- ¹⁰ *Torp-Kõivupuu M.* Surmakultuuri muutumine ajas: ajaloolise Võrumaa matusekombestiku naitel. Tallinn: Tallinna pedagoogikaülikool., 2003.; *Kõivupuu M.* Ristipuud Lõuna-Eesti matusekombestikus // *Akadeemia* (Tartu). – 1997. – Nr. 1. – Lk. 35–62.
- ¹¹ *Vilkuna, J.* Suomalaiset vainajien karsikot ja ristipuut. – Jyväskylä (Finland): Suomen muinaismuistoyhdistys., 1992.
- ¹² Sk., piem., *Kupše Ž.* Kapu zīmes Mazirves kapsētā // *Latvijas Saule*. – 1926. – Nr. 41. – 449. lpp.
- ¹³ *Pāvuliņa K.* Kā mūsu senči pušķoja aizgājēju kapus // *Atpūta*. – 1934. – Nr. 525. – 27. lpp.
- ¹⁴ Trepes kā saikne starp šo un viņu sauli atspoguļotas arī tautasdziesmās, piem., LD 27 833:
- Arājs, mans arājiņš
 Ar sudraba kalniņā.
 Laid, Dieviņ, zelta trepes,
 Lai es nesu launadziņu.*
- ¹⁵ Nosaukumu no apkārtnes vecākās iedzīvotājas uzzinājis G. Eniņš.
- ¹⁶ *Zariņa A.* Seno latgaļu apģērbs. – R.: Zinātne, 1970. Piemēram, uz Kārļu Ainavas 4. kapā atrastās villaines var atrast krustu krustu, vienkāršo ugunskrustu, kā arī ugunskrustu, kas veidots kā slīpais krusts, kura galos ir pa ugunskrustam, šāda ugunskrusta forma parādās arī Virtakas ieža F grupā. Taurenes Lazdiņu 9. kapa un Galgauskas villainē atrodams krusts ar noslēgtiem galiem.
- ¹⁷ *Zemītis G.* Simbols un simbolikas problēma Latvijas arheoloģijā // *Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*. – 2002. – Nr. 1. – 33. lpp.
- ¹⁸ *Vilkuna J.* Suomalaiset vainajien karsikot ja ristipuut.. – S. 208.
- ¹⁹ *Laimē S.* Latvijas klinšu raksti.. – 130.–131. lpp.
- ²⁰ *Vilkuna J.* Suomalaiset vainajien karsikot ja ristipuut.. – S. 206.

Sandis Laimē

Traces of Funeral Rituals in Latvian Rock Carvings

Sandstone rock carvings (*klinšu raksti* in Latvian) were found in Latvia for the first time in 1971. Since then, more than 40 rock carving sites have been found mainly in Gauja National Park.

This article is based on data gathered during the documentation of rock carvings that was commenced in 2001. The article examines rock carvings connected with funeral rituals.

Latvian sandstone rocks have preserved traces of funeral ritual markers dating from ca. 14.–19. c. During this time, the ritual has changed three times. The two earliest signs of the ritual have been recognized as types of property marks and crosses.

The property marks indicate the earliest form of the ritual. The oldest examples of the property mark can be attributed to the 14.c. This type of marker existed till 16./17. c., when it was changed to crosses. During this period, the property mark of the dead person was engraved in the rock. In some objects, signs of a magical character (slanting crosses, swastikas, circles etc.) were also carved together with the property mark. Relatives carved their property marks close to each other.

Tradition of the cross tree marker spread in the territory of south-eastern Finland, Estonia and northern Latvia in the 16./17. c. under the influence of Reformation. This is also the time when the property marks were replaced by crosses. In contradistinction to the property marks, the ritual practice during the period of cross markers required engraving a cross in the rock. Latin and Greek crosses are most common, however, ring crosses, roof crosses, cup marks and anthropomorphic figures are also often engraved. The objects bearing the sign of a cross are quite often situated close to or inside caves, symbolizing the entrance into the underworld. It is believed that this period lasted until the end of the 18. c., though the cross tree tradition is still alive in Gulbene district.

The last form of the funeral ritual was hardly ever practiced. It developed in the middle of the 19. c. The name of the dead, year and cross was engraved in the rock during this phase of development of the ritual.

Sanita Bērziņa–Reinsone

Stāsti par apmaldīšanos: priekšstati un skaidrojumi

S. Bērziņa–Reinsone dzimusi 1981. gadā. Šobrīd ir Baltu filoloģijas maģistrantūras studiju programmas studente, bet jau ir sevi parādījusi kā perspektīvu jauno pētnieci. Zinātniskā vadītāja — profesore Janīna Kursīte. S. Bērziņa–Reinsone aizraujas ar mūsdienu folkloru, ir arī rosīga studentu zinātnisko aktivitāšu organizētāja, darbojas vairākos pētnieciskos projektos.

Šajā rakstā tiks aplūkoti izplatītākie priekšstati par apmaldīšanos mūsdienās un cilvēku mēģinājumi izskaidrot to. Pētījums balstīts uz intervijām, kas veiktas pēdējo gadu laikā dažādās Latvijas vietās, visvairāk Vidzemē, Kurzemē un Rīgā. Kopumā izmantotas 25 intervijas ar dažāda vecuma cilvēkiem.

Stāsti par apmaldīšanos sevī ietver divas daļas: viena no tām ir sižetiski noslēgta vienība ar sākumu un beigām un konkrētu notikumu centrā, otra savukārt ir sižetiski nesaistīti stāstījumi, skaidrojumi par apmaldīšanos, kurās liela loma ir teicēja pieredzei un subjektīvajai attieksmei. Abas šo stāstu daļas ir savstarpēji cieši saistītas, jo nereti izriet viena no otras. Tomēr intervijās novērojams, ka ne vienmēr mēģinājumi izskaidrot apmaldīšanos kā tādu saistīti ar konkrētiem sižetiskiem atgadījumiem. No 25 teicējiem par konkrētu apmaldīšanās gadījumu stāsta 16 (seši no viņiem min vairāk nekā vienu atgadījumu), taču apmaldīšanos kā tādu interpretē visi.

Stāsti par apmaldīšanos mutvārdu tradīcijā nav izolētas tekstuālas vienības. Tāpat kā citi mutvārdu stāsti, tie iekļaujas plašākā stāstījumu kontekstā. Visbiežāk tie ir stāstījumi par ogošanu/sēņošanu vai mežu vispār. Mežam kā īpašai videi ir liela nozīme cilvēku dzīvē, īpaši jau laukos dzīvojošo. Intervijās visbiežāk tiek uzsvērts meža saimnieciskais nozīmīgums – ogošana, sēņošana, malkas ieguve, agrāk – govju ganīšana u. c. Retāk parādās meža kā garīgā iedvesmotāja, relaksācijas vietas funkcija. Sarunās par mežu nereti tiek minēta meža bīstamība attiecībā pret cilvēku – tas atklājas kā bīstama vide, kurā jābūt piesardzīgam un jāievēro noteiktas likumības, lai neapmaldītos.

Stāstot par apmaldīšanos, teicēji visbiežāk piemin t. s. neizskaidrojamas apmaldīšanās situācijas, kad cilvēks apmaldās sev labi pazīstamā vietā, neatpazīst savas mājas, iet uz riņķi u. tml. Apmaldoties mežā vai vēl jo vairāk – klajā laukā vai pilsētā, cilvēks nokļūst dīvainā, grūti izprotamā situācijā, it īpaši, ja vieta ir labi pazīstama un tajā apmaldīties šķietami nav iespējams. Šādos gadījumos apmaldīšanās nereti tiek raksturota kā atrašanās *citā* – ačgārnā pasaulē. To piedzīvojuši daudzi, piemēram, Leons Kaminskis (1936), mežsargs no Alsungas, stāsta par to, kā apmaldījies, ganīdams govīs: “[...] iziet uz pazīstamas vietas laukā, ja, pazīstamā vietā, netic, ka tur ir... Pilnīgi visa tā pasaule otrādi sagriezusies!”¹ Līdzīgi saka arī Mirdza Purmale (1926), atstāstot savas mātes pieredzi: “[...] tagad viņš iznāk uz vienu ceļu un nesaprot, kas tas par ceļu. Bet tas ir mūsu mājas ceļš! Iet atpakaļ mežā un atkal. Un iznāk tā, ka to māju redz. Un domā – sveša māja un aiziet atpakaļ. Un viņš sak, un iet un iet un svešas vietas un svešs. Un turpat vien ir!”²

Šādā šķietami reversajā pasaulē, kurā cilvēks nespēj orientēties sev labi pazīstamā vietā, nereti tiek izkropļotas arī viņa sajūtas, skaņu un vizuālā uztvere – lietas šķiet citādas, bieži vien galēji pretējas, nekā tās ir īstenībā. Šādi motīvi raksturīgi klasiskajām teikām, kurās, piemēram, iedomātais celms vai akmens vēlāk izrādās kalns, šķietami gludais un lidzenais ceļš izrādās grāvis vai purvs, pa kuru pārvietoties iespējams tikai ar lielām grūtībām, tāpat apmaldīšanās laikā meža vidū tiek redzētas greznas celtnes (pilis un mājas), kas vēlāk pazūd, un cilvēks attopas dzīvībai galēji bīstamā situācijā (uz klints malas, purvā, upē) u. tml.³

Mūsdienās dominē ikdienišķāki motīvi par cilvēkiem, kas apmaldīšanās laikā lietas apkārt redz citādākas, nekā tās patiesībā ir, nedzird citu cilvēku saukšanu vai arī dzird to no nepareizās puses. Tiek stāstīts arī par dažādiem maldinošiem trokšņiem, piemēram, mašīnu rūkoņu vietā, kur tām it kā nevajadzētu būt, u. tml. Turklāt būtiska ir šādu atgadījumu stāstīšanas noskaņa, kas lielākoties ir humoristiska; tas varētu būt izskaidrojams ar situācijas negaidīto noslēgumu, pārpratumu. Tā, piemēram, ar vieglu pašironiju mežsargs L. Kaminskis stāsta par apmaldīšanos lietūs laikā kaimiņpagasta mežos. Ieejot mežā, motociklu, ar ko viņš atbraucis, pieslien pie koka un uzsedz tam lietusmēteli, lai nesamirkst. Krēslainā un lietainā laika dēļ teicējs apmaldās. Pēc pāris stundu ilgas ceļa meklēšanas teicējs nonāk līdz kādam stīgu krustojumam. Tālāk viņš stāsta: “*Skatos – bet viens stāv... Kaut kāds tāds izslējies diezgan... Bet apstājos es arī... Nu, bet nekustās! Paies vēl tuvāk... kas tas tāds? Izrādās – tā “Java” ar to uzklāto mēteli. Tas priekšgals, zin, tad, kad uzceļ uz to kājiņ’, izskatās tāds kaut kāds... Nu, bet klāt jāiet – varbūt tas zinās, kur mājas...*”⁴

Šādas situācijas mūsdienās parasti tiek skaidrotas ar *a p m u l s u m u*, *a p j u k u m u*, *u z t r a u k u m u* un *b a i l ē m*. Piemēram, Berta Bauma (1913): “*Bet tas laikam no bailēm ir, ka nu ir apmaldījies un uztraucies, un no tām bailēm vairs nepazīst savas mājas,*”⁵ vai Mirdza Purmale: “*Bet tas ir vienkārši cilvēka tāds apmulsums.*”⁶ Par apmaldīšanās iemeslu minēta arī cilvēka nespēja mežā iet noteiktā virzienā⁷, kas parasti tiek saistīts ar

meža vai purva floras īpatnībām. Piemēram, “[..] ja tu pa lauku ej, tad tu noņem vien’ taisnu virzienu, ej! Bet tur [mežā. – S. B.] tev cers ir priekšā, tur jāpagriežas, tev atkal odze, tev koks ir priekšā, un cik vēl locies, locies starp tiem kokiem, kamēr tu nezini, kur aizvelcies.”⁸ vai “[..] mežs jau nav tuksnesis. Tur ir koki. Visu laiku jāapiet tie šķēršļi. Un visu laiku cilvēkam jāizvēlas, vai viņš to šķērslī apiet pa labo vai pa kreiso pusi. Un, lai precizāk varētu to izdarīt, viņam jācenšas šķēršļi apiet vienādi no abām pusēm. Bet sanāk tā, ka viņš visu laiku apiet pa kreiso vai pa labo pusi, tad, protams, viņš neiet taisni.”⁹ Retāk sastopami priekšstati par nevienādu spēka sadaļījumu starp cilvēka kājām, t. i., viena cilvēka kāja ir spēcīgāka nekā otra. Šī iemesla dēļ vietā, kurā nav orientieru, cilvēks virzās pa apli tās kājas virzienā, kura ir vājāka. Piemēram:

K. Orna [KO]: Tas bieži gadās, kad iet pa riņķi.

S. Bērziņa [SB]: Kāpēc tā gadās?

KO: Grūti pateikt. Tāpēc, ka tas atkarīgs kaut kā no cilvēka... Cilvēkam ir vien’ kāja stiprāka, otra – vājāka. Viena velk uz vienu pusi.

SB: Visu laiku uz vienu pusi velk?

KO: Jā, velk uz vienu pusi...

SB: Uz kuru pusi jums?

KO: <smejas> Taisni...¹⁰

Ar to sasauca priekšstati par cilvēka soļa dažādo lielumu: “[..] Man viens šūtais mežzinātnieks teic – cilvēka solim, ka iet (tā arī var būt pa mežu vai kaut kur), viens solis ir drusku īsāks. Bet es tagad aizmirsu – kurš. Un viens ir drusku garāks. Viņš sak’ – un tu nospraud taisni iet, bet tu esi aizgājis tā. Sakarā ar to soli.”¹¹

Klasiskajās teikās apmaldīšanās tiek saistīta ar latviešu zemākās mitoloģijas būtnes vadātāja (*blūda, maldinātāja*, variantos arī *velna*) darbību.¹² Mūsdienu intervijās vadātājs kā apmaldīšanās cēlonis minēts salīdzinoši retāk. Turklāt grūti nošķirams, kur parādās priekšstati par vadātāju kā mītisku būtni un kur idioma *vadātājs piesitās/piestājās* lietots kā frazeologisms. Dažkārt teicēji šķir dažādus apmaldīšanās veidus – *parasta* apmaldīšanās ir tad, kad cilvēks zaudē virziena orientāciju, savukārt ar *vadātāju* mūsdienās bieži tiek raksturota maldīšanās situācija, kad cilvēks, vairākas reizes attopoties vienā un tajā pašā vietā, ir nokļuvis tādā kā apburtā lokā, no kura nespēj izkļūt ārā. Piemēram, sarunā ar Bertu Baumu Ziemeļvidzemē:

B. Bauma [BB]: To jau sauc par vadātāju, kad tu esi tāds... iet pa to vienu un to pašu... iet uz riņķi un riņķi un vienmēr iznāk vienā tajā pašā vietā.

S. Bērziņa [SB]: Vadātājs ir tikai tad, ja iet visu laiku pa riņķi, vai arī tad, ja vispār mežā apmaldās?

BB: Nē, nē, nē. Bet tad, kad netiek vairs ārā, kad uz riņķi un iznāk vienmēr tai pašā vietā.

SB: Citādi tad tā ir parasta apmaldīšanās?

BB: Jā, tā ir parasta apmaldīšanās. Tas jau bieži gadās, ka sajūk debess puses.¹³

Līdzīgi priekšstati sastopami arī Vidzemes vidusdaļā, piemēram, Uldis Bērziņš (1930): "Vadātājs jau, zin, iznāk tā kā, zin, iet, iet un nekur nevar aiziet – atkal atgriežas tai pašā vietā."¹⁴ un Kurzemē, piemēram, Mercedes Alkšņuzare (1932): "Un kad pazīstamā mežā ir divaini tas, kad liekas, ka es eju laukā no tā meža... pazīstams mežs... un es atgriežos atpakaļ tanī pat vietā, kur es sāku iet. Vadātājs tik man' ved uz rinki, un es skatos – kā tad tā – es taču no šīs vietas sāku iet, un māja pavisam uz citu pusi, un es esmu atpakaļ tanī pat vietā!"¹⁵

Vaicājot sīkāk par vadātāju un tā darbību, teicēji lielākoties aizbildinās, ka tā esot agrāko laiku māņticības palieka, par ko runājuši/runā tikai veci cilvēki, un apliecina savu neticību vai šaubas par tā esamību. Piemēram, Mirdza Purmale: "Tas jau nav taisnība – tu pats samulsti. Bet tā saka vecie cilvēki – vadātājs tev neļauj ārā iziet no tā purva,"¹⁶ vai Biruta Bērziņa (1934): "Ulda mamma [teicējas vīramāte. – S. B.] bieži stāstīja, ka viņai pašai vadātājs, es jau tam neticēju, galvā neņēmu tādas lietas."¹⁷

Nereti priekšstatus par vadātāju skaidro šķietami loģiski, kā kaut ko cilvēkam pašam piemītošu, arī kā aizbildinājumu savai nespējai orientēties: "[..] tas [apmaldīšanās. – S. B.] ir no cilvēka psiholoģiskā stāvokļa. Ja viņš nespēj orientēties, tad viņam ir vadātājs. Un, ja viņš spēj orientēties, nekāda vadātāja nav. [..] Jo pirmais moments jau ir, ka sabīstas, nobīstas. Un tad tas ir jāpārvar. Jāsāk domāt ar loģisku prātu. Un tad... tad ir viss kārtībā."¹⁸

Lai izkļūtu no šīs *apburtās* pasaules, apmaldīšanās laikā, kurā pazīstamais šķiet svešs un kurā cilvēks nevar pilnībā kontrolēt savu darbību, t. i., nespēj nokļūt sev vajadzīgajā vietā, agrāk tika veiktas dažādas maģiskas darbības, no kurām lielāko daļu var dēvēt par ačgārnām (skatīšanās caur kājstarpī, caur krusteniski saliktiem pirkstiem, spļaušana pār plecu u. tml.). Jāpiebilst, ka liecības par šādām darbībām kā pretlīdzekli vadātāja kaitniecībai atrodamas agrāk pierakstītos folkloras tekstos.¹⁹ Veiktajās intervijās atsauces uz tām kā reāli pastāvošu aizsardzības līdzekli sastopamas ļoti reti, tāpat reti tās tiek minētas arī kā agrāk pastāvējuši aizsardzības līdzekļi, tomēr jāņem vērā, ka nav izmantoti materiāli no visiem Latvijas reģioniem, līdz ar to nevar apgalvot, ka šādi motīvi mūsdienās vairs nav atrodamī.

Stāsti par apmaldīšanos visbiežāk tiek stāstīti, kad runa ir par ogošanu/sēņošanu vai mežu kā tādu. Aplūkojot šos stāstījumus, var novērot tendenci iedalīt cilvēkus nosacītās kategorijās pēc viņu uzvedības mežā, visbiežāk tieši pēc ogošanas/sēņošanas manieres, un pēc apmaldīšanās biežuma, kas atklājas savstarpējā sakarībā. Īpaši spilgti iezīmējas divas galējās kategorijas – tie, kas neapmaldās nekad, un tie, kas maldās bieži, pat regulāri. Šīs nosacītais cilvēku dalījums ir cieši saistīts ar priekšstatiem par cilvēku spēju/nespēju orientēties.

Tādi cilvēki, kuri sēņojot vai ogojot ātri pārvietojas no vienas vietas uz otru, dažkārt tiek saukti par *skrējējiem*, *jonotājiem* vai tml. Piemēram, R. Dreimane (1924): "Es jau saku, ka mana vecā mamma bija jonotāja. Mēs ar Miģīti lasījām brūklenes, viņa bija izskrējusi nezin cik kvartālus jau

pa mežu.”²⁰ vai V. Vasiļčika (1928): “*Es jau esmu tāda skrējēja mežā, man patīk ātri pārvietoties.*”²¹

Raksturīgi, ka tādi *skrējēji* jeb *joņotāji* visbiežāk ir tie, kuriem piemīt labas orientēšanās spējas, tādēļ viņi nekad neapmaldās vai apmaldās ļoti reti. *Joņotāju* apmaldīšanās gadījumā gan viņiem pašiem, gan citiem rodas neizpratne un neticība notikušajam, turklāt bieži tas tiek nosaukts par izņēmuma/ārkārtas gadījumu, kas šķietami attaisno situācijas netipiskumu. Piemēram, teicējas no Dzērbenes stāsta par kādu konkrētu vietu mežā, kur cilvēki bieži apmaldās. Lai pārliecinātu klausītāju, ka patiešām tā ir vieta, kur cilvēks apmaldās neatkarīgi no savām *spējām* orientēties, tātad – kaut kas neizskaidrojams, viena no viņām atminas kādu savu paziņu, kurš “*vispār mežā šausmīgi labi orientējās, taču,*” A. Kraine (1963) turpina: “*viņam pat sagrieza galvu. Jā, mēs aizgājām tur sēnēs, un viņš sāka iet uz nepareizo pusi, viņš saka – ejam uz māju pusi, bet viņš [pats iet. – S. B.] uz ambulanci. Es saku – tur nav, tur ir ambulance! Es jau piefiksēj’... Viņš saka – nē, māja. Gājām, gājām, nu pareizi, es teicu, ka man taisnība! Vot, viņam sajauca galvu!*”²²

Vēl kāds piemērs, kad kaprālis A. Bērziņš (1980) par atgadījumu, kad, veicot dienesta uzdevumu, apmaldījās kareivju grupa, kuriem bija līdzī vietas karte un kompass, vēlāk stāsta:

“*Kāpēc tā notika, es nezinu. Es vēl tagad domāju – cik es neesmu gājis pa tiem mežiem, vienmēr svešos mežos esmu izgājis ta, kā vaig. Te pēkšņi plavā, var teikt, trijos kokos apmaldos! [..] Es jau biju uzmanīgs, es pildīj’ uzdevumu, man jau tur visur bij’ pretinieki riņķi kaut kur pa mežiem. Bet ne jau man vienam, man taču līdz bij’ četri džeki! Ne jau viens pats es gāju... es gāju ar grupu.*”²³

Šis atgadījums sasauca ar stāstījumiem par apmaldīšanos, veicot noteiktu maršrutu, bieži vien labi zināmu, turklāt šoreiz teicējam līdzī ir orientēšanās palīg līdzekļi – karte un kompass. Līdzīgi t. s. *joņotājiem* teicējs apliecina sev piemērotās labās orientēšanās spējas (*cik es neesmu gājis pa tiem mežiem, vienmēr svešos mežos esmu izgājis ta, kā vaig*), un viņam ir radusies neizpratne par notikušo, jo tas nonāk pretrunā ar viņa labajām orientēšanās spējām.

Intervijās bieži tiek īpaši izcelti tie cilvēki, kas neapmaldās nekad. Jāpiebilst, ka satikt šādus cilvēkus gadās ļoti reti, biežāk par viņiem var dzirdēt no kādas trešās personas. Apkārtējo apbrīnu rada viņu neklūdīgā spēja orientēties sev nepazīstamā vietā, tajā skaitā arī pilsētā. Bieži vien tieši viņi kļūst par sava veida līderiem noteiktā ogotāju/sēņotāju grupā. Viņu uzdevums ir zināt, uz kuru pusi ir pareizais ceļš, un uzvest uz tā pārējos, ja viņi apmaldījušies, turklāt viņu orientēšanās spējas visspiltāk raksturo viņu autoritātes apšaubīšanas situācijas:

B. Bērziņa [BB]: *Mēs jau satikāmies vienā dienā, tagad viņš ies ogās otrā dienā arī. Viņš [teicējas vīrs. – S. B.] ies uz Salaiņiem. Es ar’ aizeju, turpat jau lasīju iepriekšējo dienu tajā vietā. Tagad... pievakarē es lasu ogas, nāk. No tās Salaiņu puses nāk. – Vecaistētis. Tagad viņš uzreiz saka tā: ‘Ak, tad tu ar atnāci uz Salaiņiem?’ Es saku: ‘Kādiem Salaiņiem?’ – ‘Nu te tak*

ir Salaiņi!” Es saku: “Ko tu stāsti, te ir, kur tu vakar ogas lasīji!” Tomēr strīdas līdz pēdējam: “Nē, te ir Salaiņi!” Beigās, kad es viņam parādīju tās vietiņas, kur viņš lasīja: “Jā, laikam gan! Bet kā tad es te tā atnācu?”²⁴

Veiktajās intervijās tikai viena teicēja sev piedēvēja nekļūdīgas spējas orientēties, turklāt ne tikai mežā, bet arī svešā pilsētā.²⁵

B. Bērziņa: Vienā reizē mēs aizgājām, mēs bijām ekskursijā... kur mēs bijām?... pa kurieni? kur mēs bijām?... Odesā! Pa Odesu staigājām. Vakars jau tuvu, mums jāiet tur ēst. Tagad aizejam... kļīstam pa ielām, vai ne, es jau ielas neievēroju, es nezinu kaut kā pēc... numurus ar' es mājām neievēroju, bet es māku aiziet, saproti, es nezinu, kas, kā. Tagad aizejam, tur vēl divas skuķenītes... [..] Staigājam, un viņas saka – vai dienīņ, kur mēs nonācām? Es saku – tūlīt aiziesim! Vien... vienā mierā atradu un aizgāju!²⁶

Izceltajos fragmentos atklājas B. Bērziņas šķietami neizprotamā (es jau ielas neievēroju, numurus ar' es mājām neievēroju, bet es māku aiziet) orientēšanās prasme. Intervijas turpinājumā atklājas, ka teicēja savu nekļūdīgo spēju atcerēties vietas, kur viņa ir bijusi, un orientēšanās prasmi saista ar neizskaidrojamu spēju just, uz kuru pusi ir mājas/vieta, kur jānokļūst: “Tāda jušana, orientācija tāda... izgājusi riņķi apkārt, vai ne. Viena pati. Pilnīgi viena. [..] Nu labi, vēl, teiksim, saule spīd, tad tu vari... šitā pat... šitādā laikā. Kad tu ieej pura vidū iekšā, visriņķī vienāds ir, būtībā, ja? Nu nezinu... uz to pusi man ir māja, nu... kaut kur jūtu, ka man ir... man ir tāda jušana.”²⁷

Turklāt uz citu cilvēku regulāru apmaldīšanos vai apmaldīšanos vispār teicēja raugās ar ironisku neizpratni: “Kā tā var apmaldīties?! Ja tev ir normāla galva uz pleciem! <smejas>”²⁸

Cilvēkiem ar šādām orientēšanās spējām pretnostatīti tiek tie, kas mežā ogojot vai sēņojot pārvietojas ļoti lēni, pat pārdomāti. Turklāt parasti tie tiek saistīti ar regulāriem apmaldīšanās gadījumiem. Viņu raksturojumam (arī pašraksturojumam) bieži tiek izmantoti negatīvas nozīmes vārdi, piemēram, *nejēgas, neprāšas, topogrāfiskie idioti/analfabēti*. Pēdējie gan vairāk saistāmi ar nespēju orientēties pilsētā. Stāstos, raksturojot biežas un šķietami muļķīgas apmaldīšanās situācijas, nereti tiek izmantoti vārdu savienojumi, kuriem var piedēvēt sakāmvārdu funkciju, piemēram, *apmaldīties trijās priedēs/trijos kokos, apgriezti trīsreiz uz riņķi un nezināt, kur mājas u. tml.* Piemēram, R. Dreimane saka: “Vecā mamma arī mums tiešām. Viņa teica, viņa arī trīs priedēs var apmaldīties...”, viņas meita paskaidro: “Mēs kā darījām – mēs iegājām mežā, viņa [vecāmāte. – S. B.] apsedās vienā vietiņā, mēs... nu sēnes lasīt, un tad mēs... es tikai pienesu viņai klāt. Un tad atpakaļ bij' jāiet, tad bij' lakatiņš kaut kur iesiets.”²⁹

Šādi cilvēki mežā nereti izturas ar ļoti lielu, pat sakāpinātu piesardzību. Dažkārt viņi mežā iet līdz noteiktai vietai, taču vislabāk dodas kopā ar kādu, kurš labāk orientējas, vai neiet vispār, piemēram, sarunā ar M. Brēmāni (1928):

M. Brēmāne [MB]: *Es mežā neēju. Vairs. Nemāku mežā dzīvot. Es ieeju, es bišķi pagrozos, nezinu, uz kuru pusi māja atrodas.*

S. Bērziņa [SB]: *Tad jau esat apmaldījusies?*

MB: *Apmaldījusies neesu, bet... bet es it kā neēju.* <pauze> *Nepatik mežā.*

SB: *Kas tur tāds ir?*

MB: *Vienkārši nepatik mežs.*

SB: *Ogas nelasāt?*

MB: *Nu tā, kur es ceļu redzu tikai... un mājas skursteni.* <smejas>

Tālāk neēju.³⁰

Bieži vien stāstījumi par šīs kategorijas cilvēkiem ir humoristiski, pat ja tie stāstīti kā personīgās pieredzes stāsti. Tas labi redzams M. Dreimanes stāstījumā:

M. Dreimane [MD]: *Es izvairoos viena pati. Mežā. Nu vispār tā ir. Izeju pa veikala durvīm... ja es nepiedomāju, es aiziešu uz otru pusi.* <smejas>

S. Bērziņa: *Tiešām?*

MD: *Mierīgi.*

SB: *Kāpēc tā?*

MD: *Orientācijas spējas vājas. Man vīrs bij'. Viņš speciāli – atļāva man iziet pa veikala durvīm ārā... – <tā kā> citā pilsētā. Nezinot, uz kuru pusi jāiet. Vārdsakot, viņš zināja – Māra [t. i., viņa pati. – S. B.] aiziet uz otru pusi.* <smejas>³¹

Lielākais vairums teicēju tomēr sev piedēvē vidējas orientēšanās spējas – apmaldīties negadās bieži, taču, ja gadās, tas netiek uztverts kā netipisks, ārkārtas gadījums.

Mūsdienu priekšstatos spēja labi orientēties, tāpat kā nespēja orientēties mežā/purvā/pilsētā nereti tiek saistīta ar iedzimtību, t. i., orientēšanās spējas tiek mantotas ģenētiski. Dažās intervijās atklājas, ka, piemēram, vairākās paaudzēs visas sievietes no mātes līnijas neiet vienas mežā, jo slikti orientējas un bieži apmaldās. Tāpat arī labas orientēšanās spējas var tikt novērotas tuviem radniekiem. Piemēram, jau iepriekš citētā teicēja B. Bērziņa raksturo savu ģimeni trīs paaudzēs, visus ģimenes locekļus dalot divās grupās — tie, kas maldās, un tie, kas nemaldās, pie pirmās grupas pieminot, ka “*tas jau no manis*”. Līdzīgi priekšstati atklājas arī citās intervijās. Diemžēl priekšstati par iespējamo iedzimtības saistību ar apmaldīšanos tika atklāti jau tad, kad liela daļa interviju bija notikušas, tādēļ pilnībā izvērtēt šo priekšstatu izplatību un aktualitāti savāktajā materiālā nav iespējams.

Mūsdienu priekšstati par apmaldīšanos un to izskaidrojumi ir ļoti plaši un dažādi. Vairumā gadījumu to motīvi ir stipri līdzīgi, taču atšķiras teicēju stāstījuma intonācija, kas paspilgtina dažādas detaļas. Tāpat liela nozīme ir teicēja dzīves uztverei, prasmei stāstīt un izglītībai. Nepārsteidz, ka lielākā daļa teicēju, kas apmaldīšanos cenšas skaidrot racionāli, ar loģikas palīdzību, ir cilvēki ar augstāko izglītību. Turklāt būtiska nozīme ir faktam, vai teicējs pats ir piedzīvojis apmaldīšanos vai tikai interpretē dzirdēto. Personīgās pieredzes stāstos ienāk vienreizējais individuālais pārdzīvojums, kas šos stāstus bieži vien padara daudz spilgtākus tieši emocionāli. Viena no būtiskākajām atšķirībām starp personīgās pieredzes un trešās personas stāstiem ir tāda, ka pirmajos uzmanība vairāk vērsta uz

nosacītu sevis attaisnošanu un situācijas netipiskuma skaidrošanu. Savukārt, interpretējot dzirdēto, daudz biežāk jūtamas šaubas par dzirdētā notikuma patiesumu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ No intervijas Alsungā 2002. gada 5. jūlijā.
- ² No intervijas Rīgā 2003. gada 18. janvārī.
- ³ Visvairāk publicēto teiku par vadātāju ir P Šmita "Latviešu teikas un pasaku" 14. sējuma (1936) un A. Lerha–Puškaiša "Latviešu tautas teiku un pasaku" krājuma 6. sējuma 1. daļā (1896) un 7. sējuma 1. daļā (1903).
- ⁴ No intervijas Alsungā 2002. gada 5. jūlijā.
- ⁵ No intervijas Mazsalacā 2002. gada 31. augustā.
- ⁶ No intervijas Rīgā 2003. gada 18. janvārī.
- ⁷ Iet noteiktā virzienā nepieciešams, lai izkļūtu no meža, atrastu pareizo ceļu/mājas/pazīstamas vietas.
- ⁸ No intervijas ar Alfrēdu Kļaviņu (1918) Morē 2002. gada 21. septembrī.
- ⁹ No intervijas ar Jāni Reinsonu (1977) Rīgā 2003. gada 19. janvārī.
- ¹⁰ No intervijas ar Kristu Ornu (1930) Alsungā 2002. gada 2. jūlijā.
- ¹¹ No intervijas ar Mirdzu Purmali Rīgā 2003. gada 18. janvārī.
- ¹² Studiju laikā Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātē raksta autore vairākus gadus ir pētījusi savāktos materiālus par latviešu zemākās mitoloģijas būtņi *vadātāju*, par šo tēmu izstrādāts arī bakalaura darbs.
- ¹³ No intervijas Mazsalacā 2002. gada 31. augustā.
- ¹⁴ No intervijas Morē 2002. gada 19. jūlijā.
- ¹⁵ No intervijas Alsungā 2002. gada 6. jūlijā.
- ¹⁶ No intervijas Rīgā 2003. gada 18. janvārī.
- ¹⁷ No intervijas Morē 2002. gada 20. jūlijā.
- ¹⁸ No intervijas ar Kristu Ornu Alsungā 2002. gada 2. jūlijā.
- ¹⁹ Sk. Šmits P. Latviešu pasakas un teikas. – R., 1936. – 14. sēj., arī Šmits P. Latviešu tautas ticējumi. R., 1941, – 4. sēj. – 1889–1891. lpp.
- ²⁰ No intervijas Rīgā 2003. gada 11. janvārī.
- ²¹ No intervijas Pāvilostā 2003. gada 25. janvārī.
- ²² No intervijas ar Zinaīdu Petrovsku (1933) un Antoņinu Kraini (1963) Dzērbenē 2002. gada 18. augustā. Intervē Rita Glāzere.
- ²³ No intervijas Pāvilostā 2003. gada 25. janvārī.
- ²⁴ No intervijas Morē 2002. gada 20. jūlijā.
- ²⁵ Būtisks šķiet fakts, ka teicēja ilgāk par vienu nedēļu nav dzīvojuši lielā pilsētā.
- ²⁶ No intervijas Morē 2002. gada 20. jūlijā.
- ²⁷ Turpat.
- ²⁸ Turpat.
- ²⁹ No intervijas ar Ritu Dreimani (1924) un Māru Dreimani (1955) Rīgā 2003. gada 11. janvārī.

³⁰ No intervijas Morē 2002. gada 21. septembrī.

³¹ No intervijas Rīgā 2003. gada 11. janvārī.

IZMANTOTĀ LITERATŪRA

Allen B. Personal Experience Narratives: Use and Meaning In Interaction // *Elliott Oring* (ed.) Folk Groups and Folklore Genres. A Reader. – Utah State University Press, 1990.

Bauman R. Story, Performance, and Event. – Cambridge: New York: Cambridge University Press, 1993.

Kaivola-Bregenhøj A. The context of narrating // *Kvideland R.* (ed.) Folklore Processed. – Helsinki, 1992.

Lerhīs-Puškaitis A. Latviešu tautas teikas un pasakas. – R., 1896. – 6. sēj. 1. d.

Lerhīs-Puškaitis A. Latviešu tautas teikas un pasakas. – R., 1903. – 7. sēj. 1. d.

Satu A. Analysing The contents of Narratives. Methodical and technical observations // *Kvideland R.* (ed.) Folklore Processed. – Helsinki, 1992.

Stahl K. D. S. Personal Experience Stories // *Dorson R. M.* (ed.) Handbook of American Folklore. – Bloomington, 1982.

Stahl K. D. S. The Personal Narrative as Folklore // Journal of the Folklore Intstitute. – Vol. – XIV, Nr. 1/2. – Indiana University, 1977.

Šmits P. Latviešu pasakas un teikas. – R., 1936. – 14. sēj.

Šmits P. Latviešu tautas ticējumi. – R., 1940–1941. – 1.–4. sēj.

Sanita Bērziņa-Reinsone

Stories about Losing One's Way: Personal Interpretation and Concepts

The article is based on fieldwork carried out in Latvia (mainly in Kurzeme, Vidzeme and Riga) in the period of 2001-2003. It deals with both personal and non-personal experience stories about losing one's way in a forest, a field or a city and the following interpretations. The collected data show that the main scope of personal interpretations and concepts shapes around inexplicable situations when one loses one's way in a well-known surrounding and one doesn't recognize one's own home or keeps going round and round. In order to characterize such a situation, often the comparison is used – it is like being in *another* world. The subjective interpretations of such situations usually deal with terms such as abashment, worry and fear. The inability of humans to move forward in a definite direction is often interpreted by the peculiarities of the forest/swamp flora. Usually the stories of losing one's way function in the wider context of narratives dealing mainly with picking berries/mushrooms or with a forest in general. According to that, the tendency of categorization of humans can be observed considering their behaviour in forest. The ultimate oppositions can be detected most brightly: those who never lose their way and those who do so very frequently.

Ieva Garda

Akciju sabiedrība “Diena” kā mūsdienu folkloras izplatītāja

I. Garda dzimusi 1980. gadā. Lai gan Ieva vēl ir LU Filoloģijas fakultātes Baltu filoloģijas maģistrantūras studente, kā talantīgu jaunās paaudzes zinātnieci viņa sevi pieteikusi ar vairākām zinātniskām publikācijām un aktīvu dalību konferencēs un zinātniskajos projektos. Ievas interešu objekti šobrīd ir mūsdienu folkloras, zinātniskā vadītāja – asoc. prof. Ieva Kalniņa.

Apmēram līdz 20. gs. vidum folklorai vairāk pievērsās kā pagātnes reliktam, respektīvi, uzmanība tika veltīta klasiskās folkloras apzināšanai, vākšanai un pētīšanai. Pētnieku uzmanības centrā bija folkloras izzušanas problēma. Ar 60. gadiem, sākoties izmaiņām sabiedrībā un apkārtējā vidē, aizsākas interese par mūsdienu kultūras norisēm, un folkloras pētniecībā iezīmējās jauns pavērsiens – mūsdienu folkloras pētniecība. Ar mūsdienu folkloru tiek saprasta tā folkloras daļa, kas saglabājusies no klasiskās tradīcijas vai arī veidota uz klasiskās tradīcijas modeļa un tiek aktīvi lietota 20./21. gadsimtā. Tas nozīmē skatīt folkloru nevis kā gatavu, nemainīgu pagātnes reliktu, bet gan tās eksistēšanu jaunos kontekstos, ko rada mūsdienu industrializētā vide un ar to saistītie masu mediji.

Saistībā ar masu medijiem notiek pētnieciskās uzmanības pārvirze no teksta uz kontekstu. Folkloristi vairs necenšas pētīt tikai teksta nozīmi, bet gan lielāku uzmanību pievērš tieši kontekstuālajai nozīmei. Amerikāņu folklorists Alans Dandess ar kontekstu saprot noteiktu sociālu situāciju, kurā tiek lietota noteikta folkloras vienība. Kontekstuālā izpēte paver jaunus interpretācijas ceļus, jo katra saziņas situācija ir interpretējama. Vairs nav tik būtiski noskaidrot, kā teksts cēlies, kur pirmoreiz tas parādās vai kāds ir konkrētā teksta attīstības ceļš līdz mūsdienām, jo mūsdienu folkloristikas pētniecībā svarīgāk ir skatīt tekstu performances komunikācijas lietošanas brīdī.

Lai pētītu, kādas ir masu mediju un folkloras attiecības Latvijā, tika izvēlēts viens no plašsaziņas līdzekļiem – prese un konkrēti laikraksts “Diena”¹.

No citiem Latvijas preses izdevumiem “Diena” atšķiras ar to, ka laikraksta redakcija izveidojusi īpašas sadaļas, kas piesaista uzmanību ar

folkloras elementu izmantošanu. Iespējams, tas saistāms ar to, ka samērā daudzi “Dienas” žurnālisti beiguši LU Filoloģijas fakultāti un viņu zināšanas latviešu folklorā ļauj tiem atrast rakstam noderīgo folkloras elementu vai izveidot kādu folkloras žanra modifikāciju.

Turklāt jāatceras, ka šī laikraksta mērķauditorija ir izglītotais Latvijas sabiedrības vidusslānis, ļaujot cerēt, ka vēlamais folkloras lietojuma mērķis tiks sasniegts un doma uztverta. Turklāt laikraksts šajā procesā iesaista arī lasītājus, aicinot iesūtīt topšus un mīklas, kā rezultātā saņemtajos materiālos parādās arī folkloras elementi. Tāpēc, analizējot tieši “Dienu”, var gūt visplašāko ieskatu par folkloru un tās izmantošanu vienā no plašsaziņas līdzekļiem.

Pētījuma galvenais mērķis ir izpētīt, vai/un kādi folkloras elementi tiek izmantoti laikrakstā “Diena” un kā tie savukārt ietekmē folkloras pastāvēšanu un attīstību. Mērķa sasniegšanai izmantotas šādas metodes – performances teorija, tās pieeja skatīt tekstu kontekstā. (Jāteic, ka folkloras kontekstuālās izpētes aizsākumi meklējami ASV folkloristikā 60./70. gados folkloristu Alana Dandesa, Ričarda Baumana un Dana Ben-Amosa pētījumos.)

Kā otra pieeja teksta analīzei izmantota strukturālā metode, skatot atsevišķas folkloras vienības žanra, formas un semantikas aspektā.

Tīks pētītas folkloras teksta vienības avīzes rakstu virsrakstos, sadaļā “Mīklas” un “Supertopsis”, kā arī speciālizlaidumos publicētajās tautasdziesmās.

Folkloras elementu lietojums **rakstu virsrakstos** ir viens no veidiem, kā folklorā atrodas mijiedarbībā ar masu medijiem, jo, no vienas puses, folklorā tiek izplatīta plašā teritorijā un plašai auditorijai, kas ir viena no būtiskākajām masu mediju iezīmēm, bet, no otras puses, tā visbiežāk parādās transformētā veidā. Visvairāk virsrakstos tiek izmantoti sakāmvārdi un parunas. To īpatsvars presē nav nejaušība – to saturs, forma un funkcijas ir pateicīgi dažādu sociālo norišu raksturošanai vai raksta autora domas paspilgtināšanai.

Klasiskajā tradīcijā pētnieku galvenā uzmanība tika pievērsta sakāmvārdiem un parunu formai un saturam, mūsdienu folkloristi savukārt lielāku uzmanību veltī tieši pārnestās situācijas² jeb kontekstuālajai nozīmei.

Rakstā tiek skatīts, kāds ir folkloras teksta lietojuma laika sociālais, politiskais un/vai ideoloģiskais konteksts. Tāpēc pētīt sakāmvārdus un parunu formu un saturu bez to kontekstuālās nozīmes būtu vienpusīgi, jo, mainoties kontekstam, var mainīties parēmiņu gan tiešā, gan pārnestā nozīme. Piemēram, sakāmvārdi masu medijos regulāri tiek izmantoti politisko norišu raksturošanai jeb situācijas paspilgtināšanai. Tā, raksts par Valsts kontroles darbību ieguvis virsrakstu “Baļķis VK acī” (Diena, 14/05/2003, 2. lpp.).

Savukārt, lai izteiktu viedokli, ka nomainījušās jau vairākas valdības, taču mainījies nav nekas, politisko notikumu komentētājs Aivars Ozoliņš trāpīgi lieto sakāmvārdus “Tie paši vēži, tajā pašā kulē” (Diena, 11/09/2003,

2. lpp.). Šādu virsrakstu lietošana norāda arī uz zināmu tradicionalitāti mūsdienu folkloristikā. Lai paustu savu attieksmi pret sabiedriskajām norisēm, tauta vienmēr lietojusi dažādus sakāmvārdus un parunas – šodien vērojams, ka šī tradīcija nav zudusi.

Aplūkojot sastaptos paronīmus no formas viedokļa, redzams, ka rakstu autori brīvi maina paronīmu formu, aizstāj vecos, tradicionālos komponentus ar jauniem – respektīvi, transformē paronīmu, pielāgojot to savam rakstam jeb tekstam. Piemēram, paronīmi ar mainītu formu: Kad solīts makā kritīs, būs paradīze (Diena, 24/05/2003, 13. lpp.); Cinīts gaida vezumu (Diena, 8/04/2003, 10. lpp.); Vārna Ozoliņam acis neknābj (Diena, 14/07/2003, 2. lpp.). Paronīmi ar mainītu komponentu: Kā no knišļa izpūst Sibīrijas mušku (Diena, 29/04/2000, 2. lpp.); Katrs pats sev donors (Diena, 11/11/2000, 2. lpp.).

Rakstu virsrakstos tiek izmantoti ne tikai paronīmi, bet arī viens vārds vai vārdkopa, kas norāda uz folkloru. Līdz ar to šim vārdam vai vārdkopai tekstā var būt reminiscences funkcija, kas asociatīvi norāda uz folkloru vai mitoloģiju.

Ermiss Lafazanovskis, kas pēta Maķedonijas kultūru, norāda, ka “folkloras simbolu un modeļu lietošana ir visvairāk zināmie elementi mūsdienu sašķeltajā kultūrā [...] Ir acimredzams, ka iemesls tikai dažu tradicionālo elementu aktivizācijai ir pakļauts pašreizējai nepieciešamībai pēc identitātes.”³

Šobrīd, esot Eiropas Savienības sastāvā, nacionālās identitātes faktors atkal kļūst nozīmīgs, un latviešu intelektuāļi (L. Pakalniņa, N. Naumanis, P. Bankovskis, I. Rupenheite, A. Ozoliņš u.c. rakstu autori) latviešu folklorā meklē (apzināti vai neapzināti) atbalsta punktu identitātes apzināšanai. Turklāt identitātes fenomena pašapliecināšana folkloriskajā vienmēr parādās brīžos, kad notiek valstiskas pārmaiņas.

Dažu virsrakstu lingvistiskajā struktūrā lietotas pasaku ievadformulas: Reiz Amerikā, aiz makdonaldiem (Diena, 23/08/2001, 13. lpp.). Parādās pasaku tekstu fragmenti: Spogulīt, spogulīt, aizveries! (SestDiena, 16. – 22/08/2003, 5. lpp.), kā arī teiku virsrakstu formālā struktūra: Kā Vācija zaudēja Irākas karu (Diena, 8.05.2003, 2. lpp.). Protams, tiek izmantoti arīisie folkloras žanri: Finiša taisnē pēc diviem zaķiem (Diena, 12/05/2003, 8. lpp.); Ko skaita rudenī Jaunais Rīgas teātris? (Diena, 02/09/2000, 11. lpp.).

Abos piemēros darbojas asociatīvā funkcija, kas norāda uz tradicionālajiem folkloras tekstiem. Šeit parādās arī viena no mūsdienu folkloras iezīmēm – teksta pārvirze uz kontekstu – ir jāzina tradicionālais lietojums, lai varētu saprast virsraksta nozīmi.

Principā tiek pieprasīts erudīts lasītājs vai, varētu pat sacīt, – latviešu lasītājs, kas pārzina savas tautas folkloru un zina tās lietošanas tradīciju. Pētot folkloras klātbūtni virsrakstos, iezīmējas tās lietošanas funkcijas.

Pirmkārt, folkloras mūsdienu kontekstā rada noteiktas asociācijas, un līdz ar to folkloras teksts sniedz plašāku ieskatu rakstā.

Otrkārt, folkloras teksts tautai ir pazīstams, un, tā kā cilvēki vienmēr vispirms uzmanību pievērš tam, ko pazīst, tad žurnālists rēķinās ar to, ka lasītāji pamanīs viņa rakstu starp citiem un izlasīs.

Treškārt, izvēlētais folkloras teksts norāda uz autora attieksmi pret rakstā ietverto problēmu.

Ceturtkārt, iespējams, ka tā ir latviskās identitātes apliecināšana ar domu, ka latviešu mērķauditorija sapratīs. Turklāt folkloras klātbūtne presē apliecina, ka mūsdienu industrializētajā pasaulē folkloras joprojām tiek lietota ikdienā.

Skatot folkloras un masu mediju attieksmes, īpaša uzmanība laikrakstā “Diena” jāpievērš tās pielikuma TV Izklaides rubrikai “Mīklas”.

Dažādu veidu mīklas masu medijos ir ļoti populāras, taču vizuālitātākais, šķiet, ir tieši krustvārdu mīklu paveids. Laikrakstā “Diena” regulāri ievietotas krustvārdu mīklas, burtu mīklas, bilžu mīklas, taču 2000. gada beigās “Dienā” parādās “jaunums” – objektu mīklas vai vēl precīzāk – “labi aizmirsts vecais”. Taču šīs mīklas laikrakstā tiek popularizētas diezgan īpatnējā veidā.

Folkloras pētniece A. Ancelāne, definējot mīklas, skaidri norāda: “Mīkla ir savdabīgs asprātīgs jautājums vai uzdevums; lielāko tiesu tas ietverts metaforā vai alegorijā. Ikkatrai mīklai ir arī atbilde, atrisinājums, kas mīklas uzdevējam ir zināms, jau mīklu uzdodot, bet, kas jāatrod mīklas minētājam”⁴ [izcēlums mans. – I. G.]. Un tieši šajā brīdī parādās savdabīgums: **mīklas atminējums ir dots** → lasītājam nav jāatmin mīkla. Varētu jautāt: “Kur tad ir *āķis*?” Izrādās, ka ir: mīkla ir tradicionālā objektu mīkla, bet atminējums ir mūsdienu variants. Lasītāja uzdevums ir izdomāt, kāds varētu būt mīklas mūsdienīgs atminējums. Objektu mīklas šim uzdevumam ir ļoti piemērotas, jo “objektu mīklās nereti līdzīgā gleznā var būt ietverti dažādi objekti, t.i., ka vienu atsevišķu mīklu var attiecināt uz vairākiem objektiem (tā mīklai rodas vairāki atminējumi). Šo parādību varam saukt par mīklu objektu jaukšanos [...] Šī īpatnība ļauj vecas mīklas attiecināt arī uz jauniem, citai sabiedriskās ražošanas attīstības pakāpei piederīgiem objektiem.”⁵ Šī iemesla dēļ mīklas nav izzudušas, jo tās mainās līdzī laikā. “Dienas” dotais atrisinājums norāda uz atšķirību starp veco tradīciju un jauno. Šajās mīklās par galveno izvirzās atbilde, jo tieši tajā parādās sociālais konteksts, tautas attieksme pret dažādiem notikumiem, kā arī humors un ironija.

Lasot mīklas hronoloģiskā secībā, kā tās ir publicētas, var izsekot aktuālākajiem notikumiem valstī. Tā, piemēram, mīklā: Zelta gabals staba galā (tradicionālā atbilde – rasa) iesūtītajās atbildēs ir skatāmi publicēšanas brīdī aktuālākie politiskie un sociālie notikumi:

- Alumīnija ceļa zīme;
- Umurkumurs Saeimā;
- Akcija sporta veikalā (Diena, TV Izklaide, 5/09/2003, 20. lpp.).

Tomēr ir arī mīklu atminējumi, kuros nav ietvertas sociālās norises: Brēkulis sēd tīruma malā! (tradicionālā atbilde – paeglis):

- Futbola fans tribīnēs;
- Dūsmīgs ceļu policists;
- Pretinieku treneris;

– Pricīgs kombainieris. (Diena, TV Izklaide, 17/04/2003, 20. lpp.).
Vēl viena no “Dienā” publicēto miklu īpatnībām ir iesūtītāja paraksts, kura funkcijas visbiežāk ir paspilgtināt miklas atbildi vai arī paskaidrot to tuvāk: Nevienš nevar pateikt, kas es esmu, kā vien es pati (tradicionālā atbilde – mēle):

– Nama pārvaldniece. Iesūtījuši mājas iedzīvotāji, kam aprūcies vārdu (Diena, TV Izklaide, 15/06/2001, 20. lpp.).

Lācis iet, tauki ļek (tradicionālā atbilde – laiva).

– Pūks, kam viss vienalga. Iesūtījis dusmīgais Kristofers (Diena, TV Izklaide, 25/07/2003, 20. lpp.).

Ļoti reti ir gadījumi, kad iesūtītāja vārds ir paties. Biežāk, šķiet, tas ir pseidonīms, piemēram, Čibrix Snēpelē, Raimis, Bačo un tml. Tādā veidā tiek saglabāta viena no klasiskās folkloras pazīmēm – anonimitāte. Ir gan zināms, ka iesūtītājs ir individuāla persona, bet nav zināms, kas viņš ir.

Visās šajās miklās nozīmīgs ir tieši sociālais konteksts, jo, lai šīs miklas un atminējumi varētu funkcionēt, jāzina notikumi, kas parādās atbildēs. Lasītājam jāpārzina sociālais konteksts, lai saprastu, kur slēpjas “joks”. “Nozīmes izpētes uzdevums ir atbildēt uz jautājumu: ko teksts izsaka šeit un šobrīd – noteiktā vēsturiskā brīdī noteiktam cilvēkam vai grupai, cilvēku kopienai.”⁶ Un šobrīd šie teksti izsaka tautas negatīvo attieksmi, izsmieklus un pat tiešu vēlēšanos pasmieties. Jāpiebilst gan, ka šie atminējumi, atšķirībā no tradicionālās atbildes, izzudīs no tautas atmiņas, līdzko notikums vairs nebūs aktuāls – tiem ir ļoti īss pastāvēšanas ilgums. Bet vēsturiskajā brīdī, kaut vai tā būtu viena nedēļa, tas ir aktuāls, – tauta ir izteikusi savu viedokli.

Viena no savdabīgākajām un folkloristam saistošākajām ir “Dienas” pielikuma TV Izklaide rubrika “Supertopsis”, kurā aktīvi parādās transformēti klasiskās jeb mūsdienu folkloras žanri un atsevišķi elementi. Tas tiek publicēts kopš 1995. gada, un definēt to varētu kā asprātīgas vārdu spēles vai izteicienu, kas nāk no tautas un izsaka attieksmi par / pret kaut kādām aktualitātēm sabiedrībā, visbiežāk ar humora, ironijas vai satīras klātbūtni. Tā ir iespēja ikvienam Latvijas iedzīvotājam komentēt sabiedriskās norises, notiekošo, kas turklāt notiek ļoti aktīvi. Tādā veidā tiek akcentēta tautas vēlme piedalīties dažādos procesos (mūsdienu folklorā tik būtiskais sociālais konteksts). Tā kā tiek atspoguļotas sava laika aktualitātes, viena no “Supertopša” prasībām ir zināt situāciju jeb kontekstu, kā dēļ radies topsis, jo, – ja nav zināma šī situācija vai notikums, topsis var likties muļķīgs un nesaprotams. Piemēram: Atkal met circeni karstos pelnos (Diena, TV Izklaide 05/09/2003), ir jāzina neveiksmīgās veselības reformas un jaunās veselības ministres zīmīgais uzvārds (I. Circene).

Saskaņā ar performances teoriju konteksts ir ne tikai kaut kas ap tekstu, bet pats arī piedalās teksta radīšanā. Šādā veidā analizējot topšus gan kā atsevišķu tekstu (šeit parādīsies folkloras žanri), gan saistībā ar sociālo un kultūras īstenību, izkristalizējas topša funkcijas:

- 1) ikdienas cilvēka iespēja paust savu attieksmi un piedalīties komunikācijas procesā;
- 2) folkloras transformācijas un folkloras izplatīšana;
- 3) izklaide.

Tā kā “Supertopsis” pieder pie īsajiem jaunās folkloras žanriem, tad transformētā vai jaunradītā veidā parādās parunas, sakāmvārdi un miklas. Kā norāda vācu folklorists Rorihs Luts, atšķirībā no klasiskajā tradīcijā balstītajiem sakāmvārdiem, šie “tiek izmantoti un arī veidoti nevis kā pamācības vai zināšanu nodošana no iepriekšējām paaudzēm, bet gan kā momentānajai situācijai noderīgas vai raksturojošas pazīmes”.⁷ Sakāmvārdiem piemītošā spēja viegli piemēroties situācijai vai transformēties līdzīgam ir par pamatu to klātbūtnē presē. Visbiežāk klasiskajiem sakāmvārdiem tiek mainīts viens vai vairāki objekti, neizjaucot sakāmvārda ritmisko struktūru. Jaunais objekts var norādīt uz laikmeta maiņu, sabiedriskām norisēm vai personu, kurai veltīts topsis:

– Bagāts balso, kā grib, nabags kā izdevīgāk (Diena, TV Izklaide, 01/04/2000);

– Mūžu dzīvo, mūžu Latvijas kuģniecību tirgo (Diena, TV Izklaide, 01/04/2000);

– Kas citam bedri rok, pats savā džakuzi iekrīt (Diena, TV Izklaide, 20/04/2000);

– Ja netaupīsi, par marsieti nekļūsi (Diena, TV Izklaide, 05/09/2003).

Līdzīgi kā sakāmvārdus un parunas “Supertopsī” sastopam topšus, kas principā ir nevis transformētas klasiskās miklas, bet gan topši, kas ietver sevī miklas principu. Tas sastāv no divām daļām – jautājuma un atbildes, kur jautājums (miklas uzdevums) ir topsis, bet atbildes funkcija pieder iesūtītāja parakstam. Šīm miklām ir grūti atrast analogu klasiskajā tradīcijā, atšķirībā no sakāmvārdiem un parunām. Piemēram, kas tas ir? Zemgaļi, latgaļi, kurši un šķēļi – vēlēšanu saraksts (Diena, TV Izklaide, 01/04/2000).

Ir redzams, ka latviešu tauta joprojām diezgan labi zina savu folkloru un prot to lietot arī mūsdienās. Tomēr viena no “Supertopša” īpatnībām ir tā pāreja no aktīvā statusa neaktīvajā.⁸ Topsis ir aktīvs, kamēr sabiedrībā aktīvs un aktuāls ir notikums (līdzīga situācija vērojama rubrikā “Miklas”), par kuru ir topsis. Kad šis notikums iziet no aprītes, topsis pārtop neaktīvajā statusā, taču tas nenozīmē, ka pazūd, jo saglabājas rakstveidā.

“Supertopsis” ir pierādījums tam, ka folkloras spēj pastāvēt industrializētā vidē un sabiedrībā. Vienīgi tā vairs nav klasiskā, bet gan “uz pagātnes modeļa veidojusies mūsdienu folkloras”.⁹ Vērojams, ka latvieši ir ļoti atsaucīgi un aktīvi piedalās “Supertopša” veidošanā, ir pat jūtama sava veida sacensība par to, kurš būs asprātīgāks un sniegs labāko komentāru. Un, tā kā netrūkst nedz skandālu, nedz skaļu notikumu, “Supertopsis” joprojām ir ļoti populārs.

“Diena” savā koncepcijā – izmantot latviešu folkloru – ir nonākusi līdz pat pašai sarežģītākajai un visaptverošākajai folkloras daļai – **tautas-**

dziesmām, ko citi latviešu valodā iznākošie laikraksti nedara. Ja pēdējo tekstos vēl parādās kādi sakāmvārdu, parunu vai vēstītājfolkloras tēlu motīvi, tad tautasdziesmas nav atrodamas. “Diena” turpretī veido speciālizlaidumus vai ikdienā iznākošā laikraksta īpašus pielikumus, kas veltīti konkrētiem notikumiem un kas balstīti uz dainu izmantošanu.

Pretēji klasiskās folkloras tradīcijai, kur dainas sacer pati tauta un dziesmas autors nav zināms, “Dienas” speciālizlaidumus veido konkrēts cilvēks – Egils Zirmis¹⁰, kurš labi pārzina tautasdziesmu uzbūvi un prot tautasdziesmu motīvus lietot sabiedrībai svarīgu, mūsdienīgu notikumu atspoguļošanai un problēmu aktualizēšanai. Respektīvi, šeit trūkst būtiska folkloras pazīme – anonimitāte. Tomēr asociācija ar tautasdziesmu ir pilnīga, jo autors, pirmkārt, saglabā tradīciju tautasdziesmu formā ietvert un atspoguļot svarīgus notikumus, otrkārt, izmanto tiešu tautasdziesmu citējumus, kā arī asociatīvas norādes uz tām – formālo un semantisko struktūru. Viens no iemesliem, kāpēc mūsdienās vispār tiek izmantotas tautasdziesmas, iespējams, ir to struktūra, kas ir piemērota un reizē pateicīga jaunu saistītas valodas tekstu radišanai. Ja tautasdziesmas zina un pārzina, tad, mainot atsevišķas rindas, formulas un reālijas, viegli veidojas jauni teksti ar jaunu saturu un jaunu nozīmi. Turklāt autors izmanto plaši zināmas tautasdziesmas, tādējādi piesaistot uzmanību ar atpazīstamības efektu. Tautasdziesmu formālā un semantiskā struktūra, ko E. Zirmis veiksmīgi lieto savās modifikācijās, ļauj lasītājam tās viegli iegaumēt un līdz ar to palīdz jaunradītajiem tekstiem vairāk vai mazāk folklorizēties.

Bez anonimitātes trūkuma ir redzama vēl viena būtiska atšķirība no klasiskajām tautasdziesmām – šajās modifikācijās parādās konkrētas sabiedrībā atpazīstamas personas, piemēram, R. Pauls, A. Gorbunovs, J. Jurkāns un citi. Kā redzams, visas pieminētās personas ir saistītas ar politiku. “Dienai” patīk ar folkloras alūziju palīdzību paironizēt par atsevišķiem politiķiem, tādējādi parādot savu attieksmi.

E. Zirmis jaunradītajos tekstos liek lietā dažādus latviešu tautasdziesmu motīvus un veidošanas paņēmienus – tiek izmantoti klasisko tautasdziesmu teksti, kā arī asociatīvas norādes uz tautasdziesmu (formu, ritmu un struktūru). Piemēram:

*Ziģīts jāja Saeimā,
Ulmaņpišļi vezumā.
Plīsa maisi, bira pišļi,
Aprok visu vezumiņu.*

*Mīlo vējiņ, iepūt man,
Gadus astoņus lai skan!
Pats par savu naudu dzēru,
Pats jāļ savu naktspodīņu.*

*Pa gadskārtu Jānūts nāca
Cittautiešus integrēt:
Vai ēduši, vai dzēruši,
Vai Jānūti daudzinaja?*

*Gan ēduši, gan dzēruši,
Gan Jurkānu daudzināja.*

*Saeimā griesti drūp,
Kas tos griestus drupināja?
Deputāti Dievu lūdza,
Prezidentu vēlēdami.*

Kopumā izvērtējot tautasdziesmu transformāciju izmantošanu, varam konstatēt, ka tās veic noteiktas funkcijas:

- 1) uzmanības pievēršana konkrētajam notikumam;
- 2) attieksmes izteikšana un sabiedrības attieksmes provocēšana;
- 3) izklaide.

Tomēr būtiskākā funkcija varbūt ir saistīta ar iekšēju nepieciešamību apliecināt identitāti, izmantojot vienu no latviskās identitātes stūrakmeņiem – latviešu tautasdziesmas.

Atgriežoties pie sākumā formulētā pētījuma mērķa – apzināt, vai/un kādi folkloras elementi tiek izmantoti masu saziņas līdzekļos un kā tie ietekmē folkloras pastāvēšanu un attīstību, jāsecina, ka folkloras plašsaziņas līdzekļos joprojām tiek izmantota un ka tai ir savas noteiktas funkcijas. Ar folkloras palīdzību tiek pausta attieksme pret dažādiem procesiem, notikumiem un problēmām sabiedrībā, un šī attieksme visbiežāk ir humora, ironijas un pat satūras pilna. Turklāt šo attieksmi var izteikt ne tikai “Dienas” žurnālisti, bet arī ikviens sabiedrības loceklis. Otrkārt, folkloras tiek izmantota, lai pievērstu lasītāju uzmanību, jo cilvēki vienmēr vispirms pievērš uzmanību kaut kam pazīstamam, šajā gadījumā – folklorai. Treškārt, aktīvs folkloras lietojums masu medijos ir pierādījums tam, ka šobrīd sabiedrībā valda nepieciešamība apliecināt savu identitāti, un folkloras izmantojums ir viens no galvenajiem veidiem, kā to panākt. Un, ceturtkārt, folkloras ir arī labs izklaides avots – gan “Dienai”, gan sabiedrībai kopumā patīk pasmieties par visdažādākajiem procesiem, ļoti veiksmīgi lietojot šā mērķa sasniegšanai tieši folkloru.

Formas un semantikas aspektā šobrīd vērojams īso žanru īpatsvars – visvairāk tiek lietoti sakāmvārdi, parunas un mīklas. Laikrakstā īsie žanri parādās, gan klasiskajā tradīcijā balstīti, gan transformējušies, kas piemēroti mūsdienu norisēm ar jauniem objektiem un nozīmēm, tāpēc ir ļoti svarīgi skatīt folkloras komponentu ne tikai kā atsevišķu tekstu, bet arī tā kontekstuālo nozīmi, lai varētu izvērtēt, kāpēc radies jauns objekts un/vai jauna nozīme. Folkloras klātbūtne presē liecina, ka tajā joprojām tiek meklētas un arī atrastas tās vērtības, kas ļauj folklorai neizzust mūsdienu industrializētajā un komercializētajā vidē.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Laikraksts “Diena” iznāk kopš 1990.gada 23. novembra latviešu valodā sešas reizes nedēļā (izņemot svētdienas), un tam ir seši pielikumi. “Dienai” ir lielākā auditorija no visiem Latvijā iznākošajiem laikrakstiem: 307 000 lasītāju. Lasīt vairāk: www.diena.lv

² Kokare E. Sakāmvārdu un parunu kā īpatu tautas daiļrades veidojumu specifika // Latvijas PSR ZA Vēstis. – 1956. – Nr. 9 (110). – 29. – 43. lpp.

- ³ *Lafazanovski, Ermis.* Folklore : salvation of the local mass culture // Contemporary Folklore. – Tartu, 1996. – P. 29–35.
- ⁴ *Anceļāne A.* Ievadam // Latviešu tautas mīklas. – R., 1954. – 5. lpp.
- ⁵ Turpat. – 16. lpp.
- ⁶ *Bula D.* Dziedātājtauta. Folklorā un nacionālā ideoloģija. – R.: Zinātne, 2000. – 19. lpp.
- ⁷ *Röhrich, Lutz.* Biologie des Sprichworts im modernen Sprachgebrauch // Sprichwort. – Stuttgart: Metzler, 1977. S. 108.
- ⁸ Aktivā/neaktivā statusa maiņu saistībā ar tautasdziesmām pētījis K. S. Goldšteins: “Tautas dziesmas neaktivā statusā var nokļūt, ja tās vairs nav attiecīgajam laika posmam svarīgas.” *Kenneth S. Godstein.* On the Application of the Concepts of Active and Inactive Traditions to the Study of Repertory // Toward New Perspectives in Folklore. – Austin&London: The University of Texas Press, 1972. – P. 62–67.
- ⁹ *Bausinger, Hermann.* Tradition and modernisation. – Nordic Institute of Folklore, 1992. – P. 9.
- ¹⁰ Egils Zirnis tautasdziesmu motīvus tādu pašu iemeslu dēļ kā tagad “Dienā” publicējis jau 1989. gadā savā, kā pats to nodēvējis, – dzejlapā ar nosaukumu “Tā bērniņi laifojiet”. Piemēram, Dod dieviņi man nomirt/Kā nomira tēvs, māmiņa./Tēvs nomira šeftēdams/Māte suni ķemmēdama.

Ieva Garda

Newspaper “Diena” as Distributor of Contemporary Folklore

In the 1960s, the folkloric research starts a new tendency – the research of contemporary folklore. The folklore in the new discourse is not the ready-made, constant relic of the past but it is part of the contemporary technological environment.

One of the achievements of technology in the XX century is the development of mass media. The relationship between folklore and mass media is one of the research objects in the present-day folkloristics. Folklore exists in close interaction with mass media because, first, folklore is circulated in a wide territory and for a broad auditory and, second, most often it appears transformed.

This paper examines those elements of folklore that have appeared in mass media and the influence of mass media on folklore. Material analysed for this study is newspaper “Diena” (1998–2003).

In the newspaper “Diena”, folklore is used to express the attitude to different processes and events in society and the means of expression most often are humor, irony and even satire. Folklore also is used to attract readers’ attention. Primarily, however, folklore is used as means to express and testify to the national identity.

From the formal and semantic point of view, the dominance of the short genres – proverbs and riddles, is prevalent. Short genres appear in classical as well as in transformed form.

The conception of folklore in the society has been changed as has the environment in which folklore exists. Folklore can emerge transformed. But still – it EXISTS.

Valdis Rūsiņš

Trīsdaļīgo struktūru veidošanās senajā pasaules uztverē un to aprakstīšanas problēma

Valdis Rūsiņš dzimis 1973. gadā. Kopš 2002. gada ir LU Folkloristikas nozares mitoloģijas apakšnozares doktorants. Strādā pie disertācijas “Dualitāte latviešu reliģiskajos priekšstatos”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Janīna Kursīte.

Latviešu folkloras materiālā redzams, ka, mītisko priekšstatu fundamentālajā struktūrā pastāvot dualitātei, sakrālajā simbolikā ir nepāra dominante.¹ Kā norāda folkloriste J. Kursīte, skaitlis 3 latviešiem ir visbiežāk lietotais sakrālais skaitlis. Tas minēts gandrīz katrā brīnumpasakā, mītiskajā tautasdziesmā, buramvārdā.² Jautājums par divdaļīgo (bināro) un trīsdaļīgo (ternāro) struktūru vietu latviešu senajā pasaules uztverē ir izraisījis polemiku. Filozofs I. Šuvajevs izvirza domu, ka Latvijā ternāro struktūru veidošanās aizsākās tikai līdz ar kristianizāciju un ka atšķirībā no Austrumeiropas, kur raksturīgas ir binārās struktūras, Rietumeiropā veidojas ternārās struktūras un triādes.³ Tam nepiekrīt J. Kursīte, uzsverot, ka latviešu mitoloģijā skaitlis 2 lietots tikpat bieži kā skaitlis 3 vai tā triškāršojums 9, un abiem variantiem – kā binārajam, tā ternārajam – ir sava vieta mītiskajā sistēmā.⁴

J. Kursīte piebilst, ka binārās struktūras ir gan senākas par ternārajām, bet jau no neminamiem laikiem līdzāspastāvējušas.⁵ Šo domu izteicis krievu kulturologs V. Ivanovs pētījumā par pāri un nepāri cilvēka domāšanas struktūrās: trīsdaļīgās (ternārās) struktūras kultūras vēsturē kļūst būtiski nozīmīgas vēlāk nekā divdaļīgās (binārās) un no tām atvasinātās četrdaļīgās.⁶ Darbos par sistēmu teoriju norādīts, ka daudzas ternārās attiecības dabiskāk izskaidrojamas kā binārās attiecības starp mainīgo un pāri.⁷ Šāds skatījums ir pielietojams arī attiecībā uz daļu priekšstatu, kas saistīti ar trīsdaļīgajām simbolu un sociālajām sistēmām, kuras formējušās uz divdaļīgo bāzes.⁸ Tāpēc rodas jautājums par to, vai divdaļīgās struktūras, kuras varētu skatīt kā loģiski primāras attiecībā pret trīsdaļīgajām, ir arī vēsturiski senākas par tām. Otrs būtisks jautājums saistīts ar ternāro struktūru aprakstīšanas problēmu: kādā mērā trīsdaļīgās struktūras ir aprakstāmas uz bināro attiecību pamata.

Skaitlim 3 seno indoeiropiešu priekšstats ir sakrāla nozīme, un tas bieži nosaka būtisko rituāli mitoloģisko vienību skaitu; mitiskajā eposā nereti apvienojas trīs personāži, vai trīs personāži parādās kā viens veselums.⁹ Latviešu folklorā skaitlis 3 raksturo vispārīgos priekšstatus par labo un svētīgo, simbolizē pilnību, veselumu, tiek izmantots maģiskajā aizsardzībā.¹⁰ Liela nozīme sakrālajā simbolikā ir skaitļiem 9 un “trejdeviņi” – skaitļa 3 trīskāršojumiem.¹¹ Atšķirībā no skatļa 3 pret skaitli 2 un pāri ir divējāda attieksme: agrārajos priekšstats pāris saglabā savu nozīmi kā dzīvības nodrošinātājs un turpinātājs, abu apvienojuma simbols, un šajā priekšstatu sfērā tas saglabā sakrālā veseluma veidotāja funkcijas; no otras puses – piesardzība un bailes no skaitļa 2, kura simbolika ietver abas polaritātes. Tā var būt gan dzīvība, gan nāve. Ja sakrālā veseluma veidošanā tās komplementāri papildina viena otru kā priekšstats “mirt un atdzimt”, tad tautas ticējumos un mantikā, it īpaši opozīcijā ar nepāri, skaitlis 2 var saistīties arī ar nāvi. Skaitļa 3 un nepāra nozīme latviešu sakrālajā simbolikā ir tik liela, ka pat tādai pamatos ar pāri cieši saistītai dievībai kā Jumis, tautasdziesmās atribūtos redzams nepāris: klēts deviņiem apcirkņiem (LD 28529), vāgi deviņiem riteņiem (LTdz 2662), deviņi vai pieci zirgi (LD 28548) utt. Arī jumja vārpa iztēlota ar deviņām vārpām (LTdz 2619).¹²

E. Meļetinskis, S. Ņekļudovs, E. Noviks un D. Segals folkloras analizē no strukturālistu pozīcijām uzsver, ka binaritātes princips ir galvenais princips, kas veido pasakas struktūru.¹³ Kolektīvajā pētījumā par brīnumpasakas strukturālās aprakstīšanas problēmām viņi atzīst, ka līdzās binaritātei sižeta izveidē redzams arī ternaritātes princips, kas konstatējams dažādos pasakas teksta līmeņos, sākot no kopējās metasižetiskās shēmas līdz pat tās izpausmēm atsevišķu sižetisko bloku konstrukcijā un personāžu vai reāliju izvietojumā.¹⁴ Būtiski ir šo pētnieku secinājumi, ka visu klasiskās brīnumpasaku ternaritātes daudzveidīgās izpausmes (personāži – trīs brāļi vai trīs māsas, trīs palīgi, trīs brīnumaini pavadoņi, trīs brīnumainas lietas, trīs šķēršļi, trīs mēģinājumu reizes utt.) tomēr ir iespējams viegli sistematizēt, jo tās vieno kopīgs funkcionāls cēlonis – trešā elementa nodalīšana no visas trīsdalīgās konstrukcijas: tieši trešais elements ir visnozīmīgākais un pats istākais pretstatā iepriekšējiem diviem – nebūtiskajiem, neistājiem.¹⁵ Tādējādi brīnumpasakās trīsdalīguma un šādu ternāro struktūru konstrukcijas princips vienmēr ir dualitāte. Piemēram, no latviešu folklorā bieži minētajām trim Laimām noteicošā ir trešā.¹⁶

Pētniecībā ir mēģināts skaidrot trīsdalīgās struktūras ideoloģijā ar izmaiņām sabiedrības sociālajā struktūrā, kas radis atspoguļojumu arī reliģijā, piemēram, Ž. Dimezils izvērta trīs funkciju sistēmu indoeiropiešu sabiedrībā un reliģijā.¹⁷ Vēsturiski senākajai duālajai sabiedrības organizācijas sistēmai transformējoties uz sarežģītāko trīsdalīgo, varēja notikt atbilstošas transformācijas arī ideoloģijas un reliģijas sfērā. Šeit var piebilst, ka Ž. Dimezila hipotēze joprojām paliek līdz galam nepierādīta, un līdzās triādēm pastāv arī tetrādes un pāra dievību grupas.¹⁸

Domājams, ka latviešu senajā pasaules uztverē trīsdalīgums – Visuma modelis – veidojies līdz ar zemkopību. Aizvēstures posmā, mednie-

ku zvejnieku augu vācēju uztverē pasaule ir liela, vienota telpa, kuras robežas ir apvārsnis. Tā ir radiālā domāšana, kurā daba, tāpat kā cilvēku sabiedrība, dalās pāros, un likumsakarīgi pāris ir arī dievību pasaulē mītiskajos priekšstatos. Pāris – tas nozīmē dzīvību, esību un izpratni par pasaules uzbūvi, visa esošā kārtību, arī cilvēku sabiedrībā ir jābūt divām dzimtām, lai kopiena izdzīvotu. Pavērsiens pasaules izpratnē notiek līdz ar zemkopības izvirzīšanos priekšplānā. Zemkopis nodala savu teritoriju no pārējās pasaules, savu kultūrvidi no savvaļas dabas. Iekšējā vidē zemkopim paliek pāris kā savas pasaules veseluma simbols – divi joprojām nozīmēs svētību: tā Jumis nes auglību gan laukiem un lopiem, gan cilvēkiem, skaitlis 4 ir nozīmīgs kā telpas (istabas, mājas, lauka, debespušu) simbols. Lai aptvertu visu Visumu kopumā, pārim – skaitlim 2 – klāt nāk trešais – simbols tam, kas atrodas aiz kultūrvides robežas un kas pieder savvaļas dabai. Tātad iekšējā pasaule (kultūrvide), kuru pašu par sevi izsaka pāris, kopā ar ārpusauli (savvaļas dabu) veido šo 3 – skaitli, kas simbolizē visu pasauli kā vienotu veselumu.¹⁹

Cits veids kā senajā simbolikā ienāk trīsdalīgums, ir centra (vidus) jēdziens. Attēlos uz Sibīrijas tautu šamaņu atribūtiem atspoguļots kosmosa dalījums trijās sfērās jeb pasaulēs: augšējā (debesis), vidējā (zeme) un apakšējā (pazeme). Turklāt ornamentu un attēlu parāda, cik liela nozīme šajā trīsdalīgajā shēmā ir uzsvērt pāri vai divdalīgumu: debesu sfērā mīt divas kosmiskās aļņumātes, pazemē – divgalvainis briesmonis, bet vidējā sfērā – uz zemes – cilvēki, kurus simbolizē pāros attēloti vīrieši ar sievietēm vai ģimenes kopumā.²⁰ Savukārt visas trīs pasaules – augšējo, vidējo un apakšējo – savieno divas kosmiskās upes – katrai ģintij sava atbilstoši sabiedrības duālajai organizācijai: “Šīs upes tek paralēli un abas blakus ietek vienā jūrā.”²¹ Tieši Sibīrijas un ziemeļu tautu folkloras un etnogrāfiskajā materiālā vispilnīgāk sastopami priekšstati, kuros tiek uzsvērts pāris sociumā – vīrs un sieva, divi dēli vai meitas, divas dzimtas. Labi redzams, kā vienotā priekšstatu sistēmā (turklāt tādā, kuru pamatos raksturo dualitāte) sasaistās dualitāte un trīsdalīgums. Visuma vertikālo trīsdalīgumu veido simetriska shēma: dualitāte “augša (debesis) – apakša (pazeme)” kopā ar vidu (centru) veido trīsdalīgumu. Šo shēmu, kura saskatāma arī latviešu folklorā pasaules vertikālajā dalījumā (debesis – zeme – ūdens/pazeme), iespējams aprakstīt uz bināro attiecību pamata: trīsdalīgums šajā gadījumā veidojas no dualitātes “augša – apakša” (citos gadījumos tā var būt dualitāte “labais–kreisais”, “priekša – aizmugure” u.tml.), kad tā tiek papildināta ar vidu vai centru. Šeit izvirzās jauna dualitāte “centrs (vidus) – perifērija (mala, puse)”. Tādā veidā trīsdalīguma konstrukcija ir aprakstāma kā vienas dualitātes pārklāšanās ar citu. Tā ir divpakāpju dualitāte, kurā $a+b=c$ un $b=d+e$, no kā izriet $a+d+e=c$. Respektīvi, kopsumma c (visums) veidojas no a (centra / vidus) un b (perifērijas), savukārt b (perifērija) sastāv no pāra d un e (labais un kreisais, augša un apakša un tamlīdzīgām struktūrām).²²

Folkloras un etnogrāfiskajā materiālā labi redzams centra/vidus nozīmīgums gan latviešu zemnieku priekšstatos, gan rituālo darbību

norisēs. Centrs strukturē telpu un domāšanu. Ja telpā jāizvēlas rituāla vai īpaši svarīgas darbības veikšanas vieta, tad tas parasti ir centrs – “vidus”; tas var būt istabas, sētas vai lauka vidus. Vidus ir galvenā vieta telpā. Centrā veiktās darbības raksturotas kā īpaši nozīmīgas, piemēram, saderešana:

*Vai to manim Dievs nolīcis,
Vai Laimīte nolēmuse:
Labajami atsacīju,
Ar nelieti saderēju.
Labajami atsacīju
Tēva galda galiņā,
Ar nelieti saderēju,
Vidū lauka stāvēdama.*

LD 15363.10

*Ar tautieti saderēju,
Vidū lauka stāvēdama;
Ne man var kungi šķirt,
Ne baltie bāleliņi.*

LD 15375.5

Centru telpā var iezīmēt koks (piemēram, ozols), akmens, kalns u.tml. Dainu mītiskajos motīvos tiek vēstīts par akmeni jūras vidū (LD 31347).

Centra jēdziena izvirzīšanās aizsākumi simbolu attīstībā, ar ko var skaidrot daļas nepāra struktūru ienākšanu ideoloģijā, ir saistāmi ar reliģisko priekšstatu attīstību ražotājsaimniecībā, kad viens no biežāk sastopamajiem elementiem ir cirkulārais raksts, ko, sākot ar vēlo neolītu (2300.–1500. g. p.m.ē.), sastop arī Latvijas arheoloģiskajā materiālā.²³ Auklas keramikas kultūras pārstāvjiem integrējoties lokālajā vidē, tiek ieviesta zemkopju simbolika, kas atspoguļojās solāro simbolu – ripu izgatavošanā un pielietošanā (Lubānas ezera ieplakā atrastie ripveida piekariņi ir gatavoti no dzintara).²⁴ Vēlākā posmā – agro metālu periodā (1500.–1. g. t. p.m.ē.) – Reznu kapulaukā centrs izteikti iezīmēts: vairākums mirušo apbedīti uzkalniņā radiāli ar galvu uz centru.²⁵ Tas norāda uz vispārīgu tendenci: acimredzot ir jau noticis lūzums ekonomiskajā attīstībā, kas atstāj dziļu iespaidu arī uz ideoloģiju un reliģiskajiem priekšstatiem – zemkopības izvirzīšanās. Agrajā dzelzs laikmetā Latvijā (1.–4. gs.) arheoloģiskajā materiālā sastopamas bagātīgas liecības par solāro simboliku, par kādu uzskatāms arī aplis ar punktu vidū, koncentriski apli.²⁶ Tajā pašā laikā ornamentikā sākti lietot arī trīsstūri ar smailei piegulošu aplīti, bet vēlajā dzelzs laikmetā (9.–12. gs.) un viduslaiku pirmajā pusē 13., 14. gs. biežāk lietoti trīs aplīši.²⁷

Latviešu folkloras tekstos redzams, ka galvenā sakrālā skaitļa vieta pieder skaitlim 3. Taču tāpat arī pārim un dualītai ir sava noteikta sfēra zemkopju priekšstatos, kur skaitlis, kas simbolizē veselumu, ir 2 – pāris.²⁸ Latvijas arheoloģiskajā materiāla dualitāte, kas spilgti atklājas jau ļoti senā laikposmā, piemēram, Kreiču neolīta kapulaukā, kura arheoloģisko materiālu attiecina uz periodu no 2. g.t. p.m.ē. pirmās puses līdz 2 g.t. p.m.ē.²⁹

var aktualizēties vai ienākt arī hronoloģiski daudz vēlākā posmā. Var minēt šādus piemērus:

- vidējā dzelzs laikmetā (5.–8. gs.) ornamentos plaši sastopami dubultelementi – t.s. pārinieki, kas arī turpmāk saglabājas latviešu simbolikā un mītiskajos priekšstatos;³⁰

- 9.–11. gs. bagāta vai dižciltīga latgaļa raksturīga rota bija piekariņi-putniņi (pīlītes), bet ūdensputna simbolika pamatā ir saistīta ar sievišķo dzimumu;³¹

- sākot ar 11. gadsimtu, lībiešu apbedījumos parādās pirmie dubultdzīvnieku piekariņi. Līdz 12.–13. gadsimtam tie ir tikai atsevišķi eksemplāri citu piekariņu masīvā. 12.–14. gs. brīžam vairs nevar pateikt, kādi dzīvnieki attēloti, paliek svarīgākais – divi kopā savienoti tēli.³²

Piemēri parāda, ka ir grūti nodalīt duālos priekšstatus kā noteikti senākos no nepāra kā noteikti jaunākiem. Ir jāņem vērā arī tas, ka Latvijas teritorijā priekšstatu attīstību ietekmēja arī etniskās pārmaiņas – baltu cilšu migrācija. Piemēram, dažādas pāru variācijas un slīpais krusts ar atliektiem galiem (etnogrāfiskajā materiālā pazīstama kā jumja zīme) ienāk Austrumlatvijā maņšetaproču rotājumos vidējā dzelzs laikmetā (5.–8. gs.).³³ Agrākie šīs zīmes atveidojumi ir uz Kivtu kapulauka I fāzes (700.–800. g.) maņšetaprocēm, bet šai zīmei līdzīgi varianti sastopami keramikas rotājumā jau Zarubincu kultūrā (1. gs. p.m.ē.–1. gs.).³⁴

Senajās priekšstatu sistēmās, kā to apliecina gan arheoloģiskie, gan folkloras avoti, dualitāte un trīsdalīgās struktūras pastāv līdztekus. Tajos gadījumos, kur folklorā trīsdalīgajās konstrukcijās ir iespējams nošķirt elementus pēc to funkcionālās nozīmes, redzams, ka vienmēr tiek izcelts trešais elements kā galvenais, to pretstatot pārējiem diviem. Šāds trīsdalīgums ir aprakstāms kā tāds, kas ir formējies uz divdalīgo pamatstruktūru bāzes. Tajos gadījumos, kur skaitlis 3 folklorā figurē bez viena elementa atsevišķas izcelšanas, piemēram, tautasdziesmās kā laika cikla – trīs dienas, nakts, gadus u.tml – simbols,³⁵ šāda aprakstīšana nav iespējama. Katrs elements triādē ir tikai kvantitatīvs, ne kvalitatīvs izteicējs. Nozīmīga ir vienīgi elementu kopsūma – skaitļi 3, 9 vai “*trejdeviņi*” kā sakrālās kvalitātes apzīmētāji.

Reliģiju vēsturē ir atrodami piemēri triādēm, kurās attiecības starp konstruktīvajiem elementiem ir principiāli atšķirīgas no tām, kuras var aprakstīt kā duālas, hierarhiskas vai lineāras. A. Rubļova gleznotās ikonas “Svētā Trīsvienība” jebkurus divus tēlus var pretnostatīt trešajam. Šāds figūru izvietojums dod nemitīgu viena tēla pretnostatījumu diviem :

- divu figūru ķermeņi kreisajā pusē ir pavērsti pretēji vienam labajā pusē;

- divas sejas labajā pusē ir pretējas vienai kreisajā pusē;

- viena figūra atrodas augšējā ģeometriskajā līmenī, bet divas (pēc sejas stāvokļa un figūras pavērsuma atšķirīgās) apakšējā; vēl var minēt, ka augšā attēlotā figūra ir tumšāka, bet tai pretnostatītās divas gaišākas.³⁶

Trīsdalīgo struktūru aprakstīšanas problēmu parāda tas, ka V. Ivanovs šajā shēmā pirmkārt saskata norādījumu uz dualitāti cilvēka pasaules

uztverē, kas, pēc viņa domām, izriet no cilvēka smadzeņu asimetrijas.³⁷ Taču A. Rubļovs, izmantojot figūru seju un ķermeņu pavērsumus, ir pilnīgi noņēmis «Trīsvienībai» jebkādu hierarhiju, un katrī divi eņģeļi ir pretnostatīti katram trešajam.³⁸ Šajās attiecībās starp objektiem (tēliem) saskatāmas kvalitatīvi pilnīgi citas, nevis vairs divpolārās (duālās), bet jau trīspolārās funkcijas, ko savos darbos apraksta daudzpolaritātes autors V. Ļenskis.³⁹ Trīspolārājās atiecības starp A, B, C (divpolārājās tie ir + un –) ir tādas, ka $A*B=C$; $B*C=A$; $A*C=B$, bet $A*B*C=\square$ (vieninieks). Ir nevis viens atgriezeniskais elements, bet katram elementam ir divi savstarpēji atgriezeniski elementi. Respektīvi, šādās attiecībās katrī divi elementi nosaka vienu, katrs pāris nosaka citu pretēju elementu.⁴⁰ Trīs polaritātes ir viena no otras atšķirīgas, tomēr ir vienotas. Kā nav iespējams atdalīt “labo” no “ļauņa”, tā nevar nošķirt vienu polaritāti no otras kā patstāvīgi eksistējošu. Piemēram, Jaunās Derības “Dievu Dēlu” nosaka “Dievs Tēvs” un “Dievs Svētais Gars”; “Dievu Tēvu” nosaka “Dievs Dēls” un “Dievs Svētais Gars”; “Dievu Svēto Garu” nosaka “Dievs Dēls” un “Dievs Tēvs”.⁴¹ Līdzīgu piemēru trīspolārās izpratnes un jēdzienu aizmetņiem, kuros attiecībās starp objektiem atspoguļojas daudzpolaritātes pamatsakarības, var atrast sānhijas filozofijā postulētajos savstarpēji noteicošajos principos – trīs *gunās* – *Tamas*, *Radžas* un *Satva*.⁴²

Latviešu mitoloģijas pētnieki ir saredzējuši Laimu, Dēklu un Kārtu kā sieviešu likteņa dievību triādi, kādas ir atrodamas citām indoeiropiešu tautām (grieķu *moiras*, romiešu *porkas*, ģermāņu *normes*, čehu *sudičkas*).⁴³ J. Kursīte raksta: “Dievs un Velns veido bināro pretstatu pāri, savukārt Dēkla, Laima, Kārta – ternāro.”⁴⁴ Pret to, ka šāda triāde funkcionējusi latviešu mitoloģiskajā sistēmā, pārliecinoši iebilst E. Kokare.⁴⁵ Trīspolārās attiecības trīsdalīgajās struktūrās latviešu folklorā nav konstatētas.

V. Ivanovs raksta, ka “duālos pretmetus ir nepieciešams izprast, lai pēc tam varētu tos pārvarēt un izzināt to, kas atrodas ārpus tiem vai pāri tiem”.⁴⁶ Ja trīsdalīgās struktūras konstrukcijā ir linearitāte un hierarhija vai viena elementa atsevišķa izcelšana, tad šī struktūra ir aprakstāma kā duāla. Līdz ar to jautājums par divdalīgām un trīsdalīgām struktūrām ir reducējams uz šo struktūru konstruktīvo pamatprincipu – dualitāti. Trīspolārās attiecības parāda trīsdalīgajās struktūrās principiāli atšķirīgu konstruktīvo principu, citu loģisko shēmu, un tieši šādas attiecības raksturojamas kā ternāri pretstati.

Saīsinājumi

LD – Barons K., Visendorfs H. Latvju dainas. – Jelgava, 1894. – 3. sēj. 1. d.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ *Rūsiņš V.* Divdalīgums sakrālā veseluma struktūrā latviešu reliģiskajos priekšstatos // “Platforma”. Latvijas Universitātes filoloģijas, mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantu rakstu krājums. – Rīga, 2003. – 67., 68. lpp.

² *Kursīte J.* Latviešu folklorā mītu spoguļi. – Rīga, 1996. – 102. lpp.

- ³ Šuvajevs I. Kas ir latvieši // Karogs. – 1993. – Nr. 7. – 172., 173. lpp.
- ⁴ Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. – 422. lpp.
- ⁵ Turpat.
- ⁶ Иванов В. В. Нечет и чет: асимметрия мозга и динамика знаковых систем // Избранные труды по семiotике и истории культуры. – Москва, 1999. – Т. 1. – С. 529.
- ⁷ Эшби У. Р. Теоретико-множественный подход к механизму и гомостазису // Исследования по общей теории систем. – Москва, 1969. – С. 423.
- ⁸ Иванов В. В. Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. – Москва, 1978. – С. 93.
- ⁹ Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. – С. 851.
- ¹⁰ Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. – 106. lpp.
- ¹¹ Turpat. – 119.–127. lpp.
- ¹² Rūsiņš V. Pārdomas par jumja simboliku un mitoloģisko ģenēzi // Latvijas Vēsture. Jaunie un jaunākie laiki. – 2000. – Nr. 2 (38). – 57. lpp.
- ¹³ Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам, IV. – Тарту, 1969. – С. 130.
- ¹⁴ Turpat. – С. 130, 131.
- ¹⁵ Turpat.
- ¹⁶ Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. – 103. lpp.
- ¹⁷ Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. – Москва, 1986. – 234 с.
- ¹⁸ Иванов В. В. Нечет и чет: асимметрия мозга и динамика знаковых систем. – С. 531.
- ¹⁹ Domājams, ka pāra saikni ar kultūrvidi (iekšējo, sakārtoto pasauli) izskaidro arī pirmatnējās domāšanas un arhaiskās skaitļu sistēmas iezīmes. Sākotnēji valodās pastāvēja vienskaitlis, divskaitlis un daudzskaitlis. Senā cilvēka priekšstatus par vienu atsevišķu priekšmetu papildināja priekšstats par lietu *pāriem* kā dabiskās kārtības formu. Tādējādi abi priekšstati par vienu un pāri ir nodalīti no priekšstata par *daudzām* lietām, un tāpēc skaitlis 3 nozīmēja “daudz”, visu, kas ir vairāk par 2. Sk. Аллатов С. В. Фольклор как составляющая средневековой культуры // Древняя Русь. – 2001. – № 4. – С. 114.
- ²⁰ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – Москва, 1994. – С. 62–66.
- ²¹ Turpat. – 69., 70. lpp.
- ²² Ši pati shēma attiecināma arī uz laika cikliem “pagātne – tagadne – nākotne” u.tml. Sk. Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. – 103. lpp.
- ²³ Zemītis G. Simbols un simbolikas problēma Latvijas arheoloģijā // Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls. – 2002. – Nr. 1. – 26., 27. lpp.
- ²⁴ Latvijas senākā vēsture: 9. g. t. pr. Kr. – 1200. g. – Rīga, 2001. – 114. lpp.
- ²⁵ Graudonis J. Reznu kapulauks // Arheoloģija un etnogrāfija. – Rīga, 1961. – 3. laid. – 20. lpp.
- ²⁶ Zemītis G. Ornamenti Latvijas dzelzs laikmeta senlietās un tā simbolika // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1995. – Nr. 5/6 (574/575). – 24. lpp.
- ²⁷ Turpat; Zemītis G., Rozenberga V. Senču raksti. – Rīga, 1991. – 30. lpp.
- ²⁸ Rūsiņš V. Divdaļīgums sakrālā veseluma struktūrā latviešu reliģiskajos priekšstatos. – 71. lpp.
- ²⁹ Zagorskis F. Kreiču neolīta kapulauks // Arheoloģija un etnogrāfija. – Rīga, 1961. – 3. laid. – 12., 13. lpp.

- ³⁰ *Zemītis G.* Ornaments Latvijas dzelzs laikmeta senlietās un tā simbolika. – 25. lpp.
- ³¹ Нукшинский могильник. – Рига, 1957. – С. 38.
- ³² *Zariņa A.* Dažu Mārtiņsalas kapsētas kapu senlietu kompleksi ar stilizētu dzīvnieku piekariņiem // *Arheoloģija un etnogrāfija*. – Rīga, 1974. – 11. laid. – 242.–253. lpp.
- ³³ *Zemītis G.* Ornaments Latvijas dzelzs laikmeta senlietās un tā simbolika. – 25. lpp.
- ³⁴ Turpat. – 25., 26. lpp.
- ³⁵ *Kursīte J.* Latviešu folklorā mītu spoguļi. – 104. lpp.
- ³⁶ *Эйзенштейн С. М.* Чет – Нечет. – <http://www.umr.ru/html/proum/umo0005.htm> (12.12.2003.).
K. Jakimecs šajā sakarā vērtē centrālā eņģeļa (II) apģērbu ne tik daudz kā paņēmienu, kā īpašā veidā pretnostatīt šo eņģeli pārējiem diviem (I un III), bet gan kā apzīmējumu “dievišķai kvalitātei” – tam, ka ikonā ir attēlots Dievs. Sk. *Якимец К.* Божья трапеза. – <http://religion.russ.ru/discussions/20020205-yakimets.html#11b> (12.12.2003.)
- ³⁷ *Иванов В. В.* Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. – С. 107.
Apkārtējās pasaules uztveres dualitāti un binārās opozīcijas kā universālu pasaules izziņāšanas līdzekli skaidro kā tīri fizioloģisku cēloņu nosacītus: cilvēka galvas smadzenes ir sadalītas divās puslodēs, kuras veic katra savu funkciju (galvas smadzeņu pusložu funkcionālā asimetrijā).
- ³⁸ *Якимец К.* Божья трапеза. – <http://religion.russ.ru/discussions/20020205-yakimets.html#11b> (12.12.2003.)
- ³⁹ *Ленский В.* Курс лекций Международной Верховной Академии: Часть I. – Каунас, 1996. – С. 142–143.
- ⁴⁰ Turpat. – 143., 144. lpp.
- ⁴¹ *Ленский В.* Практикум. Встреча 6: Трёхполярный ум. – <http://www.talgar.info/praktikum.htm#6> (12.12.2003.). Sk. arī *Раушенбах Б. В.* Логика троичности // *Вопросы философии*. – 1993. – № 3. – С. 63–65.
- ⁴² *Ленский В. В., Кочнев А. Г.* Основы многополярности. – Иркутск, 1986. – С. 182.
- ⁴³ Sk. *Kokare E.* Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē. – Rīga, 1999. – 90. lpp.
- ⁴⁴ *Kursīte J.* Latviešu folklorā mītu spoguļi. – 422. lpp.
- ⁴⁵ *Kokare E.* Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē. – 136. lpp.
- ⁴⁶ *Иванов В. В.* Нечет и чет: асимметрия мозга и динамика знаковых систем. – С. 385.

Valdis Rūsiņš

Forming of Ternary Structures in the Ancient World Outlook and the Problem of Their Description

The article deals with the question of development and place of ternary structures in ancient world outlook, and the problem of their description.

Latvian folklore material reveals the dominant of odd in sacral symbolism: 3 is the most often used sacral number in Latvian folklore, 9 and *trejdeviņi* (*three nines*) are the symbols of the sacral quality. 3 as a symbol of the entirety

comes into the ancient world outlook along with the rise of agriculture – by separating the sphere of human culture from the wild nature. Thus the inner world of culture retains even and 2 as the symbol of its entirety, but together with the wild nature – the outer world it forms 3.

Another way how the odd comes into the sacral symbolism is concept of center or middle. In the ancient world outlook, it can be observed how one duality is overlaid by another in tripartite structures: dualities *left-right* and *top-bottom* complemented by the odd elements – *center* or *middle* give way to a new duality: *center (middle)–periphery*. Thus many ternary structures reveal duality in their basic and can be more naturally described as double-dual.

However, history of religion has examples of tripolar relationships in ternary structures, e.g. the Holy Trinity of the New Testament or in the concept of three *Gunās* – *Tamas*, *Rajas* and *Sattva* in Samkhya philosophy.

MĀKSLAS (TEĀTRA) ZINĀTNE

Baiba Kalna

Pirmā padomju sezona latviešu teātrī

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», darba zinātniskā vadītāja – profesore Silvija Radzobe.

1940./1941. gada sezona nāk ar lielām pārmaiņām latviešu teātru dzīvē – 1940. gada vasarā ir sākusies pirmā Latvijas okupācija un padomju varas prasības un ideoloģija plaši skar arī mākslu. Rakstā sniegsu ieskatu procesos, kas šajā laikā raksturīgi Nacionālajam (Drāmas) un Dailes teātriem. Līdzīgas tendences ir vērojamas arī citos teātros visā Latvijā.

1940. gada 7. augustā tiek pieņemts valdības lēmums "Par skatuves mākslas iestādēm", tajā minēti vairāki principi, ko 1940./1941. gada sezonā teātros īsteno daļēji. Laiks līdz vācu okupācijai 1941. gada vasarā ir pārāk īss, lai padomju ideoloģija pilnībā ietiektos visās, tostarp mākslas jomās.

1940./1941. gada sezonā visi teātri Latvijā kļūst par valsts teātriem. Neatkarīgās Latvijas laikā valsts teātru statuss bija Latvijas Nacionālajai operai un Nacionālajam teātrim. Pārējie bija pašvaldību vai biedrību teātri. 1940. gadā visi teātri kļūst par budžeta iestādēm. Aktieri tiek pieņemti darbā štatā ar noteiktu algu, teātru trupas stipri palielinās. Jau šajā laikā te iezīmējas pretruna: teātros parādās liekais balasts, kā arī zūd stimulēšanas un motivācija tam, lai maksimāli parādītu savas spējas, talantu, degradējas centības princips. Pieprasa samazināt iestudējumu skaitu sezonā, pamatojot to ar nepieciešamību pieņemt aktierus uz atsevišķām izrādēm, pagarināt izrāžu sagatavošanas periodu un tādējādi paaugstināt to māksliniecisko kvalitāti, kā arī ar vajadzību veidot lielākus, plašākus iestudējumus. Izvirza prasību teātru režisoriem braukt mācīties uz Maskavu apgūt padomju mākslas estētiku un Staņislavska sistēmu.

1940. gada oktobrī LPSR Tautas Komisāru padome izveido Mākslas lietu pārvaldi. Par tās priekšnieku kļūst Herberts Līkums, par Teātra nodaļas vadītāju – Kārlis Freinbergs, par teātra un dramaturģijas redaktoru – Nikolajs Lejaskalns.

Teātris kļūst ideoloģizēts, tiek pieprasīta padomju režīma slavināšana, un teātra māksla tiek virzīta vienpusībā, uzsvērot, ka mākslai jāizvairās no formalisma un naturālisma un jābalstās uz sociālistiskā reālisma

principiem. “Ne mazāk ievērības pelna arī mūsu tagadne ar saviem liela-jiem vēsturiskajiem notikumiem strādnieku šķiras, darba zemniecības un visas parējās darba tautas dzīvē. Šiem notikumiem jādabū pareizs atspoguļojums literatūrā. Bet šis atspoguļojums nedrīkst būt tikai vienkāršs fakto reģistrējums; rakstniekam, māksliniekam jāprot parādīt arī perspektīva, saturam jābūt dziļi idejiskam un mākslinieciskam, kur pamats un vadošais princips būtu Marksa–Engelsa–Leņina–Staļina mācība. Literatūrā, glezniecībā un skatuves mākslā jāpieteic karš tukšajam formālismam pa labi un pa kreisi. Vadošais pamatprincips ir sociālistiskais reālisms. Tā ir mūsu prasība, darbu sākot.”¹ Taču – ko jēdziens *sociālistiskais reālisms* īsti nozīmē – skaidrības nav. LPSR Mākslas lietu pārvaldes Teātra nodaļas vadītājs kritiķis Kārlis Freinbergs to mēģina skaidrot šādi: “Lozungu par sociālistisko reālismu deva pats J. V. Staļins. Ar šo jēdzienu ir dota pirmā kārtā sakarība ar agrāko reālismu un viņa brīvības tradīcijām. Sociālistiskais reālisms ir it kā šī reālisma mantinieks. Bet līdz ar to viņš principiāli atšķirīgs no pirmējā. Vecais reālisms (..) attēloja objektīvu realitāti, īstenību. Sociālistiskais reālisms arī attēlo īstenību, bet viņa saturs un bāze jau ir citi. Jaunā sociālistiskā reālisma bāze jau ir sociālisms ar gala mērķi – komūnismu. Šis reālisms attēlo topošo. Sociālistiskais reālisms attēlo īstenību (..) viņas attīstības gaitā, topošo īstenību. Ar to sociālistiskais reālisms iegūst dinamisku raksturu un viņam ir arī cits saturs. Vecajam reālismam par pamatu vai izeju varēja būt kapitālisms, kapitālistiskā šķiru pasaule. Jaunajam reālismam bāze ir sociālisms, un tāpēc mākslas darbi, kas uz tā rodas, ir sociālistiskas dabas un ar sociālistisku raksturu. Un, ja tas vēršas atpakaļ uz kapitālistisku dzīvi un kapitālistiskām attiecībām, ņemdams vielu no turienes, tad arī tas, kā kritiskais reālisms, notiek šīnī aspektā.”²

Teātru māksliniekiem tiek uzdots studēt Staņislavska sistēmu. Līdz 1940. gadam Latvijā zināmu ieskatu Staņislavska sistēmā sniedz Jāņa Zariņa, Olgas Bormanēs un Jurija Jurovska pedagoģiskā darbība. Vērtīgākais, kas ar Staņislavska sistēmu ienāk latviešu teātri, – iekšējs, psiholoģiski pamatots vingrinājumu process, kas aktieriem palīdz sagatavot lomu; caurviju darbības, virsuzdevuma, tēla biogrāfijas jēdzieni. Kaut gan jau 1940./1941. gada sezonā Staņislavska sistēma tiek uztverta visai šauri, kā vienīgā atzīstamā metode. Līdz ar to teātra māksla tiek ievirzīta šaurā vienvirziena gultnē.

Piemēram, Dailes teātra jaunieceltais direktors Leonīds Leimanis teātra galvenos uzdevumus pirmajā padomju sezonā formulē šādi: “Ansamblī mākslā saliedēs teātra ģēnija Staņislavska metode. Teātris formā būs nacionāls, bet saturā sociālistisks.”³ 1940. gadā runu un rakstu aprītē ienāk un 1944./1945. gadā turpina attīstīties padomiskā frazeoloģija – abstrakti, tukši formulējumi, jebkuram totalitārajam režīmam raksturīgi un jebkurai jomai piemērojami saukļi, lozungi, kas plaši sazeļ padomju režīma turpmākajos gadu desmitos. Šādā veidā, analīzi aizstājot ar padomju frazeoloģiju, šis laika posms saprotamu iemeslu dēļ režīma pieļauto “rāmju” ietvaros nereti raksturots arī vēlākajās apcerēs. No nodevām ideoloģijai tāpat nav izdevies izvairīties visnotaļ cienījamiem literātiem. “Padomju teātra veido-tāju uzdevums bija vākt kopā, atdzīvināt, aktivizēt visu labo un noderīgo,

līdztekus uztrinot krietni asu ušņu duramo latviešu skatuves druvā ieviesto nezāļu iznīdēšanai.”⁴

Lai mākslinieki varētu īstenot jaunās – padomju – mākslas uzdevumus, tiek sludināts, ka ir jānostiprina jauna, sociālistiska morāle, jāveicina mākslinieku politiskais apzinīgums, tātad jāveic savdabīga pāraudzināšana. “Pirmo padomju darba sezonu teātros sākot, blakus organizatoriskajiem pārveidojumiem daudz tika darīts, lai pārveidotu kolektīvu iekšējo dzīvi. Vajadzēja radīt jaunas, biedriskas attiecības ik teātra saimē, lai nebūtu vietas agrāk parastajam konkurences naidam un intrigām, lai izzustu darba devēju un darba ņēmēju attiecības starp vadību un personālu. Bija jānostiprina jauna, sociālistiska morāle, jārada darba pienākuma apziņa pretstatā agrākajiem karjerisma principiem.”⁵ Teātros tiek ieviestas politiskās audzināšanas un sociālistiskā reālisma metodes studiju “stundas”. “Protams, ne viss te veicās viegli. Diezgan bieži šos vitāli svarīgos jautājumus risināja formāli, sausi. Bija arī tādi mākslinieki, kas palika akli un kurli pret visu jauno, kaut gan parasti ārēji viņi centās pielāgoties, reizumis pat šķietami aktivizējās sabiedriskajā dzīvē. Bet skatuves mākslinieku vairākums tiecās pēc reālistiskas, tautai tuvas mākslas. Mākslinieki Latvijā nedz juridiski, nedz ekonomiski nekad nebija saņēmuši kaut aptuveni līdzīgu valsts vadības atbalstu un cieņu. Reālo faktu apzināšana vien daudziem lika noteikti nostāties padomju iekārtas pusē, un, līdztekus apgūstot marksismu-ļeņinismu, teātra darbinieku saimē izauga ne mazums aktīvu cīnītāju.”⁶

Par Dailes teātri organizētajām “politinformācijām” – marksisma-ļeņinisma studijām – aktrise Velta Krūze, kurai 1940. gads bija otrais teātri, atceras: “Nekāds entuziasms aktieru vidū gan nebija vērojams. Bija jāiet – gājām, iespēju robežās cenšoties izvairīties, aizbildinoties ar neatliekamām darīšanām. Galīgi nebija skaidrs: kam tas vajadzīgs, kāda tam jēga. Priekšstats par “apgūstamo priekšmetu” kā bija, tā palika miglains, un, šķiet, tāds tas bija arī pašiem pasniedzējiem. Vienīgi daudz bezjēdzīgas, nesaprotamas runāšanas.”⁷

Zīmīga padomju un nacionālsociālisma režīmu paralēle – totalitārā režīma oficiozs izvērš plašu propagandu, lai piesaistītu sev dažādu mākslas jomu pārstāvjus, uzsverot, ka iepriekšējās sabiedrības iekārtas apstākļos viņu devums nav ticis pienācīgi novērtēts un tam nav bijusi piešķirta pietiekama publicitāte, kas esot iespējams vienīgi pašreizējā režīma apstākļos – veidojot t. s. jauno mākslu. Tā, piemēram, nacionālsociālistu propagandas ministrs Gebelss nodibina kustību “Spēks caur prieku”, par kuras mērķi deklarē tādu pozīciju piešķiršanu teātrim, kādas tam – it kā – neesot bijušas pieejamas Veimāras republikā.

Teātru dzīvē notiek arī organizatoriski pārkārtojumi, pirmām kārtām, – teātru nosaukumu maiņa, no kuriem izskauž vārdu *nacionāls*. Latvijas Nacionālā opera pārtop par LPSR Operas un baleta teātri, Latvijas Nacionālais teātris – par LPSR Drāmas teātri, Dailes teātris – par LPSR Dailes teātri. Tiek izveidots Bērnu un jaunatnes teātris, kurš uzsāk darbu 1940. gada novembrī. Pati ideja – teātris bērniem un jauniešiem – nebūtu slikta, taču aiz tās stāv ideoloģiski apsvērumi un principi – centieni ideoloģiski iedarboties

uz skatītāju jau no mazotnes. Tiek uzsvērts, ka teātrus ir jāvada profesionāliem cilvēkiem. Pārmaiņas tiešām notiek, to galvenais mērķis būtībā ir kļiedēt teātru kodolus, teātru vadībā agrāko Latvijas brīvvalsts laika līderu vietā iecelt citus, vēlams, padomju varai lojālus vai simpatizējošus (kā, piemēram, Dailes teātri) cilvēkus. Tā, piemēram, Alfreds Amtmanis-Briedītis no Nacionālā teātra tiek aizsūtīts uz Liepājas teātri, par Drāmas teātra direktoru kļūst Žanis Katlaps, Liliju Ēriku no Nacionālā teātra un Herbertu Zommeru no Dailes teātra pārvieto uz Jelgavas teātri. To pamato ar vēlmi nostiprināt provinces teātru ansambļus, bet īstais cēlonis ir cenšanās izkļiedēt trupas un izskaust nacionālo garu.

Līdzīgā veidā jauns direktors “no augšas” tiek ielikts arī Dailes teātri – šajā amatā ar LPSR Kultūras ministrijas pavēli ieceļ L. Leimani. Tiek izkļiedēta arī teātra spēcīgā Eduarda Smiļģa radošā konsultantu komanda – E. Smiļģa tuvākajai līdzgaitniecei Felicitai Ertnerai jāaiziet uz Operu, bet izrāžu muzikālajai dvēselei Burhardam Sosāram – uz Nacionālo, šajā laikā Drāmas teātri. Par muzikālās daļas vadītāju Dailes teātri tiek uzaicināts jaunais komponists Mārgers Zariņš, kurš šo dienu notikumus atceras šādi:

“Leimani: “Vai jūs negribētu nākt pie mums pavisam? Par diriģentu un mūzikas daļas vadītāju?”

Zariņš: “Kā – pavisam? Te taču jau gadiem darbojas pazīstams diriģents. Vai tad Sosārs vairs nestrādā?”

Leimani: “Sosārs aizgāja uz Drāmas teātri, bet no Drāmas mēs pretī dabūjām kustību konsultanti Zaigu Lepni.”

Nobrīnos par izdevīgo darījumu, taču nesaku ne vārda. Man nav saprotams, kāpēc viņi izdomājuši tik dīvainu maiņu. Skaidrs vien tas, ka Sosārs jau strādā citur. Iznāk: ne es bāžos aizņemtā vietā, bet vieta patiešām ir brīva.»⁸

Jelgavas teātri par direktoru kļūst Ēvalds Valters, bet Daugavpils teātri – Roberts Mustaps. Teātra direktors šajā laikā lielā mērā pilda arī mākslinieciskā vadītāja funkcijas.

Padomju ideoloģijas ietekmē mainās teātru repertuārs, – 1940./1941. g. sezonu no tematiskā viedokļa var saukt par revolūcijas sezonu uz mūsu skatuvēm. Ar Andreja Upīša lugu “1905.” sezonu sāk Dailes, Liepājas, Daugavpils teātri, Valmieras un Limbažu dramatiskās kopas. Jelgavas teātris iestudē A. Upīša “Zirnekli” un “Peldētāju Zuzannu”, Drāmas teātris “Ziņģu Ješkas uzvaru”. Teātros masveidīgi tiek iefiltrēta padomju dramaturģija, kuras būtība Latvijas dzīvei un tradīcijām ir sveša. Galvenokārt repertuārā parādās lugas ar Oktobra revolūcijas un pilsoņu kara tematiku: Konstantīna Treņova “Ļubova Jarovaja”, Vsevoloda Ivanova “Bruņuvilciens 14-69”, Borisa Lavreņova “Lūzums”, Vladimira Bila-Belocerkovska “Vētra”, Ļeva Slavina “Intervence” (ši luga Latvijā tiek izrādīta ar nosaukumu, kas burtiski pārcelts no krievu valodas, – “Intervencija”). Arī Šandora Gergeļa un Osafa Ļitovska “Mans dēls”, Aleksandra Korneičuka “Platons Krecēts”, Vasilija Škvarkina “Vienkāršā meitene” un “Cita bērns”, Natālijas Kareļskas “Vecmāmiņa” u. c. Otra lugu grupa, kas šajā laikā visai

plaši tiek pārstāvēta mūsu teātros, – krievu klasika: Aleksandra Ostrovska “Pašu ļaudis – iztiksim”, “Belugina precības”, “Nabadzība nav netikums”, Nikolaja Gogoļa “Revidents” un “Precības”, Maksima Gorkija “Vasa Žeļeznova”. Latviešu teātra tradicionālie iestudējumi savukārt tiek skatīti jaunā gaismā. Izrādēs raksturīga ir prasība pēc tēlu sociālās izcelsmes, šķiriskuma akcentējuma un tuvības pašas dzīves formām. No latviešu klasikas tiek iestudēti Rainis un Rūdolfs Blaumanis. Uz skatuves atkal parādās Leona Paegles “Dievi un cilvēki” un “Runga, iz maisa!”. Paretam tiek uzvesti arī daži laikmetīgās rietumu dramaturģijas darbi, kā Karela Čapeka “Māte” un Albēra Žerī “Sestais stāvs”; no rietumu klasikas – Fridriha Šillera “Mīla un viltus”, kas tiek uzskatīti par progresīviem sacerējumiem.

Repertuārā tikpat kā nav jaunu latviešu oriģināllugu. Ģirta Salnāja “Gubernatora sekretāru” un Tijas Bangas “Mazos ļaudis”, ko izrāda perifērijā, arī tā laika kritiķi raksturo kā lugas, kas nav ar nopietnu mākslas mērauklu vērtējamās. Mākslas lietu pārvalde izsludina lugu konkursu. Starp godalgotajiem darbiem nav neviena “ar aktuālu tematiku” – tātad padomju ideoloģijas garā ieturētu darbu. Iestudējumu no šim konkursam iesūtītajām lugām piedzīvo tikai Arnolda Eglāja (Tanberga) drāma “Prieka simfonija”. Šī luga, kas tēlo Bēthovena mūža traģiku, tiek uzvesta Daugavpils teātrī. Tas ir vairāk mākslinieka biogrāfijas dramatisējums nekā patstāvīgs darbs, taču luga uzrakstīta literāri veikli un, kā atzīst kritiķi, skatuviskā interpretācijā ir radījusi spilgtu iespaidu. Kā kārtējā nodeva oficiozam izskan atziņa, ka šajā darbā īpaši labi komponists ir raksturots kā cīnītājs pret sava laika aristokrātisko sabiedrību.

Par Drāmas teātra direktoru LPSR Tautas Komisāru Padome ieceļ aktieri Ž. Katlapu. Pēc 1941. gada aprīļa nodarbināto aktieri šajā postenī nomaina Aleksandrs Āboliņš. Par teātra galveno režisoru šajā sezonā kļūst J. Zariņš, kurš iestudē visus šīs sezonas lielākos inscenējumus. Līdzās viņam iestudējumus veido režisors Osvalds Uršteins, vienu izrādi uzved arī Jānis Lejiņš. Drāmas teātra kolektīvs tiek krietni paputrināts. Alfreds Amtmanis-Briedītis tiek pārcelts uz Liepāju, Lilija Ērika šajā sezonā strādā Jelgavas teātrī, Pēteris Cepurnieks – Jaunatnes teātrī, uz Drāmu atnāk Lilija Stengele, Teodors Lācis. Teātrī sākas sabiedrisko un profesionālo mācību cikls. Staņislavska darbu teorētisko analīzi uzdots vadīt Ž. Katlapam, praktiskās nodarbības notiek J. Zariņa vadībā.

Drāmas teātra šīs sezonas darbībā iezīmējas trīs tendences. Pirmā saistās ar to, ar ko teātris tradicionāli ir bijis stiprs, – spilgtiem raksturiem un reālistisku tēlojumu. Te minami J. Zariņa veiktais F. Šillera “Dona Karlosa” atjaunojums un J. Lejiņa iestudētā A. Ostrovska luga “Pašu ļaudis – iztiksim”, kas veidota pēc Maskavas Mazā teātra interpretācijas tradīcijām ar sadzīviski precīzām Artura Lapiņa dekorācijām un kostīmiem. Otrajā grupā iekļaujas latviešu klasiskās dramaturģijas iestudējumi, kuros akcents likts uz sociālajiem pretstatiem. Te iekļaujas R. Blaumaņa “Ugunī”, A. Upīša “Ziņģu Ješkas uzvara”, R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos”. Trešais virziens ir padomju dramaturģijas iestudēšana: K. Treņova

“Ļubova Jarovaja”, B. Lavreņova “Lūzums”, Š. Gergeļa un O. Ļitovska “Mans dēls”.

Sezonu atklāj “Ugunī” pirmizrāde J. Zariņa režijā. Iestudējumā īpaši uzsvērtas sociālās pretišķības, saasinātas barona, muižas kalpotāju, Frišvagara attiecības, akcentēta barona viltus laipnība, protesta gars Alde-
 ra neapmierinātībā un Edgara sašutumā. Uzvedums vērtēts kā vidusmēra izrāde, kur lugas sociālās puses uzsvēršana tomēr nav notikusi “uz sociālistiskā reālisma pamatiem”, jo ir akcentēti galvenokārt daži Blaumaņa varoņu protestveidīgi izteicieni. “.. izrāde bija stipri statiska. Visi punkti uz i bija uzlikti jau sākumā, kas atņēma lugai un izrādei pārliecināšanas spēku. Sociālais elements tā neizauga, bet bija zināmā mērā “dots”.”⁹ Kā īpaši labi tēlojumi izcelti Mildas Zilavas Kristīne, Jāņa Lejiņa Edgars, Emmas Ezeriņas Vešeriene, Ludmilas Špilbergas Horsta madāma, Jāņa Oša Friš-
 vagars.

Pēc tam J. Zariņš iestudē K. Treņova “Ļubovu Jarovaju”. Ļubovas Jarovajas tēls lugā uzrakstīts neviennozīmīgi. Var uzskatīt – kā tas tiek interpretēts padomju teātrī –, ka, nododot savu vīru, viņa ir varone un cildināma. Un otrādi – var viņu traktēt kā traģisku, idejas apmātu personu. Lugā ierakstīti arī saistoši un sarežģīti cilvēku likteņi. Izrāde izdodas interesanta. Ļubovas Jarovajas lomā ir Olga Lejaskalne, kas arī pati aktīvi atbalsta padomisko pārmaiņu ieviešanu, taču talanta ziņā ir mazāk spilgta nekā skatītāju iemīļotie aktieri, kuriem tiek iedalītas otrā plāna idejiski “nepareizo” tēlu lomas, – Lilija Štengele Panovas lomā un šarmantais, ar absolūto skatuvisko pievilcību apveltītais Žanis Katlaps Jarovoja lomā. Publikas interese un simpātijas ir šo savu miluļu un – līdz ar to – viņu atveidoto padomju varai naidīgo varoņu pusē, kā arī viņu reprezentētā publikai pazīstamā un tuvā dzīvesveida pusē. Tādējādi ideoloģiskie akcenti iestudējumā izkārtojas pretēji autora iecerei. No šāda droši vien apzināti neiecerēta efekta apmulsuši, recenzenti piesardzīgi pauž, ka iestudējums ir visumā atzīstams, tomēr bez īsti spēcīga pacēluma, un aizrāda, ka Ļubova Jarovaja ir pārāk aizņemta ar savām jūtām un pārdomām.

Šajā iestudējumā arī iezīmējas tendence, kas plašāku turpinājumu gūst 1945. gadā. Padomju varas inspirēta ir vajadzība, lai pār mūsu teātriem šefību uzņemtos Maskavas teātri, – it kā lai palīdzētu mūsu māksliniekiem sekmīgāk apgūt sociālistiskās mākslas principus, sociālistiskā reālisma metodi un palīdzētu veiksmīgāk strādāt pie agrāk neiestudētas dramaturģijas, būtībā šī šefība tiek rosināta galvenokārt ar ideoloģisku mērķi – ieviest teātros un iestudējumos padomju garu un ideoloģiju. Gatavojot izrādi, Drāmas teātris Maskavas Akadēmiskajam Dailes teātrim nosūta vēstuli ar lūgumu atsūtīt Maskavas Dailes teātra uzvedumā “Ļubova Jarovaja” izmantoto mūziku, kā arī dot norādījumus un padomus par tās izmantošanu. Tas tiek izdarīts, un seko Drāmas teātra pateicības vēstule Maskavas Dailes teātrim, kur cita starpā minēts: “Mēs arī pateicamies Jums par Jūsu gatavību palīdzēt mums mūsu radošajā darbā un būsīm priecīgi izmantot Jūsu laipno atļauju un tādējādi turpināt aizsāktos sakarus ar Jūsu cienījamo teātri.”¹⁰ 1945. gadā šī sarakste vainagosies ar to, ka

Maskavas Dailes teātris parakstīs līgumu ar Drāmas teātri par šefības uzņemšanu.

B. Lavreņova "Lūzuma" iestudējumā, kas vēsta par flotes matrožu šķelšanos revolūcijas laikā, pamanāmās ideoloģiskās divdomības J. Zariņa režijā "Lubovā Jarovajā" vairs netiek pieļautas. Izrādei ir "pareizs" idejiskais skanējums. Galvenajās revolucionāri noskaņoto pozitīvo tēlu lomās ir spilgtie, talantīgie Ž. Katlaps, L. Špilberga, T. Lācis. Tas ir plašs masu priekšnesums A. Lapiņa monumentālajās dekorācijās ar daudzu statistu piedalīšanos. Uz skatuves ir izveidots milzīgs kreisera klājs ar lielgabaliem un dūmeņiem, kuģa komandtiltiņu un karogu mastiem, aktīvi darbojas matroži, kuri, sardzei mainoties, soļo arī pa teātra gaitiņiem, rindu ejām, un ik pa laikam apstājas līdzās skatītājiem. Izrādes finālā, iezīmējot revolucionāro matrožu došanos uz Petrogradu, dziesmai skanot, kreisera lielgabali paceļas un iegriežas zālē. Šis iestudējums vienbalsīgi tiek vērtēts kā nepārprotama veiksmē un atzīts par šīs sezonas labāko Drāmas teātra izrādi.

Ne ar ko īpašu šajā sezonā iestudēto daudzo revolucionāras tematikas lugu vidū neizceļas Š. Gergeļa un O. Ļitovska drāmas "Mans dēls" uzvedums O. Uršteina režijā, kas stāsta par komunistiskās pagrīdes kustību Ungārijā un ungāru komunistu Paulu Esterāgu. Šajā izrādē spēcīgu raksturu izveido L. Štengele Esterāga mātes lomā. O. Uršteinam, tāpat kā viņa kolēģim no Dailes teātra Kārlim Veicam, šajā sezonā ir īpaši daudz jācieš no pārmetumiem par teatrālisma pārmērībām izrādēs. O. Uršteina ietudētajai A. Upīša "Ziņģu Ješkas uzvarai" tiek pārņemts ārišķīgums un karikatūriskā ākstība. "... te spilgti izpaudās "ārišķīgā raksturošana", parādot krīzes laikus Latvijā kā komisku izdarību virkni (medaļu piešķiršana, balsu vervēšana, skaistumkaralieni vēlēšana), bez sabiedrisko parādību būtiskās sakarības atklāsmes. No šīs ārišķīgās kariķēšanas spēja atturēties vienīgi E. Ezeriņas Otilija, O. Lejaskalnes Lonija Paceplīte un J. Oša Skulte."¹¹ Pārmetumi daļēji ir pamatoti, dažu tēlu raksturojumā izmantotie izteiksmes līdzekļi tiešām ir pārāk samāksloti, kaut gan šajās iebildēs izpaužas arī šim laikam raksturīgā vērsšanās pret spilgtu formu vispār.

Pēdējais šīs sezonas iestudējums Drāmas teātri ir O. Uršteina, piedaloties J. Zariņam, režisētās "Skroderdienas Silmačos", kuras paredzēts vest uz 1941. gada beigās Maskavā plānoto latviešu mākslas dekādi. Izrādē iecerēts rādīt tautas tiekšanos pēc veselīga prieka darbā un atpūtā. Tas ir krāšņs, visai dekoratīvs latviešu klasiskās komēdijas iestudējums, greznis inscenējums ar lielisku Ligo skatu un vairākām aktieriskajām veiksmēm, šeit tiek piesaistīti arī aktieri no citiem teātriem, tā Antoniju līdzās Emmai Ezeriņai atveido Dailes aktrise Austrā Baldone. Perfekti izstrādātas ir dekorācijas un muzikālā partitūra, kur darbojas šo nozaru celmlauži mūsu teātri – Jānis Kuga un Jāzeps Vītols.

Lai konsultētu teātrus latviešu dekādes Maskavā sagatavošanā, Rīgā ierodas mākslas darbinieku brigāde no Maskavas – to vada vēlākais Maskavas Akadēmiskā Dailes teātra direktors Vladimirs Mesheteli. Kopā ar viņu atbrauc režisors un aktieris Nikolajs Ohlopkovs, diriģents Aleksandrs Hauks un baletmeistars Aleksandrs Jermolajevs. N. Ohlopkovs piedalās

“Skroderdienu” mēģinājumos. Kā atceras aktrise Hilda Prince-Uršteina, idejiskas pamācības viņš nav izteicis, viņā neizpratni un izbrīnu raisījušas dažas darba satura un tēlu raksturu īpatnības. Tā viņam neizprotama likusies Alekša neizlēmība, gausums, nespēja izvēlēties, ar kuru – Elīnu vai Antoniju – palikt kopā. Viņš mudinājis Alekša lomas atveidotājus Ž. Katlapu un K. Klētnieku būt aktīvākiem, temperamentīgākiem, rādīt Aleksi enerģiskāku un izlēmīgāku.¹² Šie absurdie aizrādījumi liecina par R. Blaumaņa tēlu, to iekšējās dzīves un latviskās mentalitātes neizpratni un nevēlēšanos tajos iedziļināties. Ilgās mēģinājumu stundās tiek strādāts ar diviem tēlotāju sastāviem. Skatītājiem parādīt gan pagūst tikai vienu no tiem – 1941. gada vasarā sākas karš un padomju pirmā Latvijas okupācija tiek pārtraukta.

L. Leimanis, stājoties Dailes teātra direktora amatā, sāk ar strauju teātra personāla paplašināšanu. Trupa tiek papildināta ar jauniem aktieriem – ienāk Hermanis Vazdiks un Luijs Šmits (bijušie L. Leimaņa kolēģi no Strādnieku teātra), Artūrs Dimīters, Vilma Lasmane, Irmgarde Mitrēvice, Pēteris Lūcis. Kā režisori paralēli E. Smiļģim darbojas aktieris Kārlis Veics, kura režisorisko autoritāti spodrinājis veiksmīgais Mārtiņa Ziverta lugas “Āksts” pirmiestudējums 1938. gadā, un no Liepājas teātra pārceltais Nikolajs Mūrnieks. Par teātra dramaturgu turpina strādāt M. Ziverts.

1940./1941. gada sezonā pirmās patstāvīgās scenogrāfijas uz Dailes teātra skatuves veido Ģirts Vilks, kurš līdz tam neilgi darbojies Dailes teātra Mazajā ansambli.

Arī Dailes teātra māksliniekiem ir jāapgūst Staņislavska sistēma, ar ko šajā teātrī – E. Smiļģa darba metodes un režisoriskā rokraksta: inscenējumu vērienīguma, fantāzijas, spilgtuma, izmantoto izteiksmes līdzekļu dēļ – ir lielākas problēmas nekā citur (kaut gan E. Smiļģis pats apgalvo pretējo), kas turpmākajos padomju gados izpaužas pārmetumos formālismā un pārliedzīgā dekoratīvismā. K. Staņislavska tēzei – tā kā dzīvē – pilnīgs pretstats ir E. Smiļģa prasījums: vairāk kā dzīvē! “Man nevajag tādus pārdzīvojumus, kā dzīvē. Ja gribat redzēt ko tādu, tad ejiet uz slimnīcu!” mēdz teikt E. Smiļģis.¹³ Tomēr lekciju cikls par Staņislavska metodi, par aktiera darbu ar sevi 1940./1941. gada sezonā tiek nolasīts. To nolasa J. Zariņš.

Viņš atceras: “Jaunajām nodarbībām Smiļģis pievērsās ar lielu atbildības sajūtu, allaž uzmanīgi klausījās, bet uz atsevišķām lekciju tēzēm reaģēja ar dažādiem, brīžiem tūri kutelīgiem jautājumiem. Vai tas ir tā? Tu domā tā? Vai esi par to pārliecināts? Liekas, ka diskusijas veidā viņš tiecās izskaidrot, ka ne jau visi skatuves mākslas ansambļi var tikt pakļauti vienai metodei.”¹⁴

Dailes teātra repertuārs pirmajā padomju sezonā ir līdzīgs kā citos Latvijas teātros. To pārsvarā veido lugas ar revolucionāro tematiku, tiek iestudēts arī viens latviešu klasikas darbs un krievu klasiskā komēdija. L. Leimanis nosaka dominējošo padomju repertuāru. E. Smiļģis šajā sezonā iestudē divas padomju lugas ar vērienīgiem masu skatiem un – pēc paša iniciatīvas – Raiņa “Zelta zirgu” ar jauno H. Vazdiku Antiņa lomā. Uzvedot

Ļ. Slavina “Intervenci” (repertuārā ar nosaukumu “Intervencija”) un Vs. Ivanova “Bruņuvilcienu 14-69”, ko iestudē daudzviet, E. Smiļģis šai nozīmē neapšaubāmi pakļaujas konjunktūrai, lai gan tas acīmredzot ir vienīgais veids, kā šajā laikā vispār kaut ko iestudēt.

Pats E. Smiļģis šo laikaposmu raksturo šādi: “Dailes teārim 1940. gadā bija vieglāk par visiem pārējiem teātriem ieiet jaunajā attīstības gultnē. Revolucionārās tradīcijas, mūžam jaunā Raiņa nemirstīgais gars nebija ļāvis mums zaudēt sparū un ticību nākotnei bargajos reakcijas gados, mūsu mākslinieciskā īpatnība bija saglabāta.”¹⁵ Vai šie patētiskie vārdi nozīmē, ka E. Smiļģis patiešām ir sajūsmā par padomju dramaturģiju? Drīzāk gan tā ir pārliecība, ka savus radošos principus izdosies saglabāt arī šāda tipa iestudējumos. Gan “Intervence”, gan “Bruņuvilciens 14-69” piedāvā plašas iespējas izvērstiem masu skatiem, ko E. Smiļģis arī veiksmīgi izmanto. Visi tā laika recenzenti slavē šo izrāžu dinamiku – mizanscēnu maiņu, krāsas, gaismas. “Bruņuvilcienā 14-69” E. Smiļģim ir pirmā sadarbība ar Ģ. Vilku, un scenogrāfs precīzi realizē režisora ieceres, piemēram, ar gaismu palīdzību tiek radīts iespaids, ka patiešām tuvojas bruņuvilciens ar divām spožām signālspuļdzēm. Tieši šī ārējā pompozitāte, piedzīvojumu sižeta intriga ir tas, kas nosaka šo izrāžu panākumus. “Tomēr krāsām bagātāajā teatrālismā izpaudās arī Dailes teātra spēks. Dailes teātris prata radīt lugas un izrādes kopskaņu, ciņu gara piesātinātu atmosfēru. Te izpaudās Eduarda Smiļģa noskaņu māksla, masu skatu meistarība, veiksmīgi attēlojot divu vēsturisko pretspēku ciņu, kas izrādes gaitā dinamiski izauga līdz iespaidīgam, revolūcijas patosa piepildītam atrisinājumam.”¹⁶

Bez tam iestudējumu centrā ir spēcīgas personības – Edgara Zīles Brodskis “Intervencē” un Artūra Filipsona Veršiņins “Bruņuvilcienā 14-69”. Labākie Dailes teātra spēki nu ir uz skatuves pārliecinātu partijas biedru rindās. Biruta Gudriķe raksta, ka E. Zīle, strādājot pie Brodskas lomas, “daudz domājis, kā tēlot “pa jaunam”, bet tieši šis “jaunais” neesot padevis. Tēlojis vairāk ar intuīciju.”¹⁷ Tātad arī aktieri galveno akcentu nav likuši uz savu varoņu ideoloģisko programmu, bet mēģinājuši to raksturos sameklēt vispārcilvēciskas vērtības un īpašības.

Savukārt V. Krūze par aktieru pārmiesošanās iespējām izsakās šādi: “Aktieris ir tāds cilvēks, viņš nešķiro – Lāčplēsis vai Ļeņins, Baltais tēvs vai Kangars, tiklab Klāra Cetkina, kā Anna Kareņina. Aktieris “ielidīs” tai cilvēkā līdz kaulu smadzenēm, ja vien varēs (cik dziļi, tas katra talanta ziņā). .. Protams, pa vidam gadās arī kāds, kas, tāpat kā Ķencis, domā: “Es esmu smuks no vaiga, ko man vairāk vai’ga?” – “Meitenes ģībst. Ar to tad arī visu mūžu iztiek.” Eduards Smiļģis enerģiski turpina veidot savus inscenējumus tai pašā šaurībā. – Ēdis vai neēdis, bet galvu augšā! – tā mūs katru mīļu brīdi audzināja Smiļģis. – Un skaties, kur kāju liec!”¹⁸ Ar šādiem vārdiem padomju ideoloģiskajā “šaurībā”, šķiet, sevi ir jāuzmundrina arī pašam E. Smiļģim, lai viņš – vismaz daļēji – varētu īstenot savu estētisko programmu arī ne pašā izvēlētajā dramaturģijā un ideoloģiskā spiediena apstākļos.

Vēl 1940./1941. gada sezonā E. Smiļģis iestudē Raiņa “Zelta zirgu”, kas veiksmes gadījumā tiktu vests uz latviešu mākslas dekādi Maskavā.

Daļa recenzentu pārmet Antiņa lomas tēlotājam H. Vazdikam “rainiskā, garīgā lieluma” trūkumu¹⁹, bet citi savukārt “nepietiekamu gaišo, zēnisko pārdzīvojumu”.²⁰ Ārkārtīgi greznas un etnogrāfiskas ir Arvīda Spertāla dekorācijas, piemēram, Saulcerītes kāzu villaini princeses draudzenes raksta pār visu skatuvi. Ir arī dažādi vizuāli efekti – pārslu virpuļi, noklīdušo bērnu gājiens ar daudzām tumsā mirgojošām uguntiņām. Tai pašā laikā neveiksmīga ir aina stikla kalna pakājē, jo kalna konstrukcija aizņem pārāk lielu skatuves daļu.

Pretrunīgie izrādes vērtējumi, kā arī, piemēram, fakts, ka Baltā tēva tēlotājs E. Zīle pēc pāris izrādēm lūdz sevi atbrīvot no lomas (to pārņem L. Šmits), jo nesaprotot, “kā tradicionālo tēlu traktēt padomju dzīves apstākļos”,²¹ liecina par to, ka arī pašam inscenētājam nav bijis isti skaidrs, ko viņš grib ar šo izrādi pateikt. F. Ertnerē šai sezonā strādā Operas un baleta teātrī, un līdz ar to tēlu psiholoģija, ko viņa parasti izstrādā ikdienas darbā ar aktieriem, šoreiz tiek pakārtota inscenējuma etnogrāfiskumam. Etnogrāfiskums īpaši akcentēts, iespējams, arī tādēļ, ka vajag rēķināties ar iespējamo nelatviešu publiku, kas izrādi skatītos latviešu mākslas dekādē Maskavā. Izrāde vērtējama kā estētiska kompromisa variants.

Kopumā var secināt, ka pirmā padomju sezona E. Smiļģim ir apjukuma laiks. Visai neveiksmīgs ir “Zelta zirga” iestudējums, savukārt “Brunvilciens 14-69” tiek veidots pēc Maskavas Dailes teātra 1927. gada iestudējuma režijas eksemplāra, ko izstrādājis K. Staņislavskis. Tomēr E. Smiļģis cenšas iestudēt uz vērienīgumu vērstu dramaturģiju, lai – kaut arī padomju ideoloģijas apstākļos – mēģinātu saglabāt savus estētiskos principus.

1940./1941. gada sezona ir pirmā, kad ar patstāvīga inscenētāja tiesībām līdzās E. Smiļģim strādā K. Veics. “Kā aktieris Smiļģis un Veics bieži bija izcīnījuši ne vienu vien tuvcīņu (Otello un Jago, Fausts un Mefistofelis), un tā iezīmējās arī režijā,” atzīmē Lilija Dzene.²² Veics pirmajā padomju sezonā iestudē trīs komēdijas: V. Škvarkina “Vienkāršo meiteni”, N. Gogoļa “Revidentu” un R. Blaumaņa “Trīnes grēkus”, tajos īpaši uzsvērot situāciju un tipāžu komismu. “Vienkāršo meiteni”, kas stāsta par kāda Maskavas priekšpilsētas nama iedzīvotāju ikdienu, uzsverot jaunās “sociālisma celtnieku” paaudzes pārākumu pār citādi domājošajiem, Veics uzved kā triku komēdiju, neiedziļinoties raksturu izpētē, – lugā šie t. s. reālistiskie raksturi ir shematiski un samāksloti. “Trīnes grēki”, ko K. Veics iestudē sadarbībā ar Emīlu Maču, tiek veidoti kā burleska tautas lugu tradīcijās ar dziesmām un dejām Blaumaņa lauku sētai visai greznos tērpos. K. Veics savā iestudējumā ir atļāviens neievīst un neizspīlēt sociāli šķiriskos motīvus, kā tas vairākos šīs sezonas uzvedumos (piemēram, “Uguni”, daļēji arī “Skroderdienās Silmačos”) tiek darīts, viņš saimniekus un kalpus attēlo kā vienotu saimi, par ko izpelnās pārmetumus: “Šis iestudējums turklāt turpināja Ulmaņa valdīšanas laikā kultivētās “tautas lugu” tradīcijas ar .. Blaumaņa lauku sētai neparasti grezniem tērpiem. Izrāde pilnīgi noklusēja arī lugā atrodamos sociālos motīvus..”²³

Tomēr visvairāk kritizēts tiek K. Veica iestudētais “Revidents”. K. Veics “Revidentu” rāda kā vodeviļu. Tēli veidoti, izmantojot groteskas un bufonādes

izteiksmes līdzekļus, arī tādus komikas elementus kā uzsvērti komiski ķermeņa stāvokļi un teatrāla runas maniere. Tas absolūti nesaskan ar padomju mākslas ieviesēju prasību pēc sociālistiskā reālisma, un “Revidents” tiek nosaukts par nopietnāko šīs sezonas neveiksmi. Arvīds Grigulis K. Veicam pārmet muguras uzgriešanu “Revidenta” iestudēšanas tradīcijai, kāda tā ir krievu teātra vēsturē: “.. pēc tik garas “Revidenta” tradīcijas, kādu uzrāda teātra vēsture, ir panākts gandrīz neiespējama: no klasiskas sociālas raksturkomēdijas izveidota jautra tautas komēdija..”²⁴ “Te režija bija pašos pamatos pārpratusi un sagrozījusi Gogoļa darbu. Skaudrās, trāpīgās sabiedriskās satīras vietā uz skatuves valdīja ārēja komika, groteski pārspīlējumi, naturālistiskas izdarības. Gogoļa tēli lielākoties bija pārvērsti par dzīvām karikatūrām, tie klabināja zobus (R. Puriņa skolas priekšnieks Hloповs), valstījās pa gultu (N. Kraukļa Osips).”²⁵ Hļestakovs, ko atveido L. Šmits, izrādē traktēts kā veikls, gudrs un viltīgs cilvēks, kurš apzināti melo, blēdās un apstākļus izmanto savā labā. Viņš nepieder tiem, kas piemirst, ka melo, un jau pats gandrīz tic tam, ko runā. Acīmredzot izrādē ir bijušas vērojamas atsevišķas ārišķīgas detaļas, bet pārmetumus tas pirmām kārtām izpelnījies ar spilgto komisko formu un bufonādes elementu lietojumu, kas neatbilst padomju mākslas prasījumam: lai būtu, kā dzīvē (patiesībā – kā mītā par dzīvi, ko radījis valdošais oficiozs). Tādējādi tieši K. Veica izrādes tiek nosauktas par tādām, kuras repertuāra kopējā ainā vismazāk iet kopsolī ar sava laika garu.

Pavisam citādi ir ar trešo režisoru, kas šajā sezonā strādā Dailē, N. Mūrnieku. Līdz 1940. gadam viņam ir visai neliela režisora darba prakse, un Dailē N. Mūrniekam pirmoreiz ir iespēja sagatavot liela stila inscenējumu. Top A. Upiša “1905.” un A. Ostrovska “Belugina precības”. N. Mūrnieks savos iestudējumos īpaši spilgti akcentē sociālo līniju un “Belugina precību” uzveduma sakarā tiek slavēts par dzīvu un dziļu iejušanos krievu klasiskās dramaturģijas īpatnībā, krievu cilvēka psihē.

“1905.” ir lielinscenējums, kas rāda 1905. gada sacelšanos un tās apspiešanu. N. Mūrnieks to iecerējis veidot kā leģendu par to dienu notikumiem. Priekškarām atveroties, izrāde iznirst it kā no laika zvaigžņotās tumsas un norit skatītāju priekšā. Iestudējuma gaitā gan šī līnija attīstību negūst, neizdodas sakausēt leģendas motīvu un notikumu reālo raksturu, kas pie šādiem nosacījumiem jāpaceļ pāri ikdienas naturālismam. Aktieri acīmredzot ir daudz domājuši par to, kā tēlot “pa jaunam”. Rezultātā daudzi no viņiem uz skatuves nerunā, bet rēc. “Un, kad tie vēl stiprāk sadūšojas, tad tie brēc. Bet starp rēkšanu un brēkšanu liels nianšu daudzums nevar būt. Tāpēc arī ievada cēliens, kas īstenībā notika stiprā tempā, varēja izkļīties kā sagrausināts, jo kad viss runātais notiek puslīdz vienā līmenī, tad nekāda tempa viļņojuma nevar manīt. Nevar izprast arī, kāpēc daži tēlotāji domā, ka revolucionāram darbam jānotiek tikai kļiedzot,” brīnās Kārlis Freinbergs.²⁶ Revolucionārie teksti no skatuves izskan visai frāžaini, kādi tie būtībā arī ir. Iestudējumam raksturīgs ilustratīvisms un naturālisms. Recenzenti tēlojumā uzsver prasību pēc lielākas revolucionārās romantikas heroikas. Tā trūkums tiek pārmests arī Mārtiņa Robežnieka

atveidotājam E. Zilem. Uzvedums piedāvā dažādu tipu galeriju, kuru tēlojumā atbilstoši literārajam materiālam īpaši uzsverta šķiriskā piederība. Vīrišķīgs, noteikts, pievilcīgs ir E. Ziles Mārtiņš Robežnieks. E. Zīle, veidojot tēlu, vairās no ārējas patētikas. Šo lomu viņš jau reiz spēlējis – Strādnieku teātrī. Īpaši tiek uzteikts E. Mačs, kurš Zarēna lomā radījis niansētu traģisku raksturu. Korekts ir K. Pabriks Jāņa Robežnieka lomā.

Kopumā 1940./1941. gada sezona mūsu teātros iezīmē tendences, kas plaši attīstās pēc 1945. gada. Latviešu teātris momentāni izjūt padomju okupācijas varas normatīvo un komunistiskās ideoloģijas nosacījumus diktējošo raksturu. Pagaidām šīm tendencēm pilnībā sakuplot neļauj tas, ka padomju okupācijas režīmu 1941. gadā nomaina nacistu okupācija.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *Spure Ž.* Darbu sākot // *Karogs*. – 1940. – Nr. 1.–4. lpp.
- ² *Freinbergs K.* Teātris jaunā ceļā // *Karogs*. – 1940. – Nr. 1. – 134. lpp.
- ³ *Leonīds Leimanis*. – R., 1980. – 54. lpp.
- ⁴ *Grēviņš V.* Latviešu padomju teātris 1940. – 1941. gadā // *Teātris un Dzīve*. – 1960. – Nr. 4. – 370. lpp.
- ⁵ *Turpat*. – 372. lpp.
- ⁶ *Turpat*. – 372., 373. lpp.
- ⁷ No V. Krūzes atmiņām. Intervijas pieraksts autores arhīvā.
- ⁸ *Zariņš M.* Optimistiska dzīves enciklopēdija. – R., 1975. – 147. lpp.
- ⁹ *Freinbergs K.* Sezonas atklāšana teātros // *Karogs*. – 1940. – Nr. 2. – 317. lpp.
- ¹⁰ Dokuments – noraksts. Ž. Katlaps – Maskavas Dailes teātrim. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs, 350913. inv. nr.
- ¹¹ *Dzene L.* Drāmas teātris. – R., 1979. – 137. lpp.
- ¹² No H. Princes-Uršteinas atmiņām. Intervijas pieraksts autores arhīvā.
- ¹³ No V. Krūzes atmiņām. Intervijas pieraksts autores arhīvā.
- ¹⁴ *Eduards Smilģis*: laikabiedru atmiņās, dokumentos, vēstulēs, atziņās. – R., 1974. – 240. lpp.
- ¹⁵ *Grēviņš V.* *Eduards Smilģis*. – R., 1956. – 136. lpp.
- ¹⁶ *Grēviņš M.* *Dailes teātris*. – R., 1971. – 94. lpp.
- ¹⁷ *Gudriķe B.* *Edgars Zīle*. – R., 1983. – 101. lpp.
- ¹⁸ *Krūze V.* *Daile tura šķērsvilnī*. – R., 2003. – 13. lpp.
- ¹⁹ *Latviešu padomju teātra vēsture*. – R., 1973. – 1. sēj. – 30. lpp.
- ²⁰ *Grēviņš M.* *Dailes teātris*. – 94. lpp.
- ²¹ *Gudriķe B.* *Edgars Zīle*. – 103. lpp.
- ²² 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – R., 2003. – 145. lpp.
- ²³ *Grēviņš M.* *Dailes teātris*. – 92. lpp.
- ²⁴ *Literatūras Avīze*. – 1941. – Nr. 5.
- ²⁵ *Grēviņš M.* *Dailes teātris*. – 92. lpp.
- ²⁶ *Freinbergs K.* Sezonas atklāšana teātros. – 314., 315. lpp.

Baiba Kalna

The First Season in Latvian Theatres under the Soviets

The above article by Baiba Kalna presents an insight in the processes taking place during the theatrical season of 1940/1941.

The summer of 1940 experiences the beginning of Latvia's occupation by the soviets, and their demands and ideology makes a large-scale impact on arts. Theatres in Latvia are subjected to organizational, ideological, and administrative changes, i. e., all theatres are turned into state institutions, their legends are changed so that the word *national* would not appear. Soviet plays infiltrate Latvian theatres, and their essence is both remote and alien to Latvian life and traditions. Theatre becomes ideologized, appraisal of soviet regime and ideology is a must. Courses of politics and methods of socialist realism are being introduced in theatres.

The article analyses the activities of Latvia's most prominent theatres – The National (The Drama Theatre in 1940/1941) and The Art (Daile) Theatre. During this period, similar trends are characteristic of other Latvian theatres.

Andra Rutkēviča

Nācijas modināšana. Rokoperas “Lāčplēsis” iestudējums, tā attiecības ar sociālpolitiskajiem notikumiem valstī

A. Rutkēviča dzimusi 1969. gadā. Kopš 1999. gada ir Latvijas Universitātes Mākslas zinātnes nozares, teātra un kino, teorijas un vēstures apakšnozares doktorante. Strādā pie disertācijas “Mīta funkcionalitāte 90. gadu latviešu teātri”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Valda Čakare.

Teātra pētniecība ir nesaraujami saistīta ar cilvēka pieredzes izzināšanu. Izrāde savā ziņā ir iekapsulētas citu pieredzes vai, kā teātra kritiķis Viktors Terners to nosaucis, “reiz dzīvojušu cilvēku pieredzes kristalizācijas”.¹ Tomēr kultūras pārmantojamība nenozīmē senā oriģināla vai mīta vienkāršu kopēšanu, mehānisku kultūras mantojuma nodošanu no paaudzes uz paaudzi.

Attiecības starp pieredzi un izpausmi ir samērā komplicētas. Filozofs Vilhelms Diltejs to raksturo kā hermeneitisku apli.² Atbilstoši tam mūsu pieredze strukturē izpausmi: balstoties uz savu pieredzi un sevis izpratni, mēs spējam saprast citus cilvēkus un viņu izpausmes. Taču vienlaikus izpausme strukturē arī pieredzi, jo būtiskākie vēstures notikumi, svarīgākie rituāli un klasiskie mākslas darbi nosaka un ietekmē mūsu iekšējo pieredzi. Var teikt, ka pieredze ir kultūras konstruēts lielums, kamēr tās, t.i., kultūras, sapratnei ir nepieciešama pieredze.

Visai interesanta veidojas situācija 20. gs. 80. gadu nogalē, kad kultūras un vēstures pieredze ne tikai ietekmē izpausmes formas jeb mākslas procesus, bet arī sociālo realitāti.

1988. gada 1., 2. jūnijā Radošo savienību kongresā pirmo reizi publiski izskan fakts par Latvijas okupāciju. Politikis Mavriks Vulfsons papildina sabiedrības pieredzi ar 50 gadus noklusēto informāciju par Molotova–Ribentropa paktā nolemtu nelikumīgo Eiropas sadali. Šis vēsturiskais notikums principiāli izmaina Latvijas tagadnes interpretāciju un aktualizē nepieciešamību pārskatīt pagātņi. Šādos apstākļos sabiedrība un jo īpaši mākslinieki vērsās pie tautas kopīgās atmiņas, resp., nacionālā mīta.

Mākslinieks un sabiedrība

Nacionālās atmodas procesus 80. gadu beigās aizsāk un virza tieši radošo profesiju pārstāvji. Iespējamās atbildes jautājumam, kāpēc pirmajās rindās izvirzās mākslinieki, ir vairākas. Primāri šo izvēli noteica mākslā pieļaujamā brīvības pakāpe. Padomju laiks bija izveidojis un izkopies *Ēzopa valodu* jeb spēju izteikties paralēlā tēlu un simbolu sistēmā, kas mākslas baudītājiem ir uztverama caur rindām. Būtībā tā bija iekšējai lietošanai izstrādāta “šifrēta” valoda, jo oficiālais teksts aizvien tika uzraudzīts. Šādos apstākļos mākslinieki ieguva lielāku politiskās neitralitātes vai pat disidentisma telpu. Tas kļūst principiāli nozīmīgi brīdī, kad tiek meklēti Atmodas kustības līderi, kas nebūtu iesaistījušies esošās varas politiskajās spēlēs.

Tomēr mākslinieku vadošo lomu provocē arī vēsturiskā pieredze. Gan Pirmās atmodas – jaunlatviešu, gan Otrās atmodas, kas sasaucas ar strēlnieku cīņām un nacionālas valsts izveidi, vadībā aizvien ir bijusi radošā intelīģence, īpaši dzejnieki. Tieši pateicoties viņiem, mērķtiecīgi tiek veidota nācijas un valsts ideja. 19. gadsimta nogalē, vācu romantisma un J. G. Herdera ideju iedvesmoti, jaunlatvieši uz nacionālās valodas, tautas kultūras un kopīgas vēstures bāzes rada vienotu latviešu kopienu. Tiek celta latviešu nacionālā pašvērtības apziņa, radīta sabiedriskā kultūras dzīve un organizēta publiskā telpa. Kultūras nacionālismu Otrās atmodas laikā papildina sociālpolitiskas idejas un pirmo reizi formulēta doma par savu neatkarīgu valsti. Padomju vara šo nacionālās pašapziņas izaugsmi pārtrauc uz 50 gadiem. Latviešu kultūra gan principiāli netiek noliegta, bet tā attīstās kroplīgā, deģenerētā veidā: izmantota tiek ārējā atribūtika, nevis pats saturs.

Šādos apstākļos mākslinieku iesaistīšanās Trešās atmodas politiskajos notikumos bija ne tikai loģiska, bet pat nepieciešama, lai atkal atjaunotu tautas nacionālo pašapziņu. Mākslā un caur to arī sabiedrības dzīvē visai nepastarpināti ienāk 19. gadsimtam raksturīgās nacionālā romantisma idejas un tēlu sistēmas: vērsšanās pie tautas senatnes, latviskās dzīves ziņas un tradīcijām, nacionālās simbolikas pastiprināta lietošana. Lietots tiek viss, kas veido tiešas asociācijas ar latvisko. Teātra zinātnieks Marvins Karlsons pievērš uzmanību dramaturģijai kā ļoti spēcīgam ierocim cilvēku “modināšanā”, lai apzinātos savu kopīgo mantojumu. Tā spēj iedrošināt tautu, pretēji valdošās politikas un dominējošās kultūras prasībām, caur šī mantojuma apzināšanos meklēt gan savu nacionālo identitāti, gan nacionālo brīvību³.

Nacionālais mantojums un tautas pagātne kļūst par katalizatoru sociālpolitiskajiem procesiem 80. gadu nogalē Latvijā. 1988. gada vasarā top Māras Zālītes, Zigmāra Liepiņa rokopera “Lāčplēsis” –, kas visai tieši ir saistīta ar tautas senatni, kam ir liela kultūrpolitiska un jēdzieniska slodze un tikpat liela ietekme tautas atmodas procesā.

Lāčplēsis

1888. gadā sarakstītajam Andreja Pumpura “Lāčplēsim” nacionālās identitātes modeļa izveidē ir atslēgas loma: izmantojot mītus par tautas pirmsākumiem, par zelta laikiem tautas dzīvē un varoni, kas tiecas atgūt izjaukto harmoniju, saistot visus minētos motīvus vienkopus, Pumpurs veido komplicētu nacionālo mitoloģiju un tautas glābšanas drāmu. Tieši tā kļūst par pamatu jaunam nācijas konceptam, jaunai simbolikai un ideoloģijai, kas turpmākajā tautas dzīves periodā tiek lietots savas identitātes apzināšanai. “Jaunais nācijas koncepts tika radīts ar nolūku ieviest haosā kārtību, piešķirt šai pasaulei jēgu un pirmsmoderno laiku tautas masu jūtas un centienus sasaistīt ar cilvēka pieķeršanos savam zemes stūrītim un savai ģimenei.”⁴

Tieši pēc 100 gadiem ar līdzīgu uzdevumu dzejniece Māra Zālīte pēc A. Pumpura darba motīviem rada libretu rokoperai “Lāčplēsis”. Atgriešanās pie “Lāčplēša” tēmas nav nejauša. M. Zālīte uzsver, ka viens no galvenajiem libreta tapšanas iemesliem ir mēģinājums atdzīvināt tautas eposa garu un atgriezt to aktīvajā kultūras dzīvē. “Katram tēlam ir tradicionāls semantiskais lauks, stabila simbolika. Tomēr, tradicionālos simbolus neattīstot, neinterpretējot tos atkal un atkal, veidojas stereotipi.”⁵ Līdz ar to rodas simbolu un zīmju sistēmu neatbilstība šodienas cilvēka pieredzei un veidam, kā tiek interpretēta pasaule. M. Zālīte un Z. Liepiņš piedāvā “klasiskā” teksta pārstrādājumu netradicionālā – rokoperas formā.

Šāda žanra izvēle izraisīja visai pretrunīgas reakcijas – gan klaju noliegumu to vidū, kam nepieņemams ir estrādes, rokmuzikas žanrs, līdz pat saukļiem “Atstājiet mums kaut ko svētu!”⁶, gan dedzīgu atbalstu, īpaši jauniešos. Analizējot tik ļoti pretēju uztveri, acis duras attieksme pret nacionālo kultūru, kas tiek interpretēta kā sastindzis tekstu vai simbolu kopums. Tā šķiet visai uzkrītoša zīme tam, ka cilvēki 20. gs. 80. gados praktiski ir zaudējuši kontaktu ar savu pagātni. Latviešu tautas kultūra ir pārvērtusies par kanonizētu formu vai etnogrāfisku fasādi, kas ikdienā nav izmantojama. Šādos apstākļos M. Zālītes un Z. Liepiņa “provokācija” ir vietā, jo tā ne tikai atdzīvina tradicionālos simbolus un tēmas, bet arī paplašina skatītāju pieredzes robežas⁷.

Tomēr nozīmīgāks par kultūrinterpretācijas aspektu iestudējumā kļūst tēmas simboliskais un jēdzieniskais slānis: Lāčplēša cīņa ar Melno bruņinieku.

Latvijas teātra vēsturē nav daudz gadījumu, kad skatuves mākslas notikums pāraudzis pāri rampas robežām, tieši ielaužoties laikabiedru dzīvē. Zīmīgi, ka vismaz divi no tiem ir variācijas par tautas eposa tēmu: “Uguns un nakts” iestudējumi 1911. un 1947. gadā izraisīja spēcīgu sociālu un emocionālu sabiedrības reakciju un saistās ar cerību, ka tik un tā reiz “aklais melnais uzveikts tiks”. 1988. gadā iestudētā rokopera “Lāčplēsis” kļūst par tautas saliedētāju un kopīgu ideālu iedvesmotāju, mūsdienā

uzdriktēšanas sacelties pret svešo. Īpaši nozīmīgu to padara fakts, ka iestudējuma pirmizrāde Sporta manēžā notiek 23. augusta Molotova-Ribentropa slepenā pakta parakstīšanas 49. gadadienā, kas to no ikdienišķas izrādes paceļ politiskas demonstrācijas līmenī.

Rokoperai “Lāčplēsis”, pretēji prognozēm, izdevās saistīt visdažādākos tautas slāņus un paaudzes, pulcējot simt tūkstošus skatītājus. Senie, mītiskie tēli, pagātnes stāsti un nacionālā simbolika kļūst par vienojošu spēku un latviešu garīgo tieksmju uzminējumu. Izrāžu laikā publiku vienoja netverama kopības sajūta, kas katru vakaru Sporta manēžas zālē izveidoja savdabīgu tautas mikromodeli vai, lietojot Benedikta Andersona terminoloģiju, “iedomātu savienību”⁸. To īpaši nozīmīgu padara apstākļi, ka “Lāčplēsim” izdevās radīt vienu no nācijas būtiskākajiem priekšnoteikumiem – “dziļu horizontālu biedrošanos”⁹. “Tautas varoņgara augšāmcelšanās rosināja apjautu, ka mūsu kopīgais liktenis atkarīgs no katra atsevišķa indivīda stājas un centieniem.”¹⁰

Ar ko tad M. Zālītes un Z. Liepiņa “Lāčplēsis” atšķiras no saviem priekšgājējiem? Dzejniece uzsver tiešu saikni ar literāro pirmavotu gan ar precīziem eposa citējumiem, gan ar libreta kompozīciju. Tomēr pati izejas pozīcija abu dzejnieku – A. Pumpura un M. Zālītes – darbos stipri atšķiras. M. Zālīte nekavējas tautas laimīgajās sendienas. Viņa rāda apmul-sušu, disharmonisku sabiedrību, vidi.

Dzejniece šo neziņas un neskaidrības izjūtu raksturo ar ļoti ietilpīgo krustceļu tēlu. Krusts sevī ietver divas jomas – dzimšanu un nāvi, kas savstarpēji veido pretmetu sintēzi. Krustcelēm mītiskajā pasaules apziņā ir svarīga nozīme izvēlē starp dzīvību un nāvi, tā ir robeža starp abām varām, kurās gan labais, gan ļaunais cenšas cilvēku pārņemt savā valstībā. Ceļa sazarojumā esošais cilvēks apzinās, ka pa kreisi ir nāve, bet pa labi – dzīvība, tikai viņš šajā krusta tēla radītajā mitoloģiskās telpā nezina, kur labā, kur – kreisā puse. “Lāčplēša” libretā krustcelēs “mazs bērniņš rota-lājas”¹¹. Ja Raiņa lugā, tiecoties pēc Latvijas, Lāčplēsis tiecās pēc Laimdo-tas, tad M. Zālīte Latviju vienādo ar bērnu:

“Tā mūsu dzīvība.

Tā mūsu brīvība.

Uz krustcelēm mazs bērniņš.”¹²

Lāčplēša uzdevums – sakārtot telpas dimensiju, harmonizēt to un pasargāt latviešu tautu(bēru).

Krustceles motīvs ir arī viena no vokāli spēcīgākajām tēmām mūzikā, kurā muzikālā lirika izaug līdz himniskam vērienam. Z. Liepiņš šo partiju (Lielvārža lomu) uzticējās dziedāt operas solistam Jānim Sprogim. Viņš ir vienīgais šāds “pārņacējs”, jo visas pārējās lomas izpilda rokdziedātāji. J. Sproga tenors vokāli “izdalās”.

Izrāde vairāk pievēršas Lāčplēša un Kangara transformācijas un attīstības ceļam. M. Zālītei varoņu personīgās izaugsmes un motivācijas slānis ir ļoti nozīmīgs, jo tas primāri nosaka katra personāža rīcību. Tādēļ līdzās mītiskajiem pirtēliem libretā liela nozīme ir katra varoņa personības

Ego. Psiholoģiskā aspekta parādīšanās kosmogoniskā mīta struktūrā ir nebijis notikums, kas nav raksturīgs ne Pumpura, ne Raiņa darbam. Tomēr izrādes ietvaros tēli ne vienmēr pāraug daudzslāņainos raksturos. Šo izaugsmi reizēm ierobežo arī muzikālās partitūras sadrumstalotība un tendence sadalīties atsevišķos solo numuros, kā arī pats rokoperas žanrs, kur psiholoģiskās niansas ir aizstātas ar straujiem pārlēcieniem jaunā attiecību pakāpē. Lai ievērotu žanra prasības un nezaudētu varoņu rīcības motivāciju skaidrojumu, M. Zālīte kosmogoniskā mīta ietvaros kultūrvaronim liek veikt arī iniciācijas rituālu.

Tas ir visai neparasts mītu savienojums. Dzejniece pilnībā ir atteikusies gan no Pumpura raganas Spīdalas, gan Spīdolas tēla, kas Raiņa lugā pārstāv Lāčplēša garu un dvēseli. Rokoperā Lāčplēša gudrība, māka ir atkarīga tikai no viņa paša spējām. Autore iniciācijas mītu izmanto, lai nestrukturēto dabas spēku, kāds piemīt Lāčplēsim, padarītu motivētu un mērķtiecīgu. Tādēļ tradicionālā laika nogriežņa – pagātne, tagadne, nākotne – vietā libretā Lāčplēša laika apziņa attīstās no tagadnes jeb savas esamības un realitātes apziņas, t.i., profānā laika, caur pagātņi jeb savu sakņu, savas piederības izziņu uz nākotni jeb mūžību, sakārtotu harmonisku pasaules apjaušanu.

Dodoties ceļā, Lāčplēsis ir liels un spēcīgs varonis, kas savu tuvāko apkārtni – Lielvārdes pili ir attīrījis no ļauna, izmantojot tikai savu fizisko pārspēku. Vizuāli varonības veidolu Igo Lāčplēsim piešķir kostīmu mākslinieka Uģa Rūķīša baltais, stilizētais bruņu tērps ar saktu uz vēdera. Lāčplēsis sevi jūt un apzinās tikai reālajā, materiālajā pasaulē un tagadnes esamībā.

Tradicionāli pirmo iniciācijas pakāpi pārstāv zemāko instinktu, dziņu pasaule, kuru veido Aizkraukles pils-krogs, kas darbības gaitā arvien vairāk transformējas un var tikt vienādots ar elli. Te Lāčplēsis tiek kārdināts ar visiem materiālās pasaules labumiem – spožumu, slavu, greznību, jutekliskām baudām. Tautas deju ansambļa “Vektors” un jauniešu kora “Daugaviņa” dalībnieki veido dzīru un izpriecu virpuli. Iniciācijas neatņemama sastāvdaļa ir iesvētāmā ienākšana viņšaulē, te Lāčplēsis tiek iegrūsts Daugavā. Pēc šī pārbaudes loka kultūrvaronis uzzina savu būtību:

*“Ilgī tu esi pa pilienam vāks.
Tu neesi vienīgi pats.”¹³*

Tālāk seko Burtnieku pils, kur kultūras mantojuma studiju laikā viņam atklājas jauna laika dimensija – pagātne. Lāčplēsis iepazīst Laimdotu un mīlestību, kas kļūst par viņa otro pārbaudes posmu. Šoreiz tas sevī ietver mīlestības zaudēšanu un drauga Kangara nodevību. Kā otrās nāves aizstājēju M. Zālīte izmanto sapni (Ziemeļmeitas vīzija), kas mītiskajā apziņā vienādojams ar viņšauli. Tā laikā kultūrvaronis uzzina savu sūtību un piederību Latvijas telpai: “Latvijas klēpī tev jānoliek galva.”¹⁴

Telpas dimensija jeb Latvijas tēla vizualizēšana izrādes gaitā izvēršas par vienu no plakātiskākajām tēmām. Visai bieži dejotāji no saviem augumiem vai dažādiem priekšmetiem veido Latvijas kartes kontūras. Kartes

formas caurums ir arī skatuves grīdā, kurā kā kapā nozūd vai no viņsaules ierodas tēli, bet reizēm tiek novākti nevajadzīgie rekvizīti. Diemžēl šajās darbībās nav nekādas konsekvences vai mērķtiecības, kas mītiskajā pasaulē ir ļoti nozīmīga, jo dotajā gadījumā tā var tikt vienādota ar upurēšanu. Izrādes koordināšu sistēmā jāsecina, ka Latvijai netiek nests nekāds upuris, ziedojums. Kā vienīgo kartes lietojuma attaisnojumu varētu uzskatīt Latvijas valsts idejas vizualizāciju, kam 1988. gadā ir lielāka pilsoniska un politiska slodze kā mākslinieciska ietilpība. Karte šajā kontekstā var tikt uzskatīta par nacionālās pašapziņas veicinošu faktoru. “Momentāni atpazīstamas, visur redzamas kartes-tēli, dziļi iespiežas tautas iztēlē, veidojot spēcīgu zīmi, kas var būt aizsākums antikoloniālam nacionālismam.”¹⁵ Īpaši komentējošu lomu Latvijas kartes izmantojums iegūst Molotova-Ribentropa Eiropas teritoriālās pārdales kontekstā, kad karte kļuva par reālu instrumentu šo prettiesisko ieceru realizēšanai dzīvē.

Sakārtot šo visiem apkārtējiem spēkiem atvērto Latvijas telpu ir Lāčplēša trešais un galvenais uzdevums. Cīņā ar Tumšo bruņinieku būtu jādodas jau labi motivētam, savas pārliecības vadītam varonim. Izsekojot Igo Lāčplēša izaugsmei iniciācijas rituāla gaitā, nerodas pārliecība, ka viņa atveidotais varonis ir ieguvis jaunu apziņu. Praktiski visu izrādes laiku Lāčplēsis tiek pasniegts kā monolīts un statisks tēls. Nemainīgi baltajā kostīmā tērpts, ar nacionālo atribūtiķu izgreznots Igo Lāčplēsis dodas izšķirošajā cīņā ar Tumšo bruņinieku. Ļoti principiāla ir M. Zālītes veiktā Melnā bruņinieka vārda nomaiņa. Šim Lāčplēsim jācīnās nevis ar konkrētu pretspēku, bet ar bezveida “melnu miglu, melniem vējiem”^{16,17}, būtni “bez acu, bez ausu, bez valodas” – absolūtu htoniskās pasaules parādību. Viens no interesantākajiem izrādes atradumiem saistās ar dejas kā htoniskās pasaules izmantojumu (Likcepures lomu paralēli dziedātājam Zigfrīdam Muktupāvelam, izpilda arī baletdejojotājs Viesturs Jansons). Īpaši nozīmīgi tas kļūst Lāčplēša interpretācijas kontekstā. “Lāčplēša ausu spēks ir tas, ka viņš dzird savu tēvu zemi. Dzird tās sāpes un ciešanas, gaviles un vaimanas. Lai palīdzētu savai zemei, vispirms ir jādzird tās palīgā sauciens, lai mīlētu to, tā ir jādzird, jājūt.”¹⁸ Lāčplēsis te ir personificēts dzirdīgums. Šādam varonim cīnīties ar deju ir gandrīz neiespējami. Lidz ar to Lāčplēša cīņa ar Tumsu iegūst jaunas, mūžības dimensijas. Un tādā gadījumā Lāčplēša uzvara patiesi iespējama tikai caur mainīšanos, tikai tad, kad viņš apgūs jaunas spējas. Režijas piedāvātais, interesantais tēmas pieteikums tomēr pilnvērtīgi netiek izmantots. Cīņas gaitā Lāčplēsis tā arī neapjauš, ka viņa priekšā ir jauns, pilnīgi atšķirīgi strukturēts spēks. Rezultātā Viestura Jansona Likcepure kļūst par fona dejojāju Igo Lāčplēša solo dziedājumam, no kura skatītāji uzzina kultūrvaroņa cīņas gaitu un iznākumu.

Daudz konceptuālāk un principiālāk M. Zālīte risina pašu nodevības tēmu, pievērsoties cilvēka duālajai būtībai – mitoloģijā raksturīgajam dvīņu mītam (saistīts ar diviem dvīņu brāļiem, no kuriem katrs iemieso savu antagonistisko pirmsākumu). Konkrētajā libretā Lāčplēsis un Kangars gan tieši nav brāļi, bet labākie draugi, kam ir kopīga pagātne un kas kopā tiek laisti pasaulē mācīties. Tālāk jau pirmajā pārbaudes vietā – Aizkraukles pilī – viņu abu ceļi šķiras. Katru no viņiem savā aizgādībā ņem pretējās

dievības: Lāčplēši – Staburadze (dievišķā pārstāve), Kangaru – Likcepure vai svešzemju iebrucēji (htoniskai pasaules piederīgie). Viņu bijusi vienība tiek sagrauta un viņi kļūst par antagonistisko spēku darbības īstenotājiem¹⁹.

M. Zālīte negatīvā “brāļa” iezīmes meklē ne tik daudz dēmonismā vai ļaunumā kā tādā, bet cilvēkā dabā un viņa izvēles motivācijā. Kangara rīcības nevada dēmoniska vēlme nodot Latviju un latviešu tautu, bet gan lēni un neatlaidīgi augošas varas alkas. Autori Kangara tēlā nodarbinājis pats nodevības mehānisms, tā tapšana, kuras rezultātā Lāčplēsim liegta iespēja izcīnīt uzvarošu sacensību ar Tumsō bruņinieku un sakārtot izārdīto latvisko telpu. Šajā ziņā Kangara tēla attīstība ir daudz vairāk pakļauta reālpsiholoģiskās darbības likumiem nekā mītiskai paradigmai. Tas ir arī viens no spilgtākajiem un pārliecinošākajiem tēliem izrādes kontekstā, kur ļauts izpausties Kangara – Imanta Vanzoviča dziedātāja profesionalitātei un aktierdarbam, atklājot ceļu no drauga līdz nodevējam.

M. Zālīte tradicionālajā pretmetu cīņā ievieš vēl vienu principiāli jaunu elementu. 20. gs. nogalē kā apdraudošs spēks vairs nav tikai svešais, citāda, bet arī savējais. Binārā opozīcija, kas ārēji saglabājas, tiek poststrukturāli uzspridzināta un iegūst jaunas nianšes. Rokoperas fināls pat nojauc šo opozīciju, pierādot, ka pret savu tautu var nostāties savējie. Šī atziņa gan vairāk ir izdomājama ar prātu nekā nolasāma no izrādes vizuālā tēla, kur pārsvarā dominē sastingušas, plakātiskas klišejas un nacionālās simbolikas pārbagātība.

Kopsavelkot jāsecina: roks kā atvērta forma pieļauj raibumu gandrīz neierobežotā amplitūdā, un nacionālā eposa, rokmūzikas, tautas dejas, baleta un “nepieradinātās modes” mākslinieka veidotu tērpu savienojums vienā iestudējumā varēja radīt jaunu, 20. gs. beigām atbilstošu teātra valodu. Diemžēl tas nenotika. Rokoperas “Lāčplēsis” galvenais patoss un vēsturiskā nozīme koncentrējas nacionālās idejas aktualizācijā, atdzīvinot tautas apziņā senos tēlus, radot pašapziņu un ticību saviem spēkiem un saliedējot tautu vienotā, spēcīgā veselumā. Iestudējums kalpoja kā katalizators turpmākajiem nacionālās atmodas centieniem.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Turner Victor. *From Ritus to Theatre*, Paj, New York, 1982, 17. lpp

² Dilthey Wilhelm. *Dilthey: Selected Writings* / Ed. H. P. Rickman. – Cambridge: Cambridge University Press, 1976. – 195. lpp.

³ Calson Marvin. Nationalism and Romantic Drama in Europe. In: *Romantic Drama* / ed. Gerald Gillepie. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1994. – P. 139–152.

⁴ Smits Entonijs D. *Nacionālā identitāte*. – Rīga: AGB, 1997. – 86. lpp.

⁵ Zālīte Māra. *Rokoperas “Lāčplēsis” programma*. – 4. lpp.

⁶ Turpat.

⁷ Padomju gados rokoperas žanrs publikai ir visai sveša parādība. Pasaules pieredze PSRS teritorijā praktiski neienāk. Pirmo un līdz 1988. gadam vienīgo latviešu rokoperu “Ej, jūs tur” (pēc Viljama Sarojana darba) komponists Imants Kalniņš saraksta 1971. gadā.

- ⁸ Anderson Benedict. *Imagined Communities*, Verso, London, 1991.
- ⁹ Turpat. – 7. lpp.
- ¹⁰ Čakare Valda, Valdis Lūriņš un... // *Teātris un dzīve*. – Rīga: Liesma, 1989. – 33. laid. – 95. lpp.
- ¹¹ Zālīte Māra. *Rokoperas "Lāčplēsis" programma*. – 13. lpp.
- ¹² Turpat.
- ¹³ Turpat. – 18. lpp.
- ¹⁴ Turpat. – 24. lpp.
- ¹⁵ Anderson Benedict. *Imagined Communities*. – 175. lpp.
- ¹⁶ Zālīte Māra. *Rokoperas "Lāčplēsis" programma*. – 29. lpp.
- ¹⁷ Turpat.
- ¹⁸ Turpat. – 5. lpp.
- ¹⁹ Šāds Kangaram līdzīgs dvīnis visai bieži mitoloģiskajā pasaulē parādās kā kultūrvaroni pavadošs tēls, kultūrvaroņa negatīvais variants. Viņš parasti nemākulīgi atdarina savu dvīņu brāli – pozitīvo kultūrvaroni. Pēc sastapšanās ar Likcepuri visu turpmāko Kangara rīcību vada vēlme iegūt Lāčplēša statusu – kļūt par vadoni tautai. Darbības dublēšanos izkāpina arī Kangara alkas un, iespējams, milestība uz Laimdotu. Viņš destruktīvi atkārtu Lāčplēsi, iegūdam Laimdotu ar varu.

Andra Rutkēviča

Awakening of the Nation. Staging of the Rock-opera
"Lāčplēsis" and its Interaction with Social and Political Events
of Society

The article analyses the interaction of theatre performances and political, social processes. It deals with the production of the rock-opera "Lāčplēsis" (The Bear-slayer), staged in 1988, which had an essential and crucial role in the national awakening in Latvia. The libretto of the rock-opera, based on national epics, reinforces national feelings and roots itself in the soil of the story's past. The ancient, mythological characters, old legends and national symbols combined with contemporary rock music brought together very diversified audience, transforming it into "imagined community". In a way it became a contemporary rebellion against the enemy, the outsider.

According to the story, the main mission of the national hero Lāčplēsis is to defend Latvia against foreign enemies (crusaders). In other words, his mission is to put his territory in order, to harmonize it and to defend the Latvian nation. In order to fulfill this task, the poet M. Zālīte's myth requires the cultural hero to take the road of development or full initiation within the framework of cosmogony. Also, M. Zālīte uses the myth of twins to show the dual nature of a human body. By applying this opposition, the classical story shifts its focus: the nation can also be destroyed by its own representatives. Insiders turn out to be as threatening a force as outsiders.

Anda Kuduma

L. Stumbres 20. gs. 80. gadu drāma “Sarkanmataināis kalps”. Atgriešanās pie tradīcijas

A. Kuduma dzimusi 1966. gadā. Kopš 2000. gada studē literatūrzinātņi LU doktorantūrā. Pašreiz strādā pie disertācijas “L. Stumbres drāma”, darba zinātniskais vadītājs – asociētais profesors Benedikts Kalnačs.

L. Stumbre latviešu drāmas procesa epicentrā nokļūst 20. gs. 70. gadu beigās, kad latviešu dramaturģijā spilgti iezīmējas pagrieziens uz citādu, atšķirīgu rakstības manieri. Sevi piesaka jauna dramaturgu paaudze – L. Stumbre, J. Jurkāns, H. Paukšs, M. Zālīte u.c. Interese par iracionālā, noslēpumainā elementa attieksmēm ar pragmatiski racionālo esamības modeli provocē eksperimentus ar tradicionālo drāmas izpētes lauku un formveides elementiem. L. Stumbre daiļrades sākumperioda lugās aktīvi meklē sev raksturīgo izteiksmes veidu, asimilējot vēlinās modernās drāmas specifiku. Absurda drāmai raksturīgajā esenciālajā, koncentrētajā formā L. Stumbres agrīnajās lugās precīzi tiek formulēta modernā laikmeta nogurdinātās un sociālā absurda destruktētās dvēseles strupceļš. “Zīmējumos smiltis” (1978) cilvēka traģiskā situācija iezīmēta komplicētā nespējā rast zudušo identitātes kodolu, balansējot prāta un sirdsaicinājuma nesamierināmā robežzonā. Cilvēka esamības traģiskās peripetijas te vairāk aplūkotas kā psiholoģiska rakstura diagnožu komplekss. Sociālās totalitātes samocītā dzīves telpa visprecīzāk veidota lugā “Andersons” (1979), atklājot garīgi distancētu, atsvešinātu dzīves modeli. Agrīnajā lugā “Tā, lai var redzēt ceļu” (1979) Stumbre mēģina konkretizēt garīgās brīvības telpu, veidojot divu paralēlu realitāšu – garīgās un fiziskās esamības noteiktu telpisku struktūru. Romantiskā patosā personiskās brīvības robežas tiek liktas krietni tālu, aizmirstot pienākumu, mājas, ļaujoties svešā un noslēpumainā vilinājumam. Tas ir aiziešanas laiks, kā to precīzi formulējusi literatūrzinātniece V. Čakare¹. Attālināšanās laiks no drāmas klasiskajiem kanoniem arī pašai dramaturģei, eksperimentu un izteiksmes meklējumu laiks. Stumbre – cik brīva pati, tik brīvi ļauj izpausties saviem varoņiem. Taču aiziet un klejot, neredzot pieturas un apstāšanās vietu, kuru kaut

nosacīti varētu dēvēt par “mājām”, nav Stumbres garā. L. Stumbre attālinās no tradīcijas agrīnajās lūgās, lai atgrieztos pie drāmai tradicionāli raksturīgās formas loģikas 20. gs. 80. gadu vidū, kas nosacīti iezīmē L. Stumbres daiļrades otro attīstības loku. Iespējamie atgriešanās motīvi varētu būt divi. Pirmkārt, L. Stumbre 80. gadu vidū sevi atklāj kā sabiedrisku būtni, jūtīgi tverot garīgās un politiskās atmodas signālus, kas kopumā literatūrā ar “lauku tēmas” aktualizēšanos piesaka katra atsevišķā indivīda un visas tautas izdzīvošanas tēmu. Iespējams, “lauku cikla” lūgās – “Sarkanmataināis kalps” (1983), “Jānis” (1984), “Nākošpavasār” (1988), kas tematiski sasaucas arī ar “Kroni” (1989) un “Rozi” (1991), L. Stumbre atklāj jūtīga mākslinieka dvēseles spēju paredzēt un rast izšķirīgās laikmeta krustcelēs īsto veidu, kā runāt un uzrunāt, meklējot sapratnes un vienotības tiltu – nācījas izdzīvošanas un pastāvēšanas vienīgo iespēju. Zīmīga ir L. Stumbres 80. gadu lugu intonāciju sasauce ar tradīcijai tuvāk stāvošo H. Gulbja, G. Priedes un P. Putniņa drāmas sociālpsiholoģisko ievirzi. Pārsteidz paralēles, kas konstatējamās šā perioda L. Stumbres un M. Zālītes daiļradē. M. Zālīte, lai arī Stumbres paaudzei piederīga, rada dzejas un drāmas robežzonā, kopjot Raiņa un vēlāk P. Pētersona attīstīto poētisko dzejas drāmu. 80. gados tapušās dramatiskās poēmas “Pilna Māras istabiņa” (1983) un “Tiesa” (1984), librets rokoperai “Lāčplēsis” (1986/1987) M. Zālīti atklāj kā asredzīgu laikmeta sociālpolitisko un sociālpsiholoģisko kaišu uzrādītāju. Negaidīti precīzi M. Zālītes dramatisko tekstu mākslinieciski idejiskā koncepcija piedāvā atbildi Stumbres varoņu izmisumā noģiedamajam jautājumam – kāpēc mēs esam tik nelaimīgi, katrs viens un visi kopā? Mātes mums visiem trūkst – ir pārliecināta M. Zālītes dramatiskās poēmas “Pilna Māras istabiņa” galvenā varone Arta. Sievišķā arhetipa spēku kā likumsakarīgu visa esošā pirmsākuma un turpinājuma imperatīvu izvirza kā M. Zālīte, tā L. Stumbre – viena emocionālā patosā, atdzīvinot mītisko pieredzi, otra – klusināti skarbākā intonācijā, gremdējoties modernās sievietes dvēseles sarežģītajā labirintā. Taču vienjošais feminās nelineārās, cikliskās domāšanas un pasaules atspoguļojuma veids gan vienā, gan otrā gadījumā kā sēkla kritusi auglīgā zemē. Dvēselē esošā klusuma zona apsēta ar sirds un prāta saderības meklējumiem, zemi darot auglīgu un tautu turpināties spējīgu. L. Stumbres lugas “Sarkanmataināis kalps” galvenās varones Ertas veselais saprāts saka: “.. cilvēkam tak allaž sava māja vajadzīga, bez tās uz pasaules nevarētu izturēt...” (SK,110)²

Otrkārt, L. Stumbre ir pārliecināta –, kad apmierināta vēlme izmēģināt visu, kad “eksperimentēts uz velna paraušanu”, beigu beigās atkal gribas “kārtīgu lugu, kārtīgu teātri kārtīgās dekorācijās”. Ne manekenus, atsvešinātus simbolus, aiz diedziņa raustāmas lelles, bet īstus dzīvus cilvēkus, ar kuriem Dievs un Velns rotaļājas. Savā ziņā šāda situatīva atkārtotāšanās vērojama 20./21. gs. mijā jaunākās paaudzes dramaturģes I. Ābeles lūgās, kur tieši un nepastarpināti uztaustāma reālpsiholoģiskās drāmas tradīcijas stīga, “blaumaniskās” rakstības intonācija, kas balstīta dziļā raksturu psiholoģijas šķērsgrīzumā uz laikmetisko attieksmju izmežģītā fona.

Iespējams, šis “klasiskais” rakstīšanas brīdis atspoguļo arī L. Stumbres personiskās dzīves situāciju – “divi jauni filologi laukos” – ar visām no tā izrietošajām sekām. Tik tuvu zemei un reāli iespējamai stabilitātei rakstniece nav bijusi nekad iepriekš. Dzīvojot savos “Zvejniekos”, maksimāli pietuvojusies ārēji skarbai un raupjajai, bet iekšēji dzīvi pulsējošajai, kaislību un dziļu zemstrāvu spēka pilnajai lauku cilvēku dvēselei.

1983. gadā, V. Rozova dramaturģijas semināru absolvējot, rakstītā un 1987. gadā publicētā luga “Sarkanmataināis kalps” uzrāda Stumbres vēlmi atgriezties pie stabilām vērtībām, respektējot tradīciju, taču darīt to radoši, izmantojot drāmas kanonu kā atspēriena punktu drāmas saturisko, žanrisko un kompozicionālo robežu paplašināšanas virzienā. Šajā ziņā Stumbrei bijuši labi skolotāji. Arī Stumbrei tik tuvais H. Ibsens, allaž meklējot jaunu drāmas attīstības ceļu, vismaz pa daļai turējies tradīcijas aizvējā.³

“Labi veidotas lugas” principi

20. gs. nogalē drāmas žanriskais apzīmējums nivelēts līdz dramatiskam sacerējumam, kuru Stumbre konsekventi dēvē vienkārši par lugu. Arī šajā lugā jūtami Stumbrei raksturīgie centieni pēc dramatiskas formas lakonisma un tiecības pēc kameržanram raksturīgās viencēliena koncentrētības. Taču daži būtiskākie drāmas struktūrai piederīgie un obligātie elementi uzrādāmi precīzi, kas ļauj runāt par “labi veidotas lugas” faktu “Sarkanmatainajā kalpā”. Luga precīzi veidota pēc klasiskās normatīvās estētikas izvirzītajiem darbības, vietas un laika vienības nosacījumiem.

1. Detalizēti izvērstu **ekspozīciju** – šo “labi veidotas lugas” būtisko iezīmi – L. Stumbre savos drāmas attīstības ceļa eksperimentu likločos patur kā konstanti saglabājamu drāmas tradīcijas pazīmi. Jau Aristotelis,⁴ definējot drāmas struktūrā esošās fabulas trīsdalīgumu, norādījis uz nostādījuma jeb ekspozīcijas lomu tālākās drāmas attīstībā – sarežģījumu un atrisinājuma izkārtojumā. Lugas “Sarkanmataināis kalps” ekspozīcijas daļā ļoti precīzi izkārtoti tie dramatisko situāciju veidojošie noģiedamā kārtā pieteiktie apstākļi, kas rada maksimālu darbības koncentrāciju norobežotā spēles telpā un laikā. Sākumremarkā lasāma lakoniska norāde: “Griķu mājas pagalms, dzīvojamā māja, kāds stūris no kūts, lieli koki, pagalma malā galds ar soliēm. Vasaras pēcpusdiena.” (SK,74) Lauku sētas mierīgajā vasaras pēcpusdienā Erta un Jēkaba dialogā pamazām iezīmējas un ar ilgi aizrūta spēka amplitūdu izlaužas virkne samilzušu, neizrūnātu jautājumu, kas kāpina drūmo priekšnojautu un nelaimīguma gaisotnes sakaitētību. Svētdiena, svētā, svētāmā diena, par kuru Erta neatceras vai negrib atcerēties: “Nu, un kas tad ir? Vai svētdiena kāda īpaša diena?” (SK,74) Erta neapzinās, ka aizmiršana būs pašai liktenīga. Liktenīga, lai saprastu, kāpēc ir tik nelaimīga un dūsmīga uz dzīvi, kāpēc vairāk viņu pievelk dzīves tumšā puse.

Jau ekspozīcijas daļā, piesakot lugas tālākajā attīstībā izrisināmos eksistenciālos jautājumus par cilvēka vietu laikā un telpā, esamības jēgu,

Stumbre sev raksturīgi paplašina lugas telpisko struktūru. Griķu sētā valdošajam lauku mieram un dabiskumam pretstatīts Ertai naidīgās pilsētas veidols – nezināms un biedējošs. Ceļš uz pilsētu, iespējams, aizvedīs Ertas dēlu Jāni un māsas meitu Ingu, taču īsto baiļu zemtekstu piesaka pasaules ceļos pazudušais sarkanmatainā kalps Johans. Ertas baiļu un nelaimīgumu radītājfobiju spektrs jo spilgti atspoguļo pašas attieksmi pret savu situāciju: “Naktīs guļu atvērtām acīm un domāju, ka mana dzīve ir nelaimīga jau no paša sākuma. Un vai es nezinu, ka tas tikai manas pašas vainas dēļ? Manis pašas dullā rakstura! Zinu. Bet neko nevaru ar sevi izdarīt.” (SK,75) Ertas nemieru jundījošā dvēsele ir strīdā ar Jēkaba vēlmi pēc miera mājās par katru cenu. Abu dialogā ekspozīcijas daļā izkristalizējas lugas darbības attīstībā konceptuāli svarīga atskārta par Ertu kā pasaules centru, ap kuru viss griežas. Jēkaba attieksme ir izsmējīgi noliedzīga un iezīmē abu attiecību komplicētību. Savukārt Erta īsti neapjauš šīs formulas īsto jēgu, kas sevi slēpj daudz dziļākos slāņos iešifrēto filozofisko vispārinājumu. Visas Griķu māju “lietas” jo skaidrāk iezīmē svešā vīra parādīšanās upmalā...

2. Veiksmīgi izveidotā **intriga**, kuru uztur spēkā sarkanmatainā Johana ierašanās, provocē Ertas satikšanos ar pašas bailēm no kaislīgās sirds, no dvēseles neapzinātās iedabas, bailēm no neatbildētu un neatbildamu jautājumu nopietnības. Taču viss, ko cilvēks apzināti vai neapzināti meklē, atrod to īstajā brīdī. Šāds brīdis pienācis Ertai – dziļi dvēselē sastrēdzinot konfliktu starp sociālās lomas uzlikto pienākumu palikt un sirdsvēlmi aiziet. Johana klātbūtne, arī paralēlā, netiešā, uztur dramatisko spriedzi līdz pat lugas finālam. Johana – brīvā pasaules pilsoņa demonizējošais, nemieru un tumšo kaislību atbrīvojošais spēks provocē māju un savas piederības apjēgsmi caur atbildības apzināšanos pret dzimto vietu, pašiem tuvākajiem. Tik konkrēti un tieši māju izjūta – konkrētas fiziskas dzīves telpas nozīmē – neieskanas nevienā citā L. Stumbres lugā.

Viencēlienu lugā “Kronis” sirreālistiskās pārejās mājas iegūst poētiskas metaforas veidolu, arīdzan lugā “Roze” noslēpumainības un mistikas gaisotne māju jēdzienu transformē līdz nemateriālai, garīgas eksistences formai. Fiziskā dzīves telpa zīmīgi veidota kā pēcatmodas sociālā un ekonomiskā pagrimuma zīme – cauru jumtu, iznīcībai pakļauta. Tē nav vairs to stabilo patriarhālo tradīciju, kas “Sarkanmatainajā kalpā” tēlotajā Griķu sētā. Arī formāli “Roze” uzrāda situāciju, kad Stumbre jau ir attālinājies no tradīcijas sirreālistisku eksperimentu virzienā.

3. Savu īpašo virsuzdevuma funkcionalitāti ieguvušā sarkanmatainā kalpa vairākkārtēja iesaistīšanās tiešajā lugas darbībā kompozicionāli formulējama kā **sasprindzinājuma momenta** pieteikums. Trīs epizodes ar Johanu veido noteiktu cikliski atkārtoto epizožu virkni, katru ar pastiprinošāku iedarbi, virzot darbību arvien tuvāk kulminatīvajai lugas fāzei. Pēdējā epizode ar Johanu – Johana aiziešana – ir eksplozija ar spēju atkritienu lugas strukturālajā izkārtojumā, piesakot nosacīto lugas atrisinājumu. Tāpēc būtiski liekas izsekot šo epizožu kompozicionālajam izkārtojumam.

1. epizode. Erta gaidījusi nelaيمي. Nelaime, izmisums un milzīga laime ieradusies reizē ar “sarkanmataino velnu”, uzjundījot Ertā ilgus gadus apslēpto pirmatnējo spēku, “mūžīgo sievišķo aicinājumu”. Ertu moka divējas izjūtas – vēlme ļauties mežonīgajai visu iznīcinošajai ugunij vai bēgt neatskatoties. Ingas savainotā kāja (“tieši šodien”) pastiprina Ertas ievainotās dvēseles sāpi. Izmisumā, sirds un rīcības ārprātā Ertu dzen Johana spēles ar Ertas jūtām (provocējot greizsirdību, Johans prasa ceļu uz Rozēm).

2. epizode. Erta pati skrien Johanam pakal, lai nelaistu uz Rozēm. Abu attiecību paskaidrojošajā emocionāli sakaitētajā dialogā pakāpeniski veidojas svarīgākais peripetijas moments lugā – Johana prasība pārdot mājas un doties viņam līdzī. Tās vairs nav spēles tikai ar Ertas dvēseli. Ertas izvēle noteiks ne tikai pašas iekšējo vēlmju pamieru, bet izšķirs tuvo cilvēku likteņus. Ertas atbildība par savas personiskās brīvības realizācijas iespējām tiek konfrontēta ar daudz augstāku atbildības pakāpi – par tēva mājām, dzimto zemi. Te arī telpiski precīzi L. Stumbre zīmējusi šo izvēles situāciju, nošķirot divas telpiskās struktūras, kas veido māju izpratni. Māju kā garīgu, nemateriālu telpu lugā simbolizē mežs kā noslēpumainās, mistiskās, neapzinātās, poētiski krāšņās dvēseles dzīvi saudzējoša vieta. Erta diemžēl neapzinās meža vilinājuma patieso jēgu, sajūt vien aicinājumu doties sievietei tik svarīgajā auglīgajā iekšējā pasaulē, lai atgūtu zaudēto līdzsvaru. Māju sajūtu rada atgriešanās pie sevis, tādēļ māja kā svēta vieta vairāk atrodas laika, ne telpas dimensijā. Ertas mājupeļš ir grūts un sarežģīts, jo viņa vēl nespēj saskaņot pašas un citu izjūtas, vēlmes, pārlicības. Tādēļ mājas – kā konkrēta fiziska telpa Ertai ir tik apgrūtinoša un traģisku izšķiršanos pagēroša realitāte. Erta vien nojauš savu misijas apziņu, kuru pastiprina Ertai svarīgu cilvēku nāvju atgādinājums. Kriminālintrigas elements pastiprina lugas noslēpumainības atmosfēru. Johans, velnišķas atriebības kāres vadīts, atgādina par mežā aprakto abu bērnu un mīklaini bojā gājušo Ertas vīru Osvaldu. Ar mirušo bērnu noģiedamas Ertā uzjundītās pārdomas par mātes atbildību. Arī Ertas māte ir mirusi, dzīvā saikne ir pārrauta. Pati Erta nav bijusi pilnvērtīga māte ne savam dēlam Jānim, ne mirušās māsas meitai Ingai (tiešas paralēles ar M. Zālītes Artas un Madaras attiecību zīmējumu dramatiskajā poēmā “Pilna Māras istabiņa”). Stumbres piedāvātā Ertas neiespējamās izšķiršanās situācija ir neviennozīmīgi interpretējama, kas izriet no modernajai drāmai raksturīgā iekšupvērstā skata, tādējādi tik diskutabla šķiet M. Kublinska 1987. gadā Drāmas teātri iestudētā “Sarkanmataina kalpa” versija. Izvirzot priekšplānā sociālo aspektu, kas neapšaubāmi lugā sajūtams, tiek mainīts un vienkāršots viss lugas idejiski potenciālais kodols. Ertas situācija nepārprotami ir 20. gs modernās sievietes situācija. Lai arī zīmēta klasiskā patriarhālā vidē, neatrauti no savas sociālās funkcijas, Erta uzrāda sievietes arhetipiskajai struktūrai raksturīgo psiholoģisko kompleksu.

3. epizode. 2. cēliena koncentrētajā darbības izkārtojumā Johana ierašanās Griķos un satikšanās ar Ingu savā ziņā nosacīti iegūst “nepieciešamās ainas” funkciju. Tiek dota ievirze lugas centrālā konflikta izpratnē,

kas ieslēpts sievietes zemapziņas sfērā. Šī epizode ļauj labāk saprast Stumbrei raksturīgo tēlu veidošanas paņēmienus, balansējot uz realitātes un nosacītības robežas. Johans precīzi izpilda autore izvirzīto virszedzumu lugas centrālā konflikta atklāsmē. Taču konkrētā aina uzrāda arī Ertas māsasmeitas Ingas tēla neviennozīmību. Inga atklājas kā savdabīgs Ertas *alter ego* – spoguļattēls. Inga ir Erta, pārcelta atpakaļ laikā. Cikliskā femīnā laika projicēšanās lugā precīzi iezīmē sievietes vietu pārlaicīgajā, mītiskajā priekšstatu sistēmā – starp pagātņi un nākotni. Johans, piedāvājoties būt par ākstu Ingas karaļvalstī (prezentējot vienlaikus K. G. Junga arhetipu teorijā formulētos triksteru un votana arhetipus), uzbur tālu eksotisku zemju burvīgo, vilinošo dzīves telpu ar Melnās jūras aicinošo bezgalību. Johans ļauj dzimt sapnim, kas pārrada dzīvi un atbalso zemapziņā slēpto tieksmju un ilgu piepildījumu (te pietiekami uzskatāmi Stumbre manipulē ar klasiskām Freida atziņām par seksualitātes noteicošo lomu cilvēka dzīvē). Inga ir aizrāvusies, viņa vēlas būt princese vientuļajā Bezdelīgas ligzdā. Johans modelē Ingas iespējamo ceļu preti Ertas reālajai dzīves situācijai. Viņa vēl nenojauš aiziešanas iespējamību un tās patiesos iemeslus. Svarīga vizuāla zīme potenciālās izvēles komplikētībai ir brīdis, kad Johans Ingu ar savainotu kāju iesēdina Jēkaba krēslā, kurā neviens cits nekad nav sēdējis.

4. epizode ar Johanu strauji tuvina lugas finālu. Johans, “padarījis, kas darāms”, savu panācis, aiziet pats savu ceļu, lai pazustu pasaules burzmā, kur jūtas vislabāk. Aiz sevis atstājis izdegušu zemi, krāsmatas, taču sasaucis arī Ertas tik ilgi gaidīto lietu... Atrisinājums un katastrofa vienlaikus.

Raksturi

Erta

L. Stumbre izmanto jau Blaumaņa akceptēto klasisko G. Freitāga konsekvenci tēlu sistēmas izveidē. “Sarkanmataīnā kalpā” ievērots drāmas monarhistiskā izkārtojuma princips – izteikts galvenās varones centrālisms. Ertas raksturs spīgti atklājas īsā koncentrētā laika nogrieznī, kurā ielaužas svarīgi pagātnes notikumi, kas būtiski ietekmē drāmas tālāko attīstību, arī pašas Ertas likteni. Ertas rakstura plašākas studijas iespējamas, vērojot Ertas attieksmi pret traģisko pašas izvēli, visai tipisko sievietes izvēli starp harmonisku pašas dzīvi un apkārtējās vides uztipto priekšstatu par harmonisku dzīvi. Ertas sarežģījušās dzīves krustceles reģistrē tipisko zemapziņā ieslēgto femīno diagnožu kompleksu, kas ļauj pakāpeniski uzminēt patieso lugas konfliktu veidojošo asi. Erta, svārstoties jūtu un pienākumu noteiktajās robežsituācijās, neapzinās, bet vien ar sievišķu intuīciju nojauš savu īsteno pienākumu – dvēseles pienākumu – dzīvot harmoniski. Erta sievietības ziedēšanas viskrāšņākajā dzīves posmā jūtas kā aizcirsts koks. Viņas izkaltusī dvēsele alkst lietus, alkst aizpeldēt un neatgriezties, slimo ar “meža depresiju”. Ertas zemapziņa provocē alkas

atgriezties istajās mājās, atgriezties pie dvēseles radošā pirmsākuma (kas izriet no K. G. Junga arhetipu teorijas). Stumbre sarežģī situāciju – Ertas ieplaisājusi, sūrstošā dvēsele draud bezdibenī aizraut līdz ar mīļos un tuvos. Ertas lielākais grēks, “nesvētījot svētdienu,” sakņojas nespējā rast dvēselei tik nepieciešamo “mājup atgriešanās” laiku, lai saprastu māju un sava pienākuma dziļāko jēgu, kas izslēdz mūžam nepadarāmo lauku darbu, neizrunājamo sarežģīto savstarpējo attiecību un nepiepildāmo sapņu fragmentus. Erta cīnās ar apkārtējiem par patieso savu atgriešanos. Taču, lai atgrieztos, ir jāaiziet no vecā, ierastā, sastingušā, nemīlamā, no pašas bailēm, nevarības un vājuma, jāspēj savienot prāta un dvēseles jēgu. Lugas fināls precīzi uzrāda jau modernajai drāmai raksturīgo atvērto struktūru. Tās atklāj Ertas sievišķās struktūras patieso attīstības pakāpi – starpstāvokli, kas atspoguļo pāreju no racionālās pasaules uz iedomāto, iztēlojamo, dvēseles animēto pasauli. Psihoanalītiķis, Junga sekotājs T. Vulfs⁵ to nosauc par “starpstāvokļa sievieti”. Balss zaudējums ir precīza zīme Ertas dvēseles sastrēdzinātajai situācijai.

Atgriežoties pie drāmas klasiskajiem uzbūves principiem, no kā izriet tēlu sistēmas struktūra, centrālo uzmanību atvirzot no Ertas – Johana attiecību konceptuālās līnijas, būtiski iezīmēt Ertas un Griķu mājās (Jēkabs, Jānis) un kaimiņos (Krišs) mītošo vīriešu tēlu savstarpējo konfigurāciju. Aplūkojamo attiecību modeļu centrālā ass nepārprotami ir Erta, un viņas situācija ir atskaites punkts apkārtējo attieksmei pret notiekošo un savu lomu tajā. Būtiska nozīme te atsaucei uz V. Čakares⁶ detalizēto pētījumu par L. Stumbres drāmas sievietes vietu šajā vīriešu noteiktajā pasaulē.

Erta – Jēkabs

Jēkabs nepārprotami lugā ir R. Blaumaņa “Indrānu” patriarhālā ģimenes modeļa Stumbres transformētās versijas centrs, par kuru Inga saka: “..Tu esi labs vienmēr un pret visiem, tev kāds nezināms dievs to jau asinīs ielicis. Tāda dieva mūsu dienās vairs nav, un tu izskaties te gluži kā no citas pasaules.” (SK,127) Jēkabs vadības grožus atdevis Ertai, atzīstot viņu par oficiālo Griķu saimnieci, rīkotāju, arī darītāju, taču tā ir tikai šķietamība. Pārsteidzoši atklājas šāda patriarhāla saimnieka arhetipa tradīcijas dzīvīgums arī mūsdienu drāmā. Blaumaņa Indrāntēva gara mantinieks ir Stumbres Jēkabs un visnotaļ kolorītais I. Ābeles Opis no “Tumšajiem briežiem” (2001). Ar sīkstot turēšanos pie priekšstatiem, pārliecības par laba un ļauna attieksmēm, nespēju mainīties un attīstīties. Vecākās paaudzes “gudrākais” pārstāv šķietami harmonisku pasaules redzējumu (I. Ābele to apšaubā visironiskāk), kas vairāk centrēts apkārtējās, redzamās, fiziskās pasaules stabilitātē. Taču vienlaikus šajā apstākli ieslēpts arī ārdošais un degradējošais elements. Precīzu tā izpausmi Stumbre atspoguļo dvēseles spontanitātes brīdī Jēkaba atbildē uz Ertas izmisuma pilno vēlmi aiziet, pamest un pārdot mājas: “.. Ja tu darīsi to, tad neesi vairs mana meita, tad es redzēt tevi vairs negribu, neko zināt par tevi negribu! Un no šejienes tu iznesīsi tikai manu liķi, pats es nekustēšu ne no vietas!” (SK,114) Stumbre atbalso jau Blaumaņa vecā Indrāna pasaules uzskatā ieslēpto

viennozīmību, kas konfrontē žēlumu par “klusu mierīgo vakaru”, “nakšu ar zvaigznēm debesīs”, “meža teku un plavu”, kur dzīvotgribu smelt, dvēseli veldzēt un vēlmi saglabāt “vecu godību”, varas apliecinājumu vismaz “goda” (lasi – īstenā) saimnieka statusā. Visprecīzāk to ilustrē Jēkaba nepatīkams pārsteigums, ieraugot Ingu sēžam savā krēslā. (Jau iepriekš runāts par šīs epizodes dubulto kodu, ja Ingu uzlūkojam par Ertas *alter ego* jeb rezoniertēlu). Daudz labāk Jēkabs jūtas, atgūstot aktīvu rīcības spēju lugas finālā iepretī Ertas paralīzes mēmuma radītai distancētībai, kas savā ziņā uzrāda absurda poētikai raksturīgo verbālā kontakta neiespējamību. Jēkaba monologā (Erta nespēj piedalīties) atklājas patiesā attieksme pret Ertas situāciju: “..Gan jau pa visiem tiksīm galā.. Bet nu vismaz tā sarkanmataīnā kalpa dvēsele ir prom, vismaz tas mums pagājis secen...” (SK,133) Jēkabam ir stipri vien vienkāršota izpratne par sievietes vajadzību, vēlmju un sapņu pasauli, tādēļ viņa iespējas Ertai palīdzēt ir ierobežotas: “..Es tikai gribu, lai mājās valdītu miers. Es vienmēr esmu to gribējis, un tā arī savu mūžu nodzīvojis.” (SK,77). Tē veidojas asociācijas ar padomju laikā (īpaši laukos) kultivēto stiprās sievietes tipāžu, uz kuras pleciem saliktas visas praktiskās dzīves rūpes, smagā atbildības nasta, šķiet, par visu – gan par pašas, gan citu nenokārtotajām dzīvēm. Jēkabs īsti nav sapratis ne savu mirušo sievu – Ertas māti, ne Ertu. Nosacītais atrisinājums lugā Jēkabam un pārējiem nav tas pats, kas Ertai.

Erta un Krišs

Dīvainā kārtā Ertas tuvāko cilvēku lokā iekļaujas kaimiņš Krišs. Par īstenajiem Ertas un Kriša attiecību aizmetņiem lugā vien iespējams nojaust. No saspringtajiem, elektrizētajiem Ertas un Kriša dialogiem veidojas priekšstats par nerealizēto Ertas un Kriša attiecību līniju, kas modelē varbūtējo mīlas trīsstūri ar klātneesošo Kriša sievu Nadīni. Abu attiecību savdabīgs katalizators ir Nadīnes aiziešana lugas finālā. Vēl viena nelaimīga, dzīvē harmoniski nerealizējusies sieviete. Toties ar meitu Krišam paveicies – “klusā, nemanāma, nekad nav dusmīga”, ironizē Stumbre. Kriša dzīves trajektoriju precīzi iezīmē “maršruts – Griķi – paša sēta”. Erta ir nemitīgā Kriša uzraudzībā. Varētu jau domāt, ka Krišs ierodas – gan saukts, gan arī nesaukts – viena iemesla dēļ, lai nemitīgi atgādinātu par sievišķā un vīrišķā elementa līdzsvara nepieciešamību harmoniskas dzīves telpas izveidē. Taču Krišs, gluži kā Jēkabs, apliecina tipisku materiālistiskā pasaules redzējuma dominanti. Krišs neatlaidīgi cenšas Ertas dzīvē ieņemt paša iedomāto vietu, iespējams, noteicošo, iedomājas saprotam, kas nepieciešams sievietēm (neba ūdenspumpja motors). Taču tradicionāli atpazīstamajā pretpolu pievilkšanās un atgrūšanās modelī disonansi rada Johans, padarot attiecības ar Krišu vienkāršotas, Ertai nepieņemamas. Arī Krišu ir skārusi Ertu pazudinošā uguns. Vēlme pēc “trakās Ertas” noliedz paša akceptēto mierīgas, stabilas dzīves modeli.

Erta – Jānis

Ertas dēlu Jāni var aplūkot no diviem aspektiem. No vienas puses, Jānis pārmantojis vectēva patriarhālo skatījumu uz dzimtas (lasi – pasaules) tālāk turpināšanās tradīciju, skaidri apzinoties savu nepārprotami centrālo vietu. Ārēji pakļaudamies mātei, īstenībā solidarizējies ar sava dzimuma pārstāvjiem – Jēkabu, arī Krišu. Un, lai arī Johans sākotnēji izraisa Jāni nepatiku, tieši viņš provocē Jāņa sacelšanos pret “nelabvēlīgo, netaisno un neperspektīvo” situāciju mājās. Jānis tiek pārbaudīts tradicionāli – ar naudu un varu. Apzinoties savas tiesības, “ja ne ar labu, tad caur tiesu”, Jānis pastāv uz tām. Stumbres variantā vairs nav runa par paaudžu konfliktu, jo Jāņa varas apziņa pieaug un saslēdzas ar Jēkaba redzējumu. Vīrišķā saliedētība, Ertai nosacīti prom esot, pauž nepārprotamu pārliecību par redzamās pasaules nemainīgi patriarhāli permanento iedabu. No otras puses, Jāni, tāpat kā Ingu, varētu aplūkot citā tēlu funkcionālajā paralēlē. Ingas un Jāņa “vilināšanas un saistīšanas” ainas atspoguļo Ertas dvēseles konfliktu, kas sakņojas dvēseles vīrišķā un sievišķā arhetipu – animus un animas (pēc Junga) radītajā spriedzē, nespējot izšķirties starp prātu un jūtīgumu.

* * *

Noslēgumā jāsecina, ka L. Stumbre 80. gadu drāmā “Sarkanmataināis kalps” veiksmīgi realizē klasiskās un modernās drāmas sintēzes iespējas. Sociālā un individuālā plānu satuvinājums organiski veido lugas idejiski māksliniecisko koncepciju. Klasiskai drāmai raksturīgo struktūrelementu, “labi veidotas lugas” principu respektēšana neizslēdz modernai drāmai specifiskās atvērtās struktūras pieteikumu. Iedziļinoties modernā laikmeta nogurdināto un sašķelto dvēseļu sarežģītībā, L. Stumbre ļauj sirreālisma provokatīvajām intonācijām, varoņu zemapziņas dzīles spoguļojot sapņu un vīziju paralelitātē. Tādējādi varoņu situāciju izspēle iegūst variatīvu raksturu. 20. gs. 80. gadu L. Stumbres drāma atbalso līdzīgus procesus modernās drāmas pamatlicēja H. Ibsena daiļradē 19. gs. 80. gados. Šo procesu rezultātā sociālos akcentus nomaina personiskie, prāta apsvērumus – iracionāli motīvi, vispārējas likumsakarības – atsevišķais, konkrētais.⁷ Stumbrei svarīga arī atgriezeniskā saite. Stumbre ir ceļā uz drāmas teritorijas galējām robežām, taču, lai aizietu, vienmēr ir jāatgriežas.

SAĪSINĀJUMI

SK – *Stumbre L.* Sarkanmatainais kalps // *Virtuss: Lugas.* – R.: Liesma, 1987. – 69.–135. lpp.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē // *Feminisms un literatūra.* – R., 1997. – 72.–87. lpp.
- ² Šeit un turpmāk tekstā dotas atsauces uz izmantoto avotu, iekavās norādot avota nosaukuma saīsinājumu un lappusi.
- ³ Kalnačs B. Dažu motīvu paralēles Leldes Stumbres un Henrika Ibsena drāmā // *Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē. Teorijas un interpretācijas.* – R.: Pētergailis, 2000. – 106.–126. lpp.
- ⁴ Sk. *Aristotelis.* Poētika. –R., 1959. – 243 lpp.
- ⁵ Эрес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – Киев: “София”, 2000. – 496 с.
- ⁶ Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē.
- ⁷ Kalnačs B. Modernās drāmas aizsākumi. – Liepāja: LPA, 2001. – 82 lpp. (Sērija: Modernās drāmas vēsture.)

Anda Kuduma

Das Drama von Lelde Stumbre “Sarkanmatainais kalps”
 (“Der rothaarige Knecht”). Rückkehr zur Tradition

In der Anfangsperiode ihres Schaffens (Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts) entfernt sich L. Stumbre bewusst von der Tradition, indem sie mit den formbildenden Elementen des Dramas experimentiert.

Die Situation in den 80er Jahren, die eine zweite Entwicklungsetappe im Schaffen von L. Stumbre bedingt einzeichnet, weist die Rückkehr zur traditionell dem Drama eigenen Formenlogik auf. Im Drama von L. Stumbre erscheinen gesellschaftlich bedeutende Themen sowie solche Verfahren, die das realpsychologische Drama charakterisieren – die Rolle der Expositionen, scharf ausgeprägter Intrige, Verwicklung bzw. Peripetien in der Entwicklung der Dramenhandlung, auch betonter Zentralismus eines Helden. Sehr genau ist diese Tendenz im Drama „Sarkanmatainais kalps“ (der rothaarige Knecht), 1987, zu sehen. In ihrer Stilistik balanciert L. Stumbre an der Grenze zwischen dem klassischen und zeitgenössischen Drama, an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Bedingtheit.

Ingrīda Vilkāse

Modernisma un postmodernisma elementi

Gintara Varna režijā:

Džuzepes Verdi opera “Masku balle”

I. Vilkāse dzimusi 1963. gadā. Kopš 2003. gada ir LU Mākslas zinātnes nozares, Teātra un kino, teorijas un vēstures apakšnozares doktorante. 1996. gadā ieguvusi Latvijas Mūzikas akadēmijā Mūzikas maģistra grādu. Izstrādā disertāciju “Režijas tendences Latvijas Nacionālās operas izrādēs 1990.–2003.”, darba zinātniskā vadītāja – profesore Silvija Radzobe.

Latvijas Nacionālajā operā Džuzepes Verdi opera “Masku balle” iestudēta četras reizes – 1927., 1939., 1949., 1978. gadā. Piektais iestudējums top 2002. gadā lietuvieša Gintara Varna režijā un Andra Freiberga scenogrāfiskajā risinājumā, kostīmu māksliniece – Natālija Jansone, diriģents – Gintars Rinkēvičs.

Gintars Varns ir lietuviešu jaunās paaudzes režisors, viņš dzimis 1969. gadā, absolvējis Lietuvas Mūzikas akadēmijas teātra režijas fakultāti 1997. gadā. Kopš 1989. gada iestudē operas un dramatiskā teātra izrādes gan Lietuvā, gan ārzemēs. Vairākkārt ieguvis balvas kā labākais teātra režisors. G. Varna pamatdarbs saistās ar Kauņas Drāmas teātri, taču vislabprātāk viņš strādā ar projektu teātriem, kas darbojas ārpus tradicionālās spēles telpas. Režisors Lietuvā iestudējis četrpadsmit izrādes, tostarp V. Šekspīra “Romeo un Džuljeta”, A. Bloka “Balagāniņš”, Ž. L. Lagarsa “Tālā zeme”, bet 1998. gada H. Ibsena lugas “Heda Gablere” inscenējums, kurš veidots kopā ar scenogrāfu Andri Freibergu, tika atzīts par labāko sezonas iestudējumu Lietuvas teātros. Darbs Latvijā G. Varnam saistās ar iestudējumiem Latvijas Nacionālajā operā, kur 1999. gadā tiek iestudēta Riharda Štrausa opera “Salome”, 2000. gadā Džuzepes Verdi “Dons Karloss”, bet 2002. gadā Džuzepes Verdi “Masku balle”. Lietuvas Nacionālajā operā 2000. gadā iestudējis P. Čaikovska operu “Piķa dāma”.

G. Varnam patiek teātra eksperimenti, viņa uzvedumi sintezē dažādu mākslas stilu un laikmetu zīmes, veidojot skatuviskās metaforas. Režisors

labi pārzina modernisma un postmodernisma estētiku, tāpat brīvi orientējas nežēlības un absurda teātra sistēmās.

G. Varns "Masku balles" iestudējumu veido, atgriežoties pie Dž. Verdi operas libreta pirmieceres: operas darbība risinās Zviedrijas karaļa Gustava III galmā, un galvenā persona operā ir nevis Bostonas gubernators Rihards, bet gan karalis Gustavs. Darbībai operas libretā paredzēta ļoti konkrēta telpa, vieta un laiks: karaļa Gustava pils; burves Ulrikas ala; kapsēta naktī, kur satiekas karalis Gustavs ar savu iemīļoto Amēliju; karaļa sekretāra Renato kabinets; un atkal – krāšņa balle pilī. Režisora iecere piedāvā laužt tradicionālo operas iestudēšanas kanonu, kopā ar scenogrāfu viņš inscenējumā mēģina apvienot modernismam un postmodernismam raksturīgos izteiksmes līdzekļus. Simbolisma estētikas zīmes – metaforas, postmodernismam raksturīgā telpas deformācija, romantiski melodramatiskais sižets tiek savienots ar operas notikumu norises laiku – XVII gadsimta – klasicisma stila iestudējumiem raksturīgo mizanscēnu izkārtojumu un atsvešinātu aktierspēli. Taču visam pāri "teātris – teātrī". Operas uzvedumā jūtama G. Varna vēlme veidot jaunas formas operas "lasījumu", izmantojot dažādu laikmetu un mākslas stilu sintēzi.

"Masku balles" sižeta norises laiks sakrīt ar klasicisma "ziedu laikiem", arī varoņu izvēle (galma ļaudis, karalis u.c.) formāli pieder pie klasicisma literatūras tradīcijām. Tāpēc ir loģiski, ka režisors aktualizē dažus klasicisma estētikai raksturīgus teātra mākslas paņēmienus. Kā vienu no mizanscēnu veidošanas principiem viņš izvēlējies klasicismam piemītošo skaidrību un simetriju: premjers tiek novietots priekšplānā – izcelts, vienotā masa/ koris – veido fonu, tā dalībnieku tēli nav individualizēti. Dziedātāju skatuviskā eksistences formā dominē zināms atsvešinājums – apzināti ignorējot skatuves partnerus, lielākā daļa āriju, duetu, koru tiek vērsti zālē – skatītājam.

Taču librets, kuru veidojis Dž. Verdi kopā ar dramaturgu A. Sommu XIX gadsimta 60. gados, klasicismam raksturīgās līnijas transformē par spilgtu romantiskās literatūras paraugu, izmantojot XVIII gadsimtā populārās *likteņa tragēdijas* (melodrāmas priekšteces) elementus. Neikdienišķi dziļi jūtošais galvenais varonis negrib samierināties ar nomācošo īstenību, nemitīgi tiecas pēc kādas citas – skaistākas, ideālākas realitātes, savos meklējumos kļūstot par *dzīves spēles* upuri.

Režisors inscenējumā "atdzīvina" romantismam raksturīgos no *likteņa* melodrāmas "aizlienētos" tēlus: nāves maskas kā Likteņa pareģes pavada galvenos operas notikumus, rēgi/ lietas (invalidu braucamratiņi, melnas lupatu lelles u.c.) atdzīvojas un klist pa skatuvi, drauga roka "pārvēšas" par nozieguma rīku.

Insćenējumā tiek izmantots arī modernisma estētikai raksturīgais tēls "teātris teātrī". Svarīgs uzveduma estētikas avots ir simbolisms. Viens no centrālajiem izrādes struktūras elementiem ir režisora koncepts par divu paralēlo pasaulu pastāvēšanu pretstatu pāros: redzamais – neredzamais un reālais – metafiziskais. Paralēli redzamajai pasaulei eksistē pasaules neredzamā dvēsele, un tieši šajā līmenī tiek lemti cilvēku likteņi. Par

to signalizē nojautas, zīmes, mājieni, simboli. Simbols G. Varna interpretācijā ir tēls, kurš ļauj nodibināt sakarus starp dabisko un pārdabisko, starp iespējamo un neiespējamo.

Operas uzveduma kopējā dominante ir postmodernismam raksturīgā skepse un ironija par klasiskajiem jēdzieniem – cilvēces progresu, patiesības eksistenci, iespēju būt objektīvam utt. Inscenējumā dominē jau eksistējošo mākslas formu un virzienu dekonstrukcija, laika un telpas nenoteiktība. G. Varna un A. Freiberga radītajā operas uzvedumā tiek izmantots arī tāds postmodernisma jēdziens kā “tukšā zīme”. “Tukšā zīme” ir šīs operas scenogrāfijas galvenais elements: pieckārtīgs (fināla ainā – septiņkārtīgs) operas skatuves zelta arkas atkārtojums. “Tukšā zīme” savā attīstībā ir izgājusi trīs posmus: 1) tās sākums meklējams romantismā, kad patieso realitāti meklēja ārpus acīmredzamā, ārpus pastāvošā; 2) XX gadsimta sākumā modernisma estētikā šī zīme norādīja uz jēgas, kārtības un sistēmas zudumu; 3) postmodernisma estētikā “tukšā zīme/ forma” – vairs neatspoguļo jēgas un kārtības zudumu, bet atspoguļo pati sevi.

Skatuves telpa izrādes laikā transformējoties nojauc jebkādu iespēju telpu identificēt ar konkrētu vietu un laiku. Piecas zeltītas skatuves apmales arkas (precīzas Latvijas Nacionālās Operas oriģināla kopijas), kuras izvietotas cita aiz citas skatuves dziļuma perspektīvā, sadala skatuvi it kā neskaitāmos operas skatuves spoguļattēlos un izraisa asociāciju ar daudzkārtēju atkārtojumu kā spēles principu. Katra nākamā arka ir iepriekšējās samazināts attēls. Tās ir kā neskaitāmi vārti vai durvis, caur kurām jāiziet, lai nonāktu pie būtiskā. Taču būtiskais, kā pierāda operas pēdējais cēliens, atkal ir maza operas skatuvīte ar zelta arku... Bezgalīgs atspoguļojuma atspoguļojums, “tukšā zīme”, kura nekur neved, tai nav saistības ar realitāti, tā rotē ap sevi un atspoguļo sevi, un tās jēdzieniskais saturs tiek pārvērsts atkārtojuma formā.

Skatuves telpā, kontrastējot ar greznajām zelta arkām, novietotas lielas tērpu un dekorāciju metāla kastes, virkne ar metāla konstrukcijas bīdāmajiem tērpu pakaramajiem, uz kuriem sakārtas greznas sieviešu baroka stila zelta kleitas. Skatuves telpu veido it kā daudzi savstarpēji nesaistīti fragmenti – zelta arkas, metāla priekšmeti, trepes u.c. Iekārtojuma detaļas zaudējušas savu vienotību, tās nerada veselumu, bet pastāv neatkarīgi cita no citas, apvienojoties savdabīgā laikmetu un stilu kolāžā: tiek apvienotas barokām, klasicismam, romantismam, simbolismam raksturīgākās zīmes; nojaukta vienota skaistuma izpratne – sakrālais savienots ar profāno (piemēram, III cēl. – gultas sega pārtop altāra baldahinā), reālais ar metafizisko (slepavības un nāves izpausme kā *braucošs nāves krēsls* izrādes finālā).

Dziedātāji darbojas geometriski precīzās, mazkustīgās (gandrīz statiskās) mizanscēnās, radot atsvešinājuma efektu. Klasicismam raksturīgais mizanscēnu izkārtojums savienojas ar postmodernisma estētikas pazīmi – hibridizāciju, kura nojauc robežas – valda nenoteiktība, sajaucas elitārais un masu kultūra (zelta tērpu barokālais elitārisms tiek savienots ar XX gadsimta beigām raksturīgām vīriešu apģērbu detaļām – melnas uzvalka bikses un balts krekls u.c.). Cilvēku masas – kora identitāte ir kļuvusi nenoteikta –

nav zināma viņu tautība, vecums, īpatnības – viņi visi pārvērtušies vienotā unificētā masā, kas savu ārējo ietēru maina atkarībā no pieprasītās situācijas. Režisors uzsvēris un gribējis parādīt tieši šo viegli transformējamo “pūli”, kurš sastāv no anonīmām vienībām, tas spēj “pārvietoties” laikā, telpā un pat sociālajā stāvoklī (piem., XX gadsimta lietišķais pūļa cilvēks – XVII gadsimta baroka laika pārstāvis). Masa, kura pielāgojas, var būt dažādu mākslas virzienu pazīme, tāpēc režisors pūli izmanto, pasvītrotot vairāku virzienu īpašības: I cēliena I aina – postmodernais cilvēks; I cēliena II aina – simbolisma estētiskai raksturīgais gaidītāju/ aklo pūlis; II cēliens – ekspresionisma estētikā veidots pūlis / drauds/ kļiedziens, tuvās nāves iespējamība; IV cēliens – barokāli izskaistināta nedzīvi lelliska masa, kas darbojas un dejo saskaņā ar Gordona Kreiga marionešu estētiku.

Režisors izvēlējis glezniecisku operas uzveduma vizualizāciju. G. Varns veido dzīvās bildes, tās iekombinējot scenogrāfiskajā ainavā, akcentu liekot nevis uz dziedātāju aktiermeistarību un savstarpējo saspēli, bet veidojot operu kā postmodernu izrādi.

Pirmajā cēlienā notiek gatavošanās masku ballei. Kora izvietojums dziedāšanas laikā ir ģeometriski precīzs, nekustīgs. Tie ir vadāmi cilvēki – marionetes, cilvēki – pūlis. Koristiem nav dotas individualitātes zīmes, viņi ir tikai kā daļa no kopuma: vienādi kustas, domā, pārvietojas – bezpersoniski un sinhroni. Otrajā ainā pāri visai operas skatuvei nolaists tilts, bet zem tilta saspringti stāv gaidītāju pūlis. Pāri šim tiltam kā rēgaini mistiska parādība pārbrauc tukši invalīdu ratiņi. Darbība risinās burves Ulrikas mitekļi, kura, dziedot āriju, sēž invalīdu ratiņos. Invalīdu ratiņi ir kā simbols likteņa nepielūdzamībai cilvēciskās niecības priekšā. Kroplums simboliskā interpretācijā bieži tiek saistīts ar personības īpašām noslēpumainām spējām. Ratiņi izrādē parādās četras reizes. Pirmo reizi tie, tāpat kā likteņa tēma mūzikā, tukši un biedējoši pārbrauc pār gaisa tiltu. Otrā reize ir skats, kad ratiņos sēž pati burve Ulrika, trešo reizi – kā neapturams likteņa lēmums tie pa gaisa tiltu “brauc pakaļ” karalim Gustavam, un beigās noslēdz ciklu – operas fināla skatā braucamais krēsls – nāves krēsls aizved mirušo Gustavu. Ratiņkrēsls darbojas kā cilvēka materializējies liktenis – zīmīgi un nenovēršami.

Gaisa tiltam izrādē ir simboliska nozīme: tas ir divu pasaulu savienotājs, kurš atdala reālo eksistenci no viņpasauls. Tilts šajā izrādē aizstāj *pārcēlāju (tā ir pāreja pār nāves upi)*, kas dvēseles nogādā citā realitātē, un veido pārejas situāciju no vienas esamības formas citā.

Zilēšanas aina burves Ulrikas mitekļi un ar to saistītā mistika parasti režisorus vedina izmantot diezgan tradicionālus režijas elementus: kūpošus katlus, dūmu mākoņus, drūmu alu vai sabrukušu būdu. Novietojot burvi invalīdu ratiņos, režisors absolūti ierobežo viņas kustību iespējas, līdz ar to tā ir arī burves likteņa zīme – viņa ir nolemta un sagūstīta, viņai nav izvēles iespēju. Pēc burves pareģojuma, ka karalim Gustavam drīz jāmirst, uz aizmuģures sienas kā vīzija parādās rindās sakārtotas baltas maskas, kuras iznirst no melnā fona, un nevar saprast, vai aiz tām slēpjas kādi

cilvēku stāvi, vai tās ir tikai tukšas maskas. Scenogrāfs A. Freibergs masku izmantojis kā kulta un rituāla zīmi, tā ir arī saistība/ tilts ar citu pasauli.

II cēliens veidots ļoti askētiskā telpā. Skatuve ir aptumšota, uz dibenplāna melnā fona izgaismojas sarkanu, tik tikko pamanāmu malduguņu rinda. Šajā cēlienā scenogrāfijas uzsvars likts uz gaismas partitūru. Režisors izmantojis “melnā kabineta principu”, kur spilgti baltas gaismas strēles izgaismo tikai milētāju sejas. Rodas bezlaika un beztelpas sajūta. Kopā ar karali Gustavu kā zilnieces pareģojums un *Likteņa zīme* parādās baltās maskas skatuves dibenplānā – tās neatstāj Gustavu, ir viņa pavadoņi, likteņa lēmums. Šādā veidā režisors sasaista abu cēlienu skatuvisko tēlainību. Otrajā cēlienā parādās vīru koris – sazvērniece. Tie ietērpti melnos ādas mēteļos, kas atgādina gan padomju laika čekistu, gan hitleriskās Vācijas gestapoviešu formu. Koristi – sazvērniece pārvietojas stingri noteiktās līnijās un, nevērīgi sabāzuši rokas kabatās, aplenc savus upurus – Amēliju un Renato. Lēnā labsajūtā riņķveidīgi sakļaujoties un atkal atkāpjoties no upuriem, viņi, ņirdzīgi smīnot spēlējas ar tuvās uzvaras sajūtu.

III cēliens sākas ar Renato darba kabineta ainu, taču scenogrāfs A. Freibergs piedāvā epizodi veidot uz tukšas skatuves telpas, kura visā augstumā aizsegta ar milzīgu, blāvi pelēkzilu segu. Uz segas fona Renato dzied savu naida pilno āriju par sievas nodevību un atriebību karalim. Segs kā scenogrāfiska zīme uztverama divās nozīmēs. Pirmkārt, tiek pasvītrots: tā ir cilvēku intīmā sfēra, kurā notiek drāma, otrkārt, milzīgā izmēra gultas sega ir simbols pieviltajai jutekliskai mīlestībai. Segs ir izvilktas priekšplānā, tātad kaut kas ļoti intīms, personisks un neaizskarams ir nodots publiskajai apskatei un apsmieklam. Ārijas finālā Renato ar zābakiem uzkāpj uz segas malas, tā simboliski sabradājot savu laulību un mīlestību.

Nākamajā epizodē segs lēnām ceļas uz augšu, virzoties skatuves dziļumā, un izveido smagu gultas – altāra baldahīnu (profānais savienojumā ar sakrālo), kam tālākajā darbības norisē tiek piešķirtas divas simboliskās nozīmes. Sazvērniece epizode notiek milzīgā slepenībā, tieši izpratnē “zem segas”, taču baldahīnu mēdz novietot ne tikai virs gultas, bet arī virs altāra, tādējādi tiek pastiprināta notiekošā garīgā nozīmība. Zem baldahīna skatuves dziļumā redzamas trīs vienā rindā novietotas metāla tērpu kastes, kas veido divainu galdu – altāri. Spožais metāla altāris, pie kura sazvērniece dod zvērestu atriebības karalim, tiek izgaismots, un sazvērniece sejas apgaismo balta spoguļatspulga gaisma. Viņi tiek “ieziemēti”. Šī altāra pamats/ svētums ir niknums, atriebība un naids. Renato no altāra kastes izņem zelta kausu. No svētā upurtrauka sazvērniece vilks lozes, kurām jānogalina karalis. Režisors piedāvā skaidri nolasāmas paralēles gan ar Jauno Derību, gan Grāla kausu. Bībelē kausa tēls parādās dažādos kontekstos: tas var būt glābšanas, pestīšanas un svētības kauss, kuru cilvēks saņem no Dieva rokām, vai Dieva dusmu un ciešanu kauss. Reliģiskos rituālos kausu saista ar Svēto vakarēdienu (Kristus asinīm). Dzeršana no viena kausa simbolizē piederību un uzticību vienai kopējai idejai. Sazvērniece, paceļot kausu un no tā izvelkot karaļa nāves ziņu, veic garīgā pārbaudījuma rituālu. Kā kontrastējoša epizode parādās nākamā

operas aina – karaļa pāžs Oskars ieradies ielūgt sazvērniekus uz masku balli operā. No kausa, kurš nesis nāves vēsti, pāžs izbārsta zelta putekļus. Oskara rokās zelta kauss iegūst otru simbolisko jēgu – dionīsisko svētku un atbrīvotības zīmi. G. Varns zelta kausu izmanto, pasvītrojot abas pretējās simboliskās nozīmes: sazvērnieki iegūst *svēto zelta kausu* – varas simbolu un tiek veikta garīga iniciācija – augstāko mērķu vārdā cilvēks sagatavojas slepkavībai; zvērot pie sakrāla priekšmeta *zelta altāra kausa*, sazvērnieki apstiprina savu nedalīto varu. Turpretī karaļa pāža rokās zelta kauss iegūst garīgās atbrīvotības un gaismas zīmi.

Pēdējā cēliena balles ainā skatuve atgādina milzīgu zāli, kuras sadalījumu nosaka zelta arkas, kas veidotas perspektīvā, un noslēdzošā, vismazākā arka ieskauj nelielu skatuvīti. Zelta arkas kā vārti, kā nebeidzamas durvis, caur kurām jāiziet, lai nonāktu pie kodola. Bet kodols atkal izrādās skatuve – durvis kļūst par simbolu pārejai no vienas valstības citā: no teātra dzīvē, no dzīves – nāvē. Reālā skatītāju zāle it kā nemanāmi pāriet vienā telpas plaknē ar skatuvī, un veidojas mānīgs bezgalīgs skatuves turpinājums. G. Varns veido ainu kā zelta un varas triumfu: visi operas dalībnieki ir zelta tērpos, ar zelta parūkām un zelta maskām. Pārņem sajūta, ka atdzīvojusies teiksma par karali Midasu, kura karaļvalstī viss, kam viņš pieskaras, pārvēršas zeltā, nesot nāvi... Stindzinošs, nedzīvs, pārdabisks skaistums, kas slēpj cilvēkus, viņu emocijas, un atklāj tikai galma dzīves sastingušas ārējās formas – marionešu tēlus. Zelts šajā ainā parādās kā drauds, kā varas triumfs, kā pārmērīga pieķeršanās materiālajai pasaulei. Balle kā *zelta teļa* metafora: greznība un spožums, kas pakļauts iznīcībai un sabrukumam (piem., Mikēnu kultūrā mirušajiem uz sejas uzlika zelta maskas, lai aizsegtu sejas vaibstu sairšanu). Ainas laikā uz skatuves parādās baletdejojotāji, viņi tērpti zelta drēbēs un viņiem rokās melnas lupatu lelles cilvēka augumā. Dīvainie pāri uzsāk deju. Režisors savelk paralēles ar operas pirmo cēlienu, kurā baletdejojotāji dejoja jautru kankānu ar baroka stila zelta kleitām. Melnās lelles/ manekeni kā simbolisks nāves tēls veic grotesku nāves deju pāri ar dzīviem cilvēkiem. (Lelles tiek saistītas ar melnās maģijas rituāliem, raganu un burvju darbību, tās uztver arī kā cilvēku ēnu – dubultnieku.) Režisors metaforu pāri *zelta kleita* (I cēl.) – *melna lelle* (III cēl.) simboliski veido iznīcības likni: no teatrālās greznības tukšās maskas līdz iznīcības un nāves zīmei.

Skatuves dziļumā uz mazās “teātra teātri” skatuvītes sākas balles izrāde – baltos tērpos dejo baletdejojotāju pāris. Operas fināla skata dalībniekus režisors nostādījis ar muguru pret skatītājiem, viņi vēro izrādi. Skatuves priekšplānā satiekas galvenais operas mīlētāju pāris – karalis Gustavs un viņa iemīļotā Amēlija. Dueta laikā karalis tiek ievainots un mirst. Dž. Verdi, rakstot operas ārijas, respektējis XIX gadsimta izstrādāto kārtību, kuru noteikusi operas attīstības vēsturiskā pieredze, – ārija parasti tiek veidota kā nosacīts darbības beigu punkts. Par tradīciju kļuva arī “nāves ārijas”, kuras varonis/ varone izpildīja jau pēc nāvīga ievainojuma iegūšanas. “Nāves āriju” salīdzinoši lielo popularitāti diktēja mitoloģisko un vēsturisko sižetu izmantojums operā, kur galvenais varonis, gūstot

nāvīgu ievainojumu, allaž atstāj vēstījumu nākotnei. Arī karalis Gustavs savā “nāves ārijā” steidz piedot saviem pāri darītājiem.

Režisora uzdevums šādā epizodē ir grūts, jo dziedātāja izpildītā “nāves ārija” jāmēģina vizualizēt nevis ar reālistiskiem aktiermeistarības līdzekļiem, bet gan ar nosacītu darbību palīdzību. G. Varns atradis veiksmīgu šī skata risinājumu, kas vienlaicīgi un precīzi sniedz nāves simbolisko tēlu un nepadara smieklīgu dziedātāju “mirēja” lomā. Zelta drēbēs ģērbtais pūlis pašķiras un skatuves priekšplānā izbrauc burves Ulrikas tukšie ratiņi, kuros tiek iesēdināts karalis. Skatuve izgaismojas spilgti sarkana, bet uz aizmugures mazās skatuvītes kāpnēm sēž cilvēki melnās drēbēs, kuri ir iepriekšējās ainas lupatu lelļu precīzas kopijas. Gustavs pirmsnāves dziedājumā visiem ir piedēvis. Krāšņi uguņojošs atrakciju gaisa kuģis parādās pie skatuves griestiem kā zīme tam, ka dzīves spēle turpinās.

Krievu literatūrzinātniece un muzikoloģe Jekatarina Tarakanova savā darbā “Muzikālais teātris – skatuves telpas metaforas” definē XX gadsimta trīs galvenās skatuves muzikālās metaforas, kas nosaka skatuves darba vienotu pasaules uztveri: “Skatuve ir tā vieta, kur materializējas komponista ieceres, ideāli iegūst *miesu un asinis*, sākas polilogs starp operas veidotājiem un skatītājiem. Scēniskajā izplatījumā atdzīvojas literārā teksta un muzikālās partitūras tēli un metaforas – gaismēnu spēlēs, žestos, perspektīvē, utt. [...] Šīs metaforas var eksistēt salīdzinoši neatkarīgi, var sajaukties, *izgaismoties latspoguļoties* viena caur otru, veidojot grūti atdalāmu hierarhisku vienību.

Pasaule – teātris, cilvēki aktieri, kas iesaistīti spēlē; dzīve – luga (tragiska vai komiska), kurai ir autors, režisors un skatītājs.

Pasaule – sakrāli mītisks izplatījums, kurā cilvēki līdzinās dieviem un sevi nesajūt kā rotaļlietas, bet gan kā mīlēti un pamesti dieva bērni (kalpotāji, upuri), kas veic svēto rituālu.

Pasaule – balagāns, cirks, kur sajaukta maģija un šarlatānisms, mistika un mistifikācija, māksla un mākslīgums, kas robežojas ar kiču, bērna atklātība un ironiska groteska; notiek mitoloģisko, teatrālo un dzīves situāciju devalvācija, kanonu un normu izsmiešana.¹

G. Varna operas izrādes režijā pārklājas trīs metaforas: *pasaule – balagāns, cirks; pasaule – sakrāli mītisks izplatījums; pasaule – teātris*. Režisors izspēlē operas pasauli kā cirku/ masku/ teātri, bet cilvēkus kā liktenīga rituāla iepriekšnolemtus upurus. Nozīmīgs režijas virzības komponents operā “Masku balle” ir izmantotā scenogrāfijas un gaismas partitūras dramaturģija. Operas skatuves telpas polistilistiskā vizualizācija apvienojumā ar klasicisma laikmeta iestudējumiem raksturīgo mizanscēnu statisko izkārtojumu un atsvešināto aktierspēli veido G. Varna operas iestudējuma modernisma estētikai un postmodernismam raksturīgo teātra valodu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Театр XX века. – Москва: Индрик, 2003. – С. 461.

Ingrīda Vilkārese

Elements of Modernism and Post-Modernism in Gintaras Varna's Production: Opera "Masquerade" by Giuseppe Verdi

G. Verdi's opera "Masquerade", staged at the National Opera of Latvia in the year 2002 by the Lithuanian director Gintaras Varna and the Latvian stage designer Andris Freibergs, is an untraditional and expressive opera production and staging. Its multitude of layers is a striking example of post-modern opera production. The most characteristic features inherent in modernism as well as post-modernism have been applied. Scenic metaphors derived from the aesthetics of symbolism, deformation of space typical of post-modernism, romantically melodramatic plot have been linked with the time period of the events in the opera – the 17th century – *mise en scène* (stage setting). Nevertheless, a typical image of the aesthetics of modernism – "a theatre within a theatre" – adopted from the conception of the romantic theatre, dominates the performance. Also symbolism which is considered the highest phase of expression of romanticism is an essential source of the aesthetics of the staging. The director's concept of two parallel worlds in pairs of contrapositions is one of the central structural elements of the performance: visible – invisible and real – metaphysical. In G. Varna's staging, the invisible soul of the world coexists with the visible world, and it is on this level that the fate of the opera images is decided. The symbol in director G. Varna's staging is the image which enables communication between the natural and supernatural, between the possible and impossible.

The common dominant of the performance is scepticism and irony about classical concepts – the progress of the mankind, the possibility of truth, which is a characteristic feature of post-modernism. Deconstruction of the art forms of previous ages, indefinability of time and space dominate in the staging. The concept of post-modernism – "empty token" – becomes the main staging element of this opera. Merging the aesthetical images of baroque, classicism, romanticism and symbolism, the director creates a synthesis of the art styles of various epochs, where the dramatics of associative staging and lights are particularly significant.

BIBLIOTĒKZINĀTNE

Baiba Mūze

Jauni izaicinājumi Latvijas bibliotēku attālajiem elektroniskajiem katalogiem

B. Mūze dzimusi 1955. gadā. No 2001. gada studē LU Komunikācijas zinātņu nozares bibliotēkzinātnes apakšnozares doktorantūrā. Šobrīd rit darbs pie disertācijas “Latvijas bibliotēku elektroniskie katalogi: to vērtība un kvalitāte”, darba zinātniskā vadītāja – asociētā profesore Baiba Sporāne.

Informācijas sabiedrības veidošanās periodā nozīmīga ir gan informācija kā pamats zināšanu konstruēšanai, gan zināšanu izmantošana pilnvērtīgai informācijas izguvei. Šajā aspektā liela nozīme ir bibliotēku elektroniskajiem katalogiem. Bibliotēkas krājums iekļauj daudz vērtīgas informācijas. Tomēr informāciju ir grūti iegūt, ja tai katalogizēšanas procesā nav pievienota vērtība – informācija nav organizēta, klasificēta, katalogizēta un sakārtota atbilstoši noteikumiem.

Pēdējos piecos gados Latvijā strauji pieaudzis elektronisko katalogu skaits, dodot iespēju tos izmantot apmeklētājiem gan uz vietas bibliotēkā, gan attālajiem lietotājiem globālajā tīmeklī. Informācijas tehnoloģiju attīstība un internets izraisīja revolūciju informācijas pieejā un meklēšanā. Pirmoreiz vēsturē lietotājs jebkurā pasaules malā varēja piekļūt jebkāda veida informācijai neatkarīgi no tās fiziskās atrašanās vietas vai integrētās informācijas sistēmas, ko bibliotēka izmantoja. Bibliotēkas elektronisko katalogu bibliogrāfiskos ierakstus veido ar mērķi, lai lietotāji varētu atrast nepieciešamo informāciju un uzzinātu, vai tā ir pieejama un kur tā atrodas.

Latviešu valodā ir atšķirīgas definīcijas un elektronisko katalogu skaidrojumi, kas bieži liecina par novecojušu terminu lietošanu un attālo katalogu būtības atspoguļošanu tikai daļēji. *OPAC*¹ jeb tiešsaistes publiskās pieejas katalogs, kas veidots speciāli bibliotēkām izstrādātā integrētajā informācijas sistēmā, iekļauj informāciju par bibliotēkas krājumu vai tā daļu un ir pieejams attālajiem lietotājiem globālajā tīmeklī. Dažādu bibliotēku *OPAC* ir atšķirīgas saskares, bet tie ir veidoti pēc starptautiski standartizētiem principiem. Tas atvieglo attālo katalogu izmantošanu, jo lietotājiem nav katrreiz jāmacās jauni paņēmieni un principi informācijas ieguvē. Ja lokālo katalogu izmantošanā palīdzību sniedz uzziņu bibliogrāfs un citi informācijas speciālisti, tad attālo katalogu izmantošanai jābūt maksimāli ērtai.

Attālie katalogi, tāpat kā bibliotēku tradicionālie kartīšu katalogi, nodrošina šādas funkcijas:

- identificēt informācijas avotu atbilstību konkrētajam meklēšanas pieprasījumam – apmierināt meklēšanas pieprasījumu,
- apkopot informāciju par bibliotēkas krājumu – ne tikai fizisko, bet arī virtuālo,
- atspoguļot katra izdevuma atrašanās vietu – konkrētā vieta bibliotēkas krājumā vai adrese globālajā tīmeklī.

Katalogu struktūras un informācijas organizēšanas praktiskās tradīcijas kavē *OPAC* jaunievedumus. Noteikumi un formāti, kas tika izstrādāti tradicionālo katalogu veidošanai, vairs neatbilst digitālajai videi. Kopš 1904. gada, kad Čārlzs Katers (*Charles Cutter*) definēja bibliotēkas kataloga uzdevumus, ir mainījusies ierakstā iekļautā informācija – no iespējami pilnīga aprakstvienības raksturojuma līdz metadatiem jeb datiem par informāciju. [1] Attālo katalogu attīstības tendences nosaka informācijas lietotāju vēlmes meklēšanas procesa pilnveidošanā. Informācijas tehnoloģiju attīstība visvairāk ir ietekmējusi attālo katalogu pilnveidi, galvenokārt akcentējot *OPAC* kā informācijas resursu. Jebkurš jauninājums ir domāts, lai radītu inovatīvu produktu formas vai funkcionalitātes ziņā. Diemžēl attālo katalogu veidošanā, neskatoties uz lielajām informācijas tehnoloģiju iespējām, tās nevar strauji adaptēt, jo katalogizēšanas un katalogu uzturēšanas tradīcijas ir noturīgas.

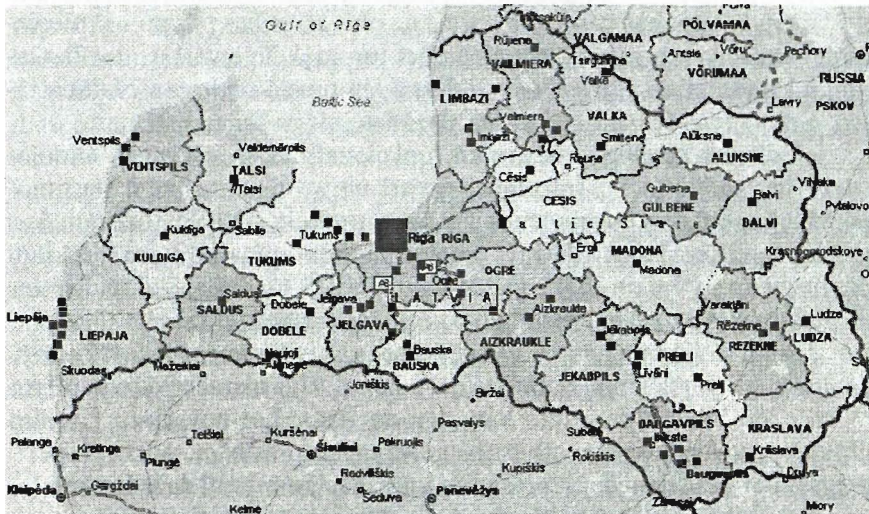
Daudzi informācijas zinātnes speciālisti ir pētījuši katalogu attīstību, funkcijas, to vērtību, kvalitāti un izmantošanas iespējas. Amerikas Savienoto Valstu, Kanādas, Eiropas valstu un Austrālijas pētnieki pievērsuši lielu uzmanību priekšnoteikumiem, kas ietekmē katalogu pilnvērtīgu izmantošanu un pilnveidošanu digitālajā vidē. Latvijā elektronisko katalogu attīstība un izmantošana nav pētīta tikpat kā nemaz, bet valsts vienotās bibliotēku informācijas sistēmas izveides rezultāti Latvijā ir atkarīgi no bibliotēku attālo katalogu kvalitātes un izmantošanas iespējām. Jebkurš bibliotēkas veidotais katalogs integrējas globālajā bibliotēku informācijas sistēmā un kļūst par kopīgās sistēmas sastāvdaļu. Jebkurš Latvijas bibliotēkas elektroniskais katalogs iekļaujas:

- globālajā bibliotēku sistēmā;
- Latvijas vienotajā bibliotēku informācijas sistēmā;
- reģionālajā/rajona informācijas sistēmā;
- lokālajā informācijas sistēmā (korporatīvo bibliotēku katalogi).

Tādējādi katra Latvijas bibliotēka iekļaujas vienotajā Latvijas bibliotēku informācijas sistēmā, bet Latvijas katalogi integrējas globālajā informācijas vidē. No otras puses katrs attālais katalogs ir izmantojams kā vietējais vai reģionālais informācijas resurss. Tas apliecina jebkura attālā kataloga veidotāja atbildību informācijas sabiedrībā, atbalstot informācijas lietotāju globālās, reģionālās un vietējās prasības.

Bibliotēkām ir svarīga nozīme informācijas sabiedrības veidošanā, lai jebkuram tās loceklim būtu nodrošinātas iespējas iegūt zināšanas. Pasauls Bankas veiktie pētījumi apliecina, ka 21. gs. sākumā Latvijas bibliotēkas

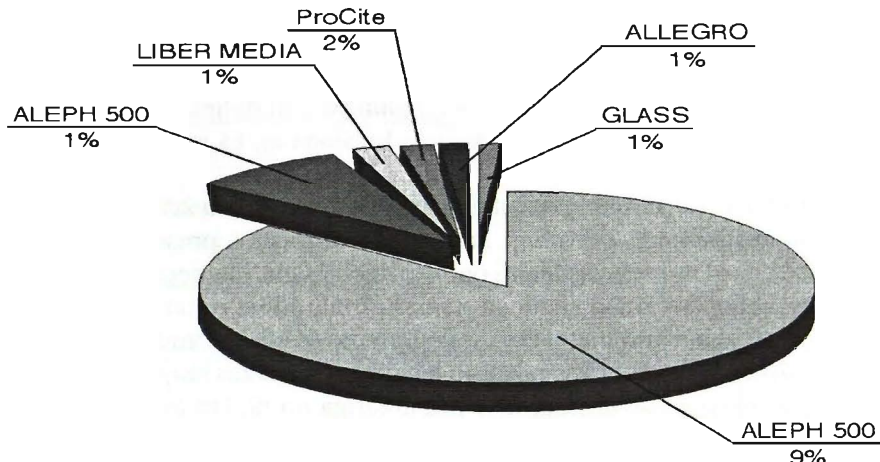
neatbilst mūsdienu zināšanu ieguvei. Valsts vienotās bibliotēku informācijas sistēmas (VVBIS) izveide radikāli izmainīs šo situāciju.



1. att. Lokālie elektroniskie katalogi Latvijas bibliotēkās (2003. gada jūlijs).

Valsts nozīmes bibliotēkas, visas rajonu galvenās bibliotēkas, daudzas vietējas nozīmes un korporatīvās bibliotēkas veido elektroniskos katalogus. Jāsaka, ka liela daļa no tiem ir kopkatalogi, kas atspoguļo informāciju par visiem rajona vai pilsētas bibliotēku krājumiem. Diemžēl vēl ne visi elektroniskie katalogi ir pieejami globālajā tīmeklī attāļajiem lietotājiem.

Šobrīd attālie katalogi tiek veidoti visā Latvijas teritorijā. Aktīvs darbs to veidošanā ir 20. gs. pēdējie pieci gadi un 21. gs. sākums. Tas liecina, ka lielākās daļas valsts nozīmes bibliotēku un publisko bibliotēku pēdējo



2. att. Integrēto informācijas sistēmu izmantošana attālo katalogu veidošanai.

piecu līdz septiņu gadu jaunieguvumi ir pieejami globālajā tīmeklī. Aktīvi zējot krājumu rekatalogizēšanu, arvien lielāks Latvijas bibliotēku kopkrājums būs pieejama attālajiem lietotājiem. Jāsaka, ka Latvijas bibliotēku attālajiem katalogiem vērojama pāreja uz otro attīstības posmu – ir pieejama informācija par jaunieguvumiem, bet turpmāk jāpievērš uzmanība katalogu kvalitātei un pilnveidošanai. Katalogu pieeju un izmantošanu attāliem lietotājiem Latvijā nodrošina dažādas informācijas sistēmas.

Tādējādi katalogu saskare un funkcionalitāte ir atšķirīga. Veidojot valsts vienoto bibliotēku informācijas sistēmu, svarīga nozīme ir starptautiskā bibliogrāfiskās informācijas izguves protokola Z39.50 atbalstam, kas nodrošina informācijas atlasī un dinamisku datu apmaiņu starp dažādām integrētajām sistēmām. 2003. gadā, sākot VVBIS realizāciju, aktualizēsies un aktivizēsies līdz šim neizmantoto iespēju izmantošana.

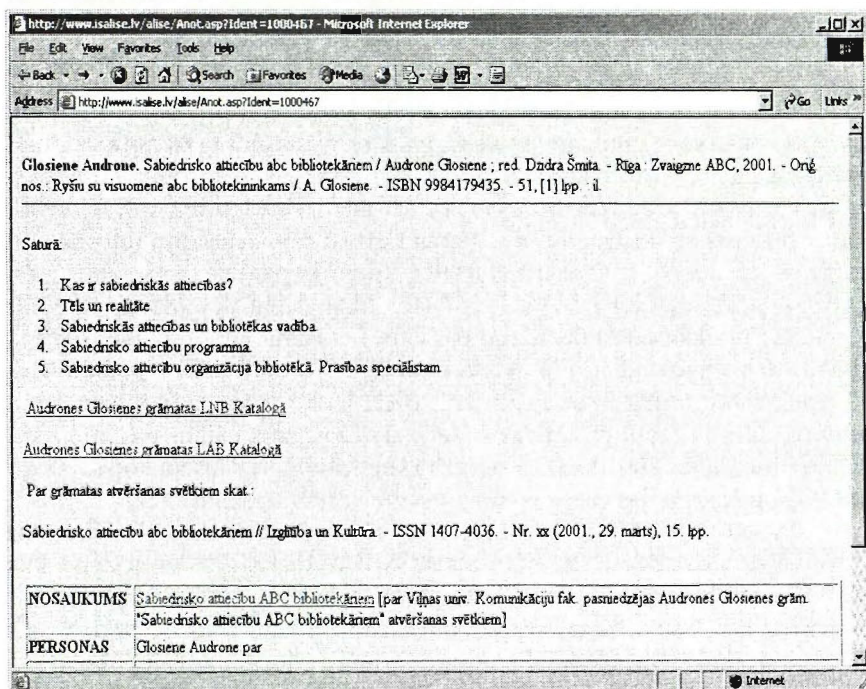
Publikācijā sniegtās atziņas gūtas pēc valsts nozīmes bibliotēku kopkataloga, nacionālās bibliogrāfijas datu bāzes, citu akadēmisko, publisko un speciālo bibliotēku attālo katalogu analīzes. Lai novērtētu Latvijas bibliotēku attālo katalogu atbilstību galvenajām prasībām, veikts eksperiments – definēti vienādi pieprasījumi informācijas atļai dažādos katalogos, saņemot dažādus rezultātus. Pēc iegūtajiem rezultātiem varam secināt, ka neviens no katalogiem pilnībā neapmierina visas prasības un neatbilst lietotāju informacionālajām vajadzībām, jo netiek pilnībā izmantotas informācijas tehnoloģiju piedāvātās iespējas un veikta pilnvērtīga informācijas apstrāde. Kā problēma jāakcentē, ka ne vienmēr ir iespēja pieslēgties attālajiem katalogiem. Valsts nozīmes katalogiem un nacionālās bibliogrāfijas datu bāzei jābūt pieejamai jebkurā laikā un vietā, pretējā gadījumā šīs datu bāzes zaudē nozīmi un nespēj pildīt savas funkcijas. Ļoti daudz problēmu attālo katalogu izmantošanā ir saistītas ar nepilnīgi izstrādātu metodiku un nevienveidību kopkatalogu veidošanā. Šādas atziņas ir par visiem Latvijas bibliotēku kopkatalogiem, kuru ierakstu veidošanā, klasificēšanā un priekšmetošanā piedalās vairākas bibliotēkas. Nekonsekvence un standartu neievērošana vārdu isināšanā bibliogrāfiskajā ierakstā apgrūtina attālo katalogu ierakstu izmantošanu. Ko darīt lietotājam, kurš nezina, kā ieraksti ir veidoti, kā klasificēti un kā līdz ar to jāveido pieprasījums? Attālo katalogu sākumlapā lietotājam parasti netiek uzrādīts, kādu informāciju iespējams meklēt konkrētajā katalogā un kā jāveido meklēšanas pieprasījums.

Latvijā nav adaptēts starptautiskais dokuments *Funkcionālās prasības bibliogrāfiskajam ierakstam*, kas nosaka unificētas prasības ierakstu veidošanā un vienveidīgus pieejas punktus meklēšanā. Tās negatīvi ietekmē Latvijas bibliotēku attālo katalogu ierakstu kvalitāti un izmantošanu. Svarīga ir informācija mašīnlasāmās katalogizācijas MARC² formātā veidotajā bibliogrāfiskajā ierakstā, kas raksturo jebkuru bibliotēkas krājuma vienību. MARC ieraksts satur vērtību, tā ir ļoti atkarīga no tā, kas to lieto un kas to ir veidojis.

Speciālisti ir atzinuši, ka MARC ierakstiem var būt papildinošā informācija, kas nodrošina OPAC pilnvērtīgāku izmantošanu, – piemēram,

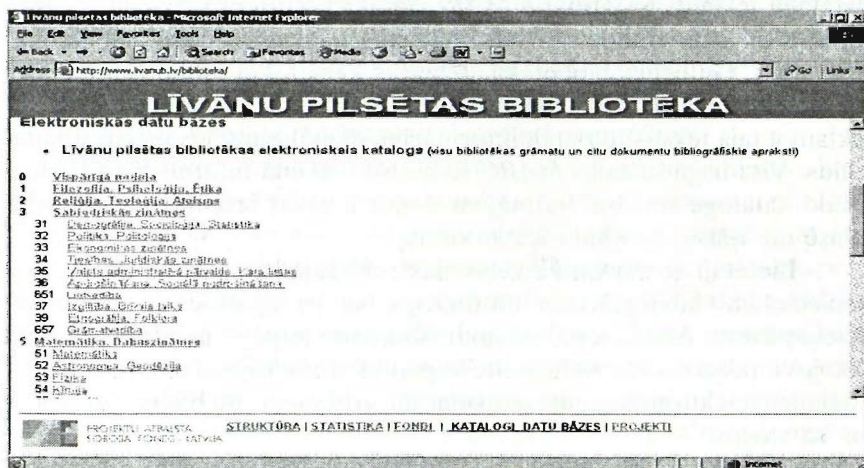
satura pievienošana *MARC* ierakstam, kas arī ir izmantojams meklēšanā. Šādi bagātinātie *MARC* ieraksti, kuriem ir pilnīgs apraksts atbilstoši starptautiskajiem bibliogrāfiskā apraksta standartiem, iekļauti fakultatīvie elementi (piezīmes), anotācijas, satura rādītājs, pievienotā bibliogrāfija, palielina informācijas atlasē precizitāti. Latvijas Nacionālās bibliotēkas Bibliogrāfijas institūta veidotajos grāmatu aprakstos nacionālās bibliogrāfijas datu bāzē iekļauta pilnvērtīga informācija par katru aprakstvienību (piezīmes un citi fakultatīvie elementi), savukārt Rīgas Juridiskās bibliotēkas katalogā iekļauti bagātinātie *MARC* ieraksti, kuriem pievienots satura rādītājs un cita papildinoša informācija. Daudzas publiskās bibliotēkas (Ventspils, Gulbenes bibliotēka, Jelgavas Zinātniskā bibliotēka u.c.) izmanto sistēmas *ALISE* iespēju *MARC* ierakstam pievienot anotāciju, iekļaujot tajā tekstuālu papildinformāciju, digitālus attēlus un citus materiālus. Visa bagātinātajos *MARC* ierakstos iekļautā informācija palielina attālo katalogu vērtību, lietotājam dodot lielākas iespējas informācijas atlasē un atlasē rezultāta izmantošanā.

Lietotāji arvien vairāk vēlas elektroniskajā katalogā ne tikai atlasīt nepieciešamo bibliogrāfisko informāciju, bet arī iepazīties ar pašu informācijas avotu. Attālie katalogi nodrošina šādu iespēju, ja bibliotēkas veidotajos ierakstos iekļauta tiešsaite ar papildinformācijas datnēm, ar citiem attālajiem elektroniskajiem resursiem vai ierakstiem citu bibliotēku attālajos katalogos.



3. att. Anotācija ar tiešsaitēm uz šīs grāmatas ierakstiem Nacionālās un Akadēmiskās bibliotēkas attālajos katalogos.

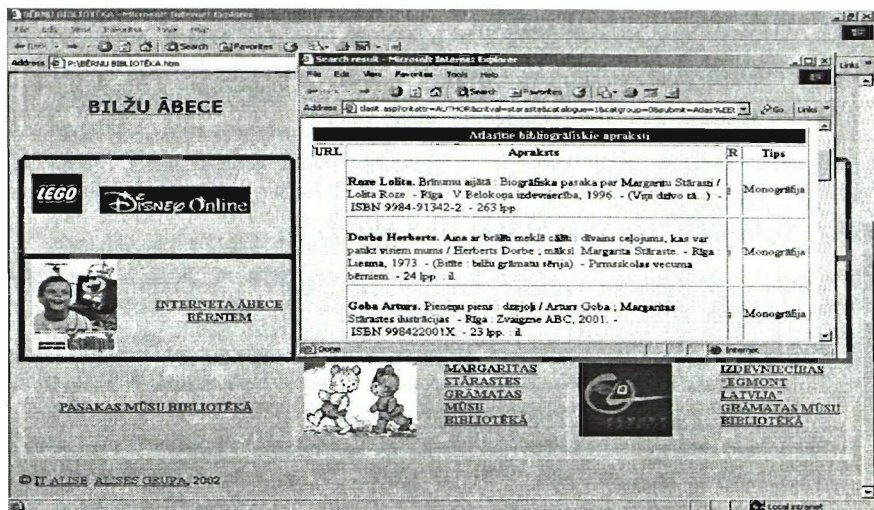
Iepriecina to bibliotēku katalogi, kuru veidotāji ir izmantojuši informācijas tehnoloģiju piedāvātās iespējas meklēšanas procesa optimizācijā. It sevišķi šīs atraktīvās iespējas izmantojamas bērnu apkalpošanā. Pētījums liecina, ka Latvijas bibliotēkas vēl ļoti maz izmanto minētās iespējas. Kā pozitīvu piemēru var minēt Gulbenes bibliotēkas atspoguļoto bērnu literatūras krājumu attālajā katalogā, kā arī Līvānu bibliotēkas krājuma tematisko sadalījumu pēc Universālās decimālās klasifikācijas un integrāciju ar bibliotēkas attālo katalogu.



4. att. Līvānu bibliotēkas krājums attālajā katalogā pa UDK nodaļām.

Citu valstu bibliotēku veidotie attālie katalogi ir priekšmetorientēti. Latvijas attālajiem katalogiem raksturīgi, ka nav izstrādāta vienota sistematizēšanas pieeja Universālās decimālās klasifikācijas, kontrolējamo priekšmetu un atslēgvārdu izmantošanā, kā arī nav izstrādāti tezauri. Tādējādi rodas problēmas vienveidīgi pēc temata atrast nepieciešamo informāciju dažādos katalogos, it sevišķi tas traucē attālo kopkatalogu izmantošanu. Latvijas attālo katalogu *MARC* ierakstos tikai daļēji tiek izmantoti standartizētie priekšmetošanas lauki, pie kam lietošana nenotiek vienveidīgi. Tas vērojams nacionālās analītiskās bibliogrāfijas datu bāzē – personvārdi kā priekšmeti netiek uzrādīti un citu 6XX lauku kopa netiek izmantota pilnībā. Ja kopkataloga ietvaros starp dalīborganizācijām nav noteikta vienota metodika klasificēšanā un priekšmetošanā, tad attālā kopkataloga lietotāju informācijas pieprasījums nereti netiek apmierināts.

Prognozējot bibliotēku krājumu attīstības tendences, to fiziskais krājums samazināsies. Tādējādi attālajos katalogos lielāka nozīme būs norādēm uz virtuālo krājumu, integrējot vienkopus informāciju arī par interneta resursiem. Attālo katalogu vērtība pieaugs, jo tie nodrošinās pieeju plašākai informācijai. Piemērs 5. attēlā apliecina nozīmīgāko interneta resursu un bibliotēkas krājumā esošo materiālu veiksmīgu apkopojumu, lai informācija ērti un vienkāršā veidā būtu pieejama un izmantojama vienkopus. Tas palīdz lietotājiem attālo katalogu izmantošanā.



5. att. Informācijas avotu bērniem integrācija.

Attālo katalogu pilnvērtīga veidošana un izmantošana ir atkarīga no informācijas sabiedrības locekļu attieksmes pret tehnoloģijām, to pilnvērtīgas izmantošanas un lietotāju zināšanām, kā arī no bibliotēku darbinieku kā informācijas speciālistu profesionalitātes un informācijpratības. Jo kvalitatīvāk būs veidoti Latvijas attālie katalogi, jo vairāk tie spēs apmierināt informācijas lietotāju vajadzības. Informācijas speciālists J. Naisbits (*J. Naisbitt*) uzsver, ka jebkura jauna produkta izmantošanu un pieņemšanu nosaka tehnoloģijas un cilvēka attieksme. Tā ir formula, kas norāda, kā sabiedrība pieņem tehnoloģijas. [12]

Latvijas bibliotēku attālo elektronisko katalogu integrācija globālajā informācijas sistēmā apliecina to attīstības un kvalitātes nozīmi. Katalogu analīzes rezultāti liecina, ka pilnīgāk jāizmanto informācijas tehnoloģiju impulss atbalstīt jaunus uzskatus informācijas sakārtošanā. Jālauž tradicionālais uzskats par *OPAC*, lai nodrošinātu lietotāju informācijas vajadzības. Nākotnē katalogiem jāizmanto informācijas tehnoloģiju piedāvātās iespējas informācijas organizēšanā un pārvaldībā digitālajā vidē, lai lietotājs varētu:

- ērti un vienkārši formulēt savu pieprasījumu, nedomājot, kā šis konkrētais katalogs un ieraksts veidoti un kā kurš elements jāievada,
- uz katru pieprasījumu saņemtu precīzu un saprotamu atbildi, cik informācijas avotu atbilst pieprasījumam,
- informācija tiktu attēlota saprotamā un ērtā formā.

Šīs prasības nodrošina bibliotēkas elektroniskā kataloga informācijas pilnīgumu, meklēšanas precizitāti un izmantošanas ērtumu. Neatkarīgi no bibliotēkas kataloga formāta tā nozīme informācijas sabiedrībā ne tikai saglabāsies, bet pieaugs. Varam piekrist somu speciālista J. Hakalas teiktajam: “Sākot no rokrakstā veidotām katalogu kartītēm līdz drukātām un līdz pat publiskajiem tiešsaistes katalogiem *OPAC*, – katalogs vienmēr ir bijis bibliotēkas sirds.” [7, 109. lpp.]

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ *OPAC – Online Public Access Catalog* (angļu valodā).
² *MARC – MACHine Readable Cataloguing* (angļu valodā).

IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI

1. **Cutter C. A.** Rules for a printed dictionary catalogue / C. A. Cutter. – 4th ed. – Washington, D. C.: GPO, 1908. – Introduction.
2. **Delsey Tom.** The library catalogue in the networked environment [Elektroniskais resurss] / Tom Delsey. – Tiešsaistes pakalpojums. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: www.lcweb.loc.gov/catdir/bibcontrol/delsey_paper.html.
3. **From card catalogues to WebPACS** [Elektroniskais resurss] / Library of Congress. – Tiešsaistes pakalpojums. – [B.v.: IT Papers, 2000]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: <http://www.itpapers.com/cgi/PsummaryIT.pl?paperid=20674&scid=318>.
4. **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>
5. **Gorman Michael.** From card catalogues to WebPACs [Elektroniskais resurss]: celebrating cataloguing in the 20th century a talk given at the Library of Congress Bicentennial Conference on Bibliographic Control for the New Millenium Washington, D. C., November 15th 2000 / Michael Gorman. – Tiešsaistes pakalpojums. – [Washington: Library of Congress, 2000]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: http://lcweb.loc.gov/catdir/bibcontrol/gorman_paper.html. – Aprakstīts pēc 2002. g. 2. okt. izdrukas.
6. **Gorman Michael.** Seymour Lubetzky, man of principles / Michael Gorman // The Future of Cataloging: insights from the Lubetzky Symposium. – [Chicago: American Library Association, 2000]. – P. 12–21.
7. **Hakala Juha.** Dokumentu apraksts un pieejamība – jauni izaicinājumi: [Helsinki Universitātes bibliotēkas, Somijas Nacionālās bibliotēkas direktora informācijas tehnoloģiju jautājumos referāts starptautiskajā konf. “Nacionālā bibliogrāfija: no rakstītā līdz digitālajam”, Rīgā 2002. g. 12.–13. sept.] / Juha Hakala // “Nacionālā bibliogrāfija: no rakstītā līdz digitālajam”: [starptaut. konf. materiālu krāj.] / [Latvijas Nacionālā bibliotēka]. – [Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka], 2002. – 109.–120. lpp.
8. **Lagoze Carl.** Business unusual: how “Event-Awareness” may breathe life into the catalog? [Elektroniskais resurss]: prep. for Bicentennial Conference on Bibliographic Control for the New Millenium, Library of Congress, November 15–17 2000 / Carl Lagoze. – Tiešsaistes pakalpojums. – [Washington: Library of Congress, 2000]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: http://lcweb.loc.gov/catdir/bibcontrol/lagoze_paper.html. – Aprakstīts pēc 2002. g. 2. okt. izdrukas.
9. **Library automation/technology glossary** [Elektroniskais resurss]. – Tiešsaistes vārdnīca. – [B.v.: ©LibraryHQ.com, 2001, 2002]. – Pieejas veids: URL: <http://www.libraryhq.com/glossary.html#A>. – Pēdējās izmaiņas 2002. g. 25. aprīlī.
10. **Matthews Joe.** The value of information in library catalogs [Elektroniskais resurss]: [firmas EOSi (ASV, Kalifornija) Biznesa attīstības vicedirektora raksts] / Joe Matthews. – Elektroniskais tiešsaistes raksts. – [B.v.: Special libraries Association, 2000]. – Pieejas veids: timeklis WWW. URL: http://www.findarticles.com/cf_0/m0FEW7_4/64694218/print.jhtml.

11. **Morgan Eric Lease.** Catalogs of the future [Elektroniskais resurss]: [Ievadraksts žurnālam *Computers in Libraries*] / Eric Lease Morgan. – Elektroniskais tiešsaistes raksts. – [B.v.: b.i., 1999]. – Pieejas veids: tīmeklis WWW. URL: <http://www.informations.com/musings/catalogs>. – Pēdējās izmaiņas veiktas 2001. g. 1. janv.
12. **Naisbitt J.** Megatrends / J. Naisbitt. – New York: Warner Books, 1984.
13. **Ortiz-Repiso Virginia.** Web-based OPACs: between tradition and innovation [Elektroniskais resurss] / Virginia Ortiz-Repiso, Moscoso Purificacion. – [B.v.: American Library Association, 1999]. – Pieejas veids: tīmeklis WWW. URL: http://www.lita.org/ital/1802_moscoso.html.
14. **Каленов Н. Е.** Электронные каталоги библиотек с точки зрения пользователя: [Krievijas Dabaszinātņu bibliotēkas (Maskava, Krievija) speciālista referāts 9. Starptaut. konf. "Bibliotēkas mainīgajā pasaulē" Sudakā (Krimas Autonomā republika) 2002. g. 8.–16. jūn.] / Н. Е. Каленов // Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире. Новые технологии и новые формы сотрудничества. – Москва: Издательство ГПНТБ России, 2002. – С. 553–558.

Baiba Mūze

New Challenges to the Remote Electronic Catalogues of Libraries in Latvia

Information as the basis for constructing knowledge and employment of knowledge for retrieval of information is significant in the process of creating the information society. In this aspect, library electronic catalogues are very important. Library collections contain great amounts of valuable information. However, it is hard to retrieve the information if the information is not supplemented by added value during the process of cataloguing – if it is not organized, classified, catalogued and arranged according to certain rules.

During the last five years in Latvia, the number of electronic catalogues has rapidly increased providing an opportunity for the library patrons to use them locally and for the remote patrons to access them in the global network. The development of electronic catalogues and their usage in Latvia is hardly investigated, but the results of creating the State Integrated Library Information System in Latvia greatly depend on the quality remote catalogues and usage opportunities. Any catalogue created by the library becomes a component of the common system and integrates into the global library information system. Thus each library of Latvia is included in the integrated library information system of Latvia but the catalogues of Latvia integrate in the global information environment. This emphasises the responsibility of each creator of any remote catalogue in the information society supporting the global, regional and local demands of patrons.

Access and usability of the catalogues to the remote patrons in Latvia are provided by various information systems and the communication and functionality of the catalogues differs. The creation of the State Integrated Library Information System and the support of international bibliographic information retrieval protocol Z39.50 is essential to provide the selection of information and dynamic data exchange among different integrated systems.

The integration of the electronic catalogues of Latvia's libraries into the global information system emphasises the significance of their development and quality. The results of the catalogue analysis indicate that it is necessary to employ the impulse of the information technologies to support new opinions in organizing the information. One must break the traditional views on the *OPAC*, in order to provide the informational needs of the patrons.

Veneranda Godmane

Bibliotēkas krājuma satura atklāšana, izmantojot *Conspectus* modeli

V. Godmane dzimusi 1953. gadā. Kopš 2002. gada LU Komunikācijas zinātņu bibliotēkzinātnes apakšnozares doktorante. Promocijas darba tēma: "Informācijas resursu (fondu) komplektēšanas politika Latvijas bibliotēkās e-laikmetā", darba zinātniskā vadītāja – asociētā profesore Baiba Sporāne.

Bibliotēkas ar saviem pakalpojumiem veicina informācijas pieejamību sabiedrībai un iespējas mainīt personības dzīves kvalitāti, izmantojot mūžizglītības iespējas. Diemžēl ierobežoto finansiālo līdzekļu dēļ šis uzdevums kļūst arvien grūtāks katrai atsevišķai bibliotēkai. Izeja meklējama bibliotēku krājumu iegādes un izmantošanas kooperācijā. Lai bibliotēkas varētu sadarboties, nepieciešams veikt krājumu nodrošinājuma apzināšanu, izpētīt to saturu, publiski definējot katras bibliotēkas krājuma komplektēšanas politiku un izstrādājot visai Latvijai kopīgu krājuma komplektēšanas stratēģiju atbilstoši IFLA¹ vadlīnijām.

Latvijas bibliotēku raksturojums

Latvijā 2001. gadā darbojās 2199 bibliotēkas [4, 5. lpp.], tostarp 1066 vispārējās izglītības iestāžu bibliotēkas (48,5%), 920 publiskās bibliotēkas (41,8%), 121 profesionālās izglītības iestāžu bibliotēka (5,5%), 59 speciālās bibliotēkas (2,7%), 31 augstākās izglītības iestāžu bibliotēka (1,4%), kā arī Latvijas Nacionālā bibliotēka (LNB) un Latvijas Akadēmiskā bibliotēka (LAB) (0,1%). Salīdzinājumā ar iepriekšējo gadu bibliotēku tīkls samazināts par 21 bibliotēku (publiskās bibliotēkas par 12, speciālās bibliotēkas par četrām, vispārējās izglītības iestāžu bibliotēkas par astoņām; augstskolu bibliotēku skaits trīskāršojies).

Lasītāju skaits Latvijas bibliotēkās, izņemot vispārējās un profesionālās izglītības iestāžu bibliotēkas, jo to dati netiek uzrādīti, 2001. gadā bija 767 885, tostarp LNB 5,6%, LAB 3,3%, augstskolu bibliotēkās 12,3%, speciālās bibliotēkās 3,9%, publiskās bibliotēkās 74,9%.

2001. gadā 1012 bibliotēkas (1087 ir skolu bibliotēkas) papildinājušas krājumus ar 7 597 435 dokumentu vienībām [4, 9. lpp.], tai skaitā LNB 1,1%, LAB 0,9%, augstskolu bibliotēkās 2%, speciālās bibliotēkās 89,3%, publiskās bibliotēkās 6,8%. Gada laikā no bibliotēku krājumiem tika izslēgtas 1 102 032 dokumentu vienības [4, 9. lpp.], tostarp LNB 4,8%, LAB 2,7%, augstskolu bibliotēkās 12,4%, speciālās bibliotēkās 5,8%, publiskās bibliotēkās 74,1%. Kopumā Latvijā šajās bibliotēkās ir gandrīz 62 miljoni dokumentu vienību, tostarp LNB 7%, LAB 5,2%, augstskolu bibliotēkās 11,5%, speciālās bibliotēkās 55%, publiskās bibliotēkās 21,3%. Krājumu iegādei gadā iztērēti 1 849 133 lati [4, 12. lpp.], tostarp LNB 10,1%, LAB 3,2%, augstskolu bibliotēkās 30,8%, speciālās bibliotēkās 11,9%, publiskās bibliotēkās 43,9%. Arvien vairāk bibliotēkas izmanto elektroniskos krājumus, par to liecina bibliotēkās lietotājiem pieejamo datoru skaits. 2001. gadā bija izmantojami 897 datori, tai skaitā LNB 2,2%, LAB 1,9%, augstskolu bibliotēkās 35,5%, speciālās bibliotēkās 32,9%, publiskās bibliotēkās 27,4%.

“Bibliotēka kā reģistrēta kultūras, izglītības un informācijas iestāde veic pasaules kultūras mantojuma – iespieddarbu, elektronisko izdevumu, rokrakstu un citu dokumentu uzkrāšanu, sistematizēšanu, katalogizēšanu, bibliografēšanu un saglabāšanu, kā arī nodrošina tajā esošās informācijas publisku pieejamību un izmantošanu” [3]. Bibliotekārs, veicot katra dokumenta bibliogrāfisko aprakstu, katalogizēšanu un indeksēšanu, padara to saprotamu un pieejamu lietotājam katalogu veidā un sistematizētā kārtojumā plauktos, tādējādi pievienojot esošajai informācijai savas profesionālās darbības rezultātā radīto pievienoto vērtību. Tieši šī jaunā pievienotā vērtība ir tā, kas ļauj viegli un ātri izmantot elektroniskos katalogus un datu bāzes, arī nenākot uz bibliotēku, kā arī orientēties krājumu daudzveidībā fiziskajā telpā. Līdz ar to bibliotekāra darba radītā pievienotā vērtība atvieglo informācijas izmantošanu un pieejamību katram sabiedrības loceklim. Meklējot informāciju internetā, kas nav sakārtota katalogu un datu bāzu veidā, lietotājs ātri konstatē, ka tās atrašana prasa ļoti ilgu laiku, speciālas zināšanas un naudu. Tādēļ praktiski tikai bibliotēkās, kas ir lielu, sistematizētu informācijas krājumu turētājas, demokrātijas un sabiedrības locekļu mūžizglītības garants, iespējams īstenot ikviena informācijas lietotāja vitālās vajadzības pēc aktuālas, konkurētspējīgas, ticamas un kvalitatīvas informācijas.

Bibliotēkas aktīvi piedalās informācijas sabiedrības veidošanā, taču mūžīgais finansu deficīts, nacionālā krājuma veidošanas stratēģijas un komplektēšanas politikas trūkums neveicina bibliotēku pakalpojumu attīstību sabiedrības nodrošināšanā ar darba tirgū pieprasīto informāciju adekvātā kvalitātē.

Mūsdienās aktuāls bibliotēku uzdevums ir noteikt tradicionālo un elektronisko dokumentu līdzsvaru un atbildīgos par tradicionālo dokumentu iegādi un glabāšanu, apvienojot finansu resursus elektronisko dokumentu iegādē. Galvenais bibliotēkas krājumu nodrošinājumā ir piekļuve informācijas avotam neatkarīgi no tā fiziskās atrašanās vietas. Tādēļ

bibliotēkām arvien vairāk ir jāpārvalda ne vien bibliotēku krājums, bet arī piekļuve informācijas avotiem, tehnoloģijām un informācijas meklēšanas rīkiem.

Saskaņā ar Bibliotēku likuma 17. panta 6. daļu Latvijas Republikas Ministru kabinets 2001. gadā ir pieņēmis Bibliotēku darbībai nepieciešamā finansējuma normatīvus [2], kuru izpilde jānodrošina bibliotēkas dibinātājam. Noteiktie minimālie līdzekļi grāmatu un periodisko izdevumu iegādei gan stāsies spēkā tikai 2005. gada janvārī: pašvaldību bibliotēkās – vismaz Ls 0,30 uz vienu iedzīvotāju; pamatizglītības, vispārējās vidējās izglītības un profesionālās izglītības iestāžu bibliotēkās – vismaz Ls 7,00 uz vienu izglītojamo un pedagoģu; augstākās izglītības iestāžu bibliotēkās – vismaz Ls 8,00 uz vienu izglītojamo un pedagoģu; pārējās bibliotēkās – vismaz Ls 5,00 uz vienu reģistrētu bibliotēkas lietotāju.

Latvijas bibliotēkās vērojama liela neatbilstība starp bibliotēkas uzdevumiem un tās reālajām iespējām. Lai mūsdienās sniegtu pietiekami kvalitatīvus un apjomā arvien pieaugošus informācijas pakalpojumus, katrai bibliotēkai būtu jāuztur lieli informācijas krājumi vai arī jākooperējas ar citām bibliotēkām. Valstiskās neatkarības atgūšana mainījusi ne vien bibliotēkas stratēģiju, bet arī tās krājumu saturu. Baltijas valstīs neatkarība iegūta apmēram vienlaicīgi, tomēr Lietuvas un Igaunijas bibliotēkas krājumu nodrošinājumā sasniegušas daudz vairāk. Tā apliecina arī 2000. gadā publicētā Latvijas nacionālā programma “Kultūra”, kuras apakšprogrammā “Bibliotēkas” [1] norādīts, ka kopējie izdevumi, piemēram, Latvijas akadēmiskajās bibliotēkās, rēķinot uz 1000 iedzīvotājiem, ir viszemākie ne vien Eiropā, bet arī Baltijā:

- 26,5 reizes mazāki nekā Ziemeļeiropas valstu augstskolu bibliotēkās;
- 17,8 reizes mazāki nekā ES valstu augstskolu bibliotēkās;
- 14,8 reizes mazāki nekā Eiropas valstu augstskolu bibliotēkās;
- 6,2 reizes mazāki nekā Igaunijas augstskolu bibliotēkās.

Programma akcentē bibliotēku uzdevumus pārejai no tradicionālās bibliotēkas stratēģijas uz virtuālo. Abas stratēģijas atšķiras gan pēc bibliotēkas uzdevuma, gan pēc krājuma satura. Tradicionālās bibliotēkas stratēģija pārstāv drukāto dokumentu uzkrāšanu un saglabāšanu, bet virtuālas bibliotēkas stratēģija akcentē lietotāja nodrošināšanu ar dokumentiem neatkarīgi no formāta un atrašanās vietas, uzsvāru liekot uz elektroniskajiem dokumentiem un to piekļuves nodrošinājumam. Latvijā daudzās bibliotēkās pārsvarā ir tradicionālie dokumenti, taču arvien palielinās mašīnlasāmie dokumenti disku, datu bāzu un interneta resursu veidā. Arī grāmatu elektroniskais katalogs pēc savas būtības ir mašīnlasāms dokumentu kopums. Latvijā bibliotēkas ir pārejas posmā, jo cenšas apvienot visdažādāko informāciju neatkarīgi no formāta un atrašanās vietas, tāpēc būtu dēvējamas par hibridbibliotēkām.

Latvijas normatīvajos dokumentos diezgan daudz skarti bibliotēku krājuma komplektēšanas jautājumi, taču tie ir vispārīgi. Bibliotēku likums [3] nosaka, ka LNB ir atbildīga par krājuma komplektēšanas stratēģijas izstrādāšanu un bibliotēku kooperāciju, ka bibliotēkām jāveido sava krājuma

komplektēšanas profils, bet nenosaka, par kādām konkrētām nozarēm valsts nozīmes bibliotēkas būtu atbildīgas. Koordinācija no valsts puses netiek nodrošināta. Tāpēc var teikt, ka paši būtiskākie jautājumi par krājuma komplektēšanu tomēr nav risināti valsts līmenī, atstājot to sabiedrisko organizāciju (bibliotēku komplektēšanas komisijas, Latvijas Bibliotēku padomes) un sabiedrisku institūciju pārziņā.

Līdz šim nav izstrādāta valsts stratēģija bibliotēku krājuma komplektēšanā, kā arī nav noteikta bibliotēkas loma un vieta jaunajos ekonomiskajos apstākļos valsts līmenī. Pārsvārā Latvijā bibliotēku uztver kā patērētāju, nevis aktīvu zināšanu veicinātāju, konkurētspējas nodrošinātāju ne tikai studējošai jaunatnei, bet arī visai sabiedrībai kopumā. Diemžēl Latvijas sabiedrība atšķirībā no Rietumu sabiedrības vēl neaptver savas tiesības uz bezmaksas pieejamību modernai bibliotēkai ar bagātu krājumu.

Informācijas tehnoloģiju straujā attīstība pēdējos desmit gados mainījusi bibliotēku uzdevumu arī Latvijā – no informācijas uzkrāšanas un glabāšanas uz informācijas pieejamību. Tā kā bibliotēku krājuma saturs būtiski mainījies, sabiedrība ir jāinformē par to. Aktuāls kļuvis jautājums, kādas bagātības ir Latvijas bibliotēkās konkrētās nozarēs un kurās bibliotēkās lietotājs var saņemt sev nepieciešamo informāciju atbilstoši savām vajadzībām. Pasaulē jau izstrādāts un vairākus gadus desmitus veiksmīgi aprobēts *Conspectus* (kopsavilkuma) modelis, kas koncentrētā veidā atklāj bibliotēkas galvenās vadlīnijas krājumu attīstībā, un veiksmīgi tiek izmantots visu tipu bibliotēkās.

Kopš IFLA 2001. gadā publicējusi bibliotēku krājumu attīstības vadlīnijas [29], ļoti nopietni šo metodi cenšas apgūt arī vairums Austrumeiropas valstu bibliotēkas. Arī Latvija. LATABA² 2003. gada aprīlī noorganizēja starptautisku konferenci “Nacionālā bibliotēku krājuma veidošana – sabiedrības izglītībai un kultūrai”, veltītu bibliotēku komplektēšanas jautājumiem.

Katru gadu pasaulē tiek izdots milzīgs tradicionālo un tagad arī elektronisko dokumentu skaits. Visu iegādāties bibliotēkas nespēj ne fiziski, ne finansiāli, bet ar *Conspectus* modeļa palīdzību, izveidojot bibliotēkas krājuma (gan tradicionālā, gan virtuālā) komplektēšanas politiku, sabiedrībai tiek atklāts tematiskais saturs tā pilnīgākai izmantošanai. Komplektēšanas politika kalpo katra lietotāja nodrošināšanai ar informāciju, sekmē bibliotēku sadarbību un finanšu resursu minimālu izlietojumu, īstenojot reālu bibliotēku integrāciju vienotā tīklā globālā kontekstā, vienlaicīgi liekot izvērtēt esošo krājumu, pārskatīt prioritātes un aktualizēt bibliotēkas mērķus un uzdevumus.

2003. gada martā, aptaujājot LATABA bibliotēkas, tika konstatētas šādas pamatproblēmas:

- nav komplektēšanas politikas valsts līmenī;
- nav metodiskā centra valstī, kas koordinētu krājumu komplektēšanu;
- nav koordinācijas bibliotēku starpā krājumu komplektēšanā;
- nacionālā bibliotēku krājuma veidošanas perspektīva ir ļoti neskaidra;
- nav izveidojusies sadarbība starp augstskolu izdevniecībām, tādēļ grūti iegādāties citās augstskolās izdotus mācību līdzekļus. Biznesa augstskolas “Turība” izdevniecība ir vienīgā, kas šai jomā darbojas labi;

- bibliotēku krājums tiek dublēts koordinācijas trūkuma dēļ;
- nepietiekams bibliotēku finansējums;
- informācijas trūkums par izdevumiem, īpaši npublicētiem materiāliem;
- kompetences trūkums nozaru literatūras novērtēšanā, līdz ar to bibliotēkas iegādājas aktīvāko lasītāju pieprasīto, jo nav nozaru bibliogrāfisko rādītāju – rokasgrāmatu bibliotekāriem par to, kādi autori un izdevumi katrā nozarē ir paši būtiskākie.

Latvijas bibliotēku padome 2003. gada nogalē izveidoja komplektēšanas politikas izstrādes darba grupu. Ir cerība, ka tiks apzinātas esošās problēmas un doti iespējamie risinājumi.

Darba grupas uzdevumi ir:

- 1) apzināt izglītības, zinātnes un tautsaimniecības informacionālās vajadzības valstī, pieaicinot attiecīgo nozaru speciālistus;
- 2) veikt pētījumu bibliotēku resursu apzināšanā, balstoties uz starptautiski atzītiem metodoloģijas principiem;
- 3) noteikt prioritātes un komplektēšanas dziļumu katrā nozarē atbilstoši apzinātajām informacionālajām vajadzībām valstī;
- 4) deleģēt bibliotēkām atbildību un panākt tai adekvātu finansējumu krājumu veidošanā. Ierosināt izmaiņas likumdošanā.

Mūsdienās informācija pasaulē kļūst par vienu no galvenajiem sabiedrības attīstības virzītājspēkiem. Komplektēšanas politikas izstrādes darba grupas izveidošana liecina, ka beidzot to attiecina arī uz bibliotēkām. Publiskas informācijas trūkums par Latvijas dažādu bibliotēku tipu krājumu komplektēšanas politiku nenodrošina bibliotēku kooperāciju resursu izmantošanā un lietotājus ar konkurētspējīgu informāciju. Nevar izmantot pat to, kas bibliotēkās jau ir, jo, neesot publiskai informācijai par bibliotēkas krājuma saturu un pilnīguma līmeni, bibliotēkām grūti sadarboties savā starpā un veikt zināmu specializāciju. Bez komplektēšanas politikas, kurā minēta bibliotēkas misija, uzdevums un krājuma stratēģija, nav iespējams iztikt, jo nav cita ceļa, kā bibliotēku īpašniekiem kompetenti pierādīt, kas no definētā jau sasniegts un kas vēl nepieciešams. Ir nepieciešams izpētīt mūsdienu bibliotēku krājuma tematisko nodrošinājumu, atsežot satura pilnīguma līmeņus, un izstrādāt rakstisku komplektēšanas politiku, izmantojot *Conspectus* modeli atbilstoši IFLA vadlīnijām.

***Conspectus* modeļa raksturojums**

IFLA 2001. gada vadlīnijas [29] paredz krājumu komplektēšanas politikas rakstisku izstrādi ikvienai bibliotēkai. Šīs vadlīnijas nav vēl latviski tulkotas, tādēļ plašākai sabiedrībai nav zināmas. Komplektēšanas politikas rakstiska izstrāde ir ļoti svarīga, jo tā rada bāzi attīstības plānošanai nākotnē, palīdz noteikt bibliotēkas prioritātes, pamato finansu līdzekļu nepieciešamību un nodrošina taisnīgu sadali, aizstāv bibliotēkas intereses.

Bibliotēkai ir vairāki svarīgi dokumenti: bibliotēkas nolikums vai statūti, bibliotēkas izmantošanas noteikumi un krājumu komplektēšanas

politika. Šie trīs dokumenti ir katras bibliotēkas darbības pamatdokumenti, kurus apstiprina bibliotēkas īpašnieks un kuri reglamentē bibliotēkas darbību. Krājuma komplektēšanas politika ir oficiāls dokuments, kas nodrošina krājuma komplektēšanas stratēģiju, principus un nepārtrauktību, ļauj izvairīties no haosa krājuma veidošanā ilgā laika periodā. Šāds dokuments ir vērtīgs arī tāpēc, ka veicina esošā krājuma stipro pušu pārzināšanu un liek pastāvīgi domāt par bibliotēkas mērķiem. Krājuma komplektēšanas politikas rakstisks modelis nepieciešams ikvienai bibliotēkai kā darbarīks, kas ļauj bibliotekāriem stāties pretī spiedienam komplektēt nepiemērotus izdevumus. Krājumu komplektēšanas politika veicina sadarbību starp nozares komplektētājiem, ekonomē naudu, jo tajā ir sistematizēta informācija, kas nepieciešama darbam un sadarbībai. Šāda dokumenta izstrāde veicina starpbibliotēku abonementa izmantošanas kooperāciju, nostiprina katalogizēšanu un krājuma saglabāšanu, un intelektuālo brīvību. Tās ir ne vien plānošanas dokuments, bet arī komunikācijas metode un bāze resursu apmaiņai starp bibliotēkām. Krājuma komplektēšanas politikas rakstisks modelis ir sava veida līgums ar bibliotēkas lietotājiem, kas parāda katram individuālajam lietotājam, ko viņš var vēlēties saņemt no bibliotēkas krājuma un tā pakalpojumiem, un nodrošina sadarbību ar citām bibliotēkām.

Krājuma tematiskajai atklāšanai *Conspectus* modelis iesaka izmantot šādas 24 pamatnozares: lauksaimniecība, antropoloģija, māksla un arhitektūra, bioloģiskās zinātnes, bizness un ekonomika, ķīmija, datorzinātne, izglītība, inženierzinātnes un tehnoloģijas, ģeogrāfija un dabaszinātnes, valodniecība un literatūra, tiesības, bibliotēku zinātne, matemātika, medicīna, mūzika, izpildītājmāksla, filosofija un reliģija, fiziskā izglītība un kultūra, fizikālās zinātnes, politikas zinātne, psiholoģija, socioloģija.

Katra bibliotēka izvēlas tās nozares, kas tai aktuālas, tāpat katru pamatnozari, ja tas nepieciešams, var iedalīt sīkāk. IFLA piedāvā 500 priekšmetus un 4000 atslēgvārdus. Bibliotēkām, izvērtējot krājuma saturu, ir svarīgi ievērot unificētas prasības, lai krājumu varētu savstarpēji salīdzināt ar citām bibliotēkām, tādējādi nodrošinot veiksmīgāku sadarbību un lietotāju pieprasījumu apmierināšanu. Bibliotēkas krājuma satura izvērtēšana ir ļoti nozīmīga, jo tā informē lietotāju par konkrētās bibliotēkas nozares atspoguļošanas pilnīguma līmeni. Tāpēc svarīgi norādīt arī valodas, ģeogrāfiskos un hronoloģiskos ierobežojumus un dokumentu formātus un veidus.

Krājuma satura pilnīguma līmeņu raksturojums

IFLA iesaka izmantot 6 *krājuma pilnīguma līmeņus* [29, tulk. V. G.], kurus apzīmē ar cipariem no 0 līdz 5 *pieaugošā līmenī*: 0 – konkrēto nozari nekomplektē vispār; 1 – minimāls informācijas līmenis; 2 – pamatinformācijas līmenis; 3 – studiju līmenis; 4 – pētniecības līmenis; 5 – relatīvā pilnīguma līmenis.

1. jeb minimālais informācijas līmenis nodrošina tikai nelielu informāciju par nozari vai tēmu: ļoti ierobežots vispārīgo materiālu krājums,

tai skaitā monogrāfijas un uzziņu izdevumi. Speciālie periodiskie izdevumi un elektroniskie informācijas avoti netiek iegādāti.

2. jeb pamatinformācijas līmenis raksturo krājumu vidusskolas vai koledžas zināšanu apjoma vajadzībām. Krājumā ir pamatgrāmatas konkrētajā nozarē un dažādas enciklopēdijas. Monogrāfiju un uzziņu dokumentu krājums, kā arī vispārīgo periodisko dokumentu krājums ir ierobežots.

3. jeb studiju līmenis sniedz sistemātisku informāciju par noteiktu nozari vai tēmu, tomēr zemākā līmenī, nekā nepieciešams zinātniskai pētniecībai. Krājumam jānodrošina bakalaura vispārīgās informācijas vajadzības: plašs vispārīgo monogrāfiju un uzziņu dokumentu skaits, kā arī specializētās monogrāfijas un uzziņu dokumenti. Arī vispārīgo periodisko dokumentu un speciālo periodisko dokumentu krājums ir ievērojams. Tomēr ir ierobežots dokumentu krājums atbilstošās svešvalodās, piemēram, mācību dokumenti svešvalodās nedzimtās valodas runātājiem vai dokumenti svešvalodās par tēmu.

4. jeb pētniecības līmenis raksturo krājumu, kurā ir svarīgākie tradicionālie dokumenti, kas nodrošina studijas maģistrantūrā un doktorantūrā, un patstāvīgu zinātniskus pētījumus. Pētniecības līmeņa krājumu veido ļoti plašs vispārēja rakstura un specializētu monogrāfiju un uzziņu izdevumu krājums, kā arī vispārējo un specializēto periodisko izdevumu krājums ne vien dzimtajā valodā, bet arī vairākās svešvalodās. Krājumā ir gan labi pazīstamu, gan mazāk zināmu autoru darbi.

5. jeb relatīvā pilnīguma līmenis raksturo krājumu, kurā komplektēts viss, kas vien konkrētajā nozarē iespējams neatkarīgi no dokumenta formāta, valodas un izdošanas vietas. Šāds krājums tiecas būt visaptverošs. Visbiežāk tas ir speciāls krājums, ko veido tradicionālie dokumenti un manuskripti. Šāda līmeņa krājums parasti ir nacionālas vai starptautiskas nozīmes dokumenti.

Aprobējot *Conspectus* modeli konkrētās bibliotēkās, radās nepieciešamība sīkāk iedalīt 1., 2. un 3. līmeni ar divām apakšiedaļām [9., 38.–40. lpp.]. Tika izvērtētas iespējas *Conspectus* modeli izmantot elektronisko resursu komplektēšanas politikas izstrādāšanai. Katra bibliotēka pati izvēlas rakstīt vai nu vairākas krājuma attīstības rīcībpolitikas, vai arī vienu kopīgu. Tā kā mūsdienās daudzas bibliotēkas faktiski ir hibrīdbibliotēkas, kas līdztekus tradicionālajiem dokumentiem arvien vairāk iegādājas arī elektroniskos izdevumus un izmanto interneta resursus, abonē dažādas autorizētās datu bāzes, vajadzēja papildināt krājuma satura pilnīguma līmeņu robežas. P. Kleitons (*P. Clayton*) un G. Gormans (*G. Gorman*) piedāvā šādu risinājumu [9., 46.–48. lpp., tulk. V. G.]: 0 līmenī nekomplektē tradicionālos izdevumus, bet ierobežoti interneta resursi ir pieejami, 1. līmenī pieejami ierobežoti interneta resursi, 2. līmenī pieejami arī elektroniskie izdevumi, tādi kā vārdnīcas, enciklopēdijas, bibliogrāfiskās datu bāzes (tostarp arī CD-ROM formātā), 3. līmenī pieejami ne vien interneta resursi, bet arī autorizētās datu bāzes un elektroniskie žurnāli, 4. līmenī ļoti plaši pieejami interneta un elektroniskie izdevumi, tai skaitā specializētie elektroniskie žurnāli, 5. līmenī pilnīgi visi dokumenti neatkarīgi no izdevuma veida un formāta.

Secinājumi

Līdz ar Latvijas neatkarības atjaunošanu arī bibliotēkas izvērtē un maina savu krājumu stratēģiju. Bibliotēkas atrodas pārejas stadijā no tradicionālās uz virtuālo bibliotēku. Arvien vairāk bibliotēku darbā tiek izmantota datortehnoloģija un elektroniskie dokumenti. Daudzām bibliotēkām ir elektroniskie katalogi, kas atvieglo bibliotēku iekļaušanos globālajā tīmeklī. Taču ar elektroniskajiem katalogiem vien ir par maz, lai informētu sabiedrību par bibliotēkas krājuma saturu. Sabiedrība ir jāinformē par bibliotekāru darba rezultātā radīto pievienoto vērtību. Tas veicinātu bibliotēkas krājuma labāku izmantojamību un bibliotēku publicitāti. Latvijas bibliotēkās ir sākusies krājuma satura izvērtēšana pēc *Conspectus* modeļa tāpat, kā to izdarījusi Rietumu sabiedrība. Pirmie soļi sperti, apzinot IFLA vadlīnijas bibliotēkas krājuma komplektēšanas ricībpolitikas izstrādē un diskutējot konferencē, izveidojot komplektēšanas ricībpolitikas izstrādes darba grupu.

Latvijas bibliotekāri apzinās jaunās ekonomiskās izmaiņas sabiedrībā un mēģina pilnveidot bibliotēku krājumus, taču to apgrūstina Latvijas bibliotēku krājumu attīstības stratēģijas trūkums un mūžīgais finansu deficīts. Lai gan visā pasaulē informācija ir noteicošais faktors tautsaimniecības uzplaukumam, ko atzīst arī Latvijā, taču atšķirībā no Rietumu sabiedrības, Latvijā to pagaidām maz attiecina uz bibliotēkām.

Pasaulē jau ir pārbaudīta metode, ar kuras palīdzību bibliotēkas var nostiprināt savas pozīcijas. Tā ir *Conspectus* – jauna domāšana bibliotēkas krājuma izvērtēšanā, jo palīdz atrisināt pāreju no kolekcijorientētas uz lietotājiorientētu bibliotēku. Modelis lietotājam piedāvā sistematizētu informāciju par bibliotēkas iespējām – nozaru saturu un pilnīguma līmeni. Tā ir standartizēta bibliotēkas krājuma satura līmeņu aprakstīšana, kas norāda gan komplektēšanas dziļumu pagātnē, tagadnē un perspektīvu nākotnē. Izmantojot nozares un priekšmetus, bibliotekāri un lietotāji tiek informēti par bibliotēkas krājuma saturu, kas ļauj bibliotēkām kooperēties un ekonomēt līdzekļus. Komplektēšanas ricībpolitika, izstrādāta uz *Conspectus* modeļa bāzes, ļautu efektīvāk izmantot līdzekļus, sadarbību un sabiedriskās attiecības bibliotēkas misijas un uzdevumu realizēšanā, tāpēc ka bibliotēkas akcentētu savu krājumu prioritātes, dokumentu formātus, valodas, ģeogrāfiskos un hronoloģiskos ierobežojumus, kā arī dāvinājumu un atlases principus. Latvijas bibliotēkām ar šo modeli iespējams novērtēt krājumus un apzināt Latvijas bibliotēku nodrošinājumu ar nozaru literatūru, lai to varētu koordinēti attīstīt un plānveidīgi kooperēties tās labākā izmantošanā un ekonomiskā komplektēšanā atbilstoši lietotāju vajadzībām un tautsaimniecības attīstības prognozēm.

Katrai bibliotēkai un Latvijas bibliotēkām kopumā skaidri jādefinē krājuma attīstības pamatprincipi, pilnīguma līmenis un atbilstība lietotāju kontingentam. Ar elektroniskajiem katalogiem vien internetā nepietiek. Viss krājums var arī nebūt pieejams katalogu veidā, taču ir jābūt publiski pieejamai detalizētai informācijai par konkrētās bibliotēkas krājuma satura

kvalitāti. Katrai bibliotēkai nepieciešams izstrādāt savu komplektēšanas politiku, izmantojot *Conspectus* modeli atbilstoši IFLA vadlīnijām. Ja Latvijas bibliotēkas grib iekļauties globālā aprītē, tad cita ceļa nemaz nav. Bibliotēkas nevar pastāvēt izolēti un nevar sadarboties, izmantojot citas bibliotēkas krājumus, ja to saturs un pilnīguma līmenis nav pieejams un savstarpēji salīdzināms. Tas ir svarīgi ne tikai Latvijas bibliotēku sadarbībai savā starpā, bet arī starptautiskā kontekstā. Pašlaik bibliotēkas krājuma saturs vairāk nojaušams pēc bibliotēkas nosaukuma un sniegtās informācijas internetā, taču tas ir nepietiekami. Izvērtējot krājuma saturu ar *Conspectus* modeli, bibliotēkas labāk to iepazīs un varēs salīdzināt bibliotēkas misijas un uzdevumu nodrošinājumu ar krājumu.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Internacional Federation of Library Associations (angļu val.).

² Latvijas akadēmisko bibliotēku asociācija.

IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI

1. *Nacionālās programmas "Kultūra" apakšprogramma "Bibliotēkas"* // Latvijas Vēstnesis. – 2002. – 22. dec. – 15.–18. lpp.
2. *Bibliotēku darbībai nepieciešamā finansējuma normatīvi*: Noteikumi Nr.415 / Latvijas Republikas Ministru kabinets. – R.: Latvijas Republikas Ministru kabinets, 2001. – 2l pp.
3. *Bibliotēku likums*. – R., 1998., 21. maijs, 10 lpp., aprakstīts pēc izdrukas no NAIS.
4. *Latvijas bibliotēku darba rādītāji 2001* / Latvijas Nacionālā bibliotēka, sast. Evija Ragozina. – Rīga: 2002. – 93 lpp.
8. *Bushing Mary, Burns Davis, Powell Nancy*. Using the conspectus method: a collection assessment handbook / Mary Bushing; Davis Burns, Nancy Powell. – WLN: 1997. – 200 p. – ISBN 0-9633700-1-6.
9. *Clayton Peter*. Managing Information Resources in Library: collection management in theory and practice / Peter Clayton, G. E. Gorman. – London: Library Association Publishing, 2001. – XVI, 272 p. ISBN 1-85604-297-9.
10. *Collection development training for Arizona public libraries*: [elektronisks resurss]. – Pieejas veids <http://www.lib.az.us/cdt/index.htm>
11. *Collection management in academic libraries* / Ed. by Clare Jenkins, Mary Morley. – 6. nd ed. – Aldershot: Gower, 1999. – 302 p. – ISBN 0-566-08116-4.
12. *Collection management for the 21st century: a handbook for librarians* / Ed. by G. E. Gorman; Ruth H. Miller. – Westport: Greenwood Press, 1997. – 323 p. – ISBN 0-313-29953-6.
13. *Collection management in the electronic age: a manual for creating community college collection development policy statements* / ed. by Jennie S. Boyarski; Kate Hickey. [b.v.]: [b.i.], 1994. – 193 p. – ISBN 0-8389-7737-5.

14. *Foster Janet*. Collection development, from text to technology / Janet Foster // Computers in libraries. – ISSN 1041-7915. – Nr. 6 (2000), p. 34–36, 38–39.
15. *Giesecke Joan*. Scenario planning and collection development / Joan Giesecke // Journal of library administration. – ISSN 0193-0826. – Vol. 28, Nr. 1 (1999), p. 81–92.
16. *Gifts and exchanges: problems, frustrations, ... and triumphs* / Ed. Catherine Denning. – New York: The Harworth Press, Inc., 1999. – 199 p. – ISBN 0-7890-0678-2.
17. *Gorman G. E.* Collection development for libraries / G. E. Gorman, B. R. Howes. – London: Bowker-Saur, 1990. – XV, 432 p. – ISBN 0-40830-100-7.
18. *Gregory Vicki L.* Selecting and managing electronic resources / Vicki L. Gregory. – New York: Neal-Schuman Publishers, Inc., 2000. – V, 109 p. – ISBN 1-55570-382-8.
19. *Henderson Tona*. Weaving the web: using the World Wide Web in library acquisitions / Tona Henderson // Library Acquisitions: Practise & Theory. – ISSN 0364-6408. – Nr. 3 (1996), p. 367–374.
20. *Hoare Peter*. Legal deposit of electronic publications and other non-print material: an international overview / Peter Hoare // Alexandria. – ISSN 0955-7490. – Nr. 1 (1997), p. 59–79.
21. *Howard D. White*. Brief tests of collection strength: a methodology for all types of libraries / Howard D. White. – Westport CT: Greenwood Press, 1995. – P. – ISBN 0-313-297533.
22. *Impact of digital technology on library collections and resource sharing* / ed. Sul H. Lee // Journal of Library Administration. – ISSN 0193-0826. – Vol. 35, Nr. 3 (2001). – P. 1–118.
23. *The internet and acquisitions: sources and resources for development* / ed. Mary E. Timmons. – New York: The Harworth Information Press, 2000. – 137 p. – ISBN 0-7890-0687-1.
24. *Jones Daniel*. Collection development in the digital library / Daniel Jones // Digital libraries: philosophies, technical design, and the example scenarios / ed. David Stern. – New York: The Haworth Press, Inc., 1999. – ISBN 0-7890-0769-X. – P. 27–37.
25. *Lee Stuart D.* Building an electronic resource collection: a practical guide / Stuart D. Lee. – London: Library Association Publication, 2002. – 147 p. – ISBN 1-85604-422-X.
26. *Legal deposit with special reference to the archiving of electronic materials: Proceedings of a seminar organised by NORDINFO and the British Library*, Windsor, England, 27–29 October, 1994. – Esbo: NORDINFO, 1995. – 172 p. – ISBN 951-53-902129.
27. *Magrill Rose Mary*. Acquisitions management and collection development in libraries / Rose Mary Magrill, John Corbin. – Chicago: American Library Association, 1989. – X, 286 p. – ISBN 0-8389-0513-7.
28. *Mattos Jodie*. Saving money by using online bookstores / Jodie Mattos, Joseph Yue // Computers in Libraries. – ISSN 1041-7915. – Nr. 5 (2000), p. 42–44, 46–47.
29. *Guidelines for a collection development policy using the conspectus model* [Elektronisks resurss]. – Pieejas veids <http://www.ifla.org/VII/s14/nd1/gcdp-e.pdf>
30. *Public library collection development in the information age* / ed. Annabel K. Stephens. – New York: The Haworth Press, Inc., 1998. – 211 p. – ISBN 0-7890-0528-X.
31. *Scheschy Virginia M.* Publishers on the web: from Addison to Ziff / Virginia M. Scheschy // Library Collections, Acquisitions, & Technical Services. – ISSN 1464-9055. – Nr. 1 (1999), p. 73–78.

32. *Библиотечные фонды* // Справочник библиотекаря. – Санкт–Петербург: Профессия, 2000. – ISBN 5-86457-187-3. – С. 54–90.
33. Бульчева О. С. Ресурсы Интернет как источник информационного обеспечения процесса комплектования фонда библиотеки / О. С. Бульчева // Научные и технические библиотеки. – ISSN 0130-9765. – Nr. 3 (1999), с. 18–22.
34. Кампфен И. Новая роль подписных агентств / И. Кампфен // Научные и технические библиотеки. – ISSN 0130-9765. – Nr. 10 (2000), с. 43–49.
35. Ковач Б. Формирование библиотечных фондов: процесс принятия решений / Б. Ковач // Библиотековедение. – ISSN 0869-608X. – Nr. 4–6 (1999), с. 143–153.
36. Тиханова Наталья. Оптимальный размер текущего комплектования: варианты расчетов / Наталья Тиханова // Библиотека. – ISSN 0869-4915. – Nr. 11 (2002), с. 9–13.

Veneranda Godmane

Access to Library Funds Using the Conspectus Model

Library Law [3] determines that the Latvian National Library is responsible for working out a strategy of fund collection and co-operation among libraries. The libraries must make their own profile of fund collection but the Latvian state does not determine exactly which fields should state level libraries be responsible for. Until now, a strategy for Latvian libraries' fund collection has not been worked out nor has a specific role and place for a library under the new economical conditions been stated.

The conspectus model recommends 24 basic objects and 6 collection levels.

The conspectus model is a new type of thinking in the process of fund development and it helps to manage the library transformation from a simple fund keeper into a client-oriented enterprise. A modern library should also provide its users with systematised information about the library system – the contents of its branches and their quality.

Each library and all Latvian libraries together must clearly define the basic principles of their fund collection development, fund quality and needs of library users. Electronic catalogues in Internet only are not sufficient. It is not obligatory that all the funds be digital but all of them must be content approachable. Detailed information about the quality of contents of specific library funds must be available. It is necessary to work out a written policy of fund collection development for each library, using the conspectus model according to IFLA guidelines. If Latvian libraries want to become involved into the global system, there is no other way.

LITERATŪRZINĀTNE

Bārbala Stroda. Ceļš uz Viduszemi: literārās fantāzijas žanrs kā mūsdienu mīta ekvivalents

Eva Eglāja-Kristsons. Latviešu trimdas literātu un padomju Latvijas dzejnieku kontakti “dzelzs priekškara” ēnā

Evija Veide. Literārais alkīmiķis Marģeris Zariņš un viņa laiks

Ērika Bērziņa. Sieviešu tēlu tipoloģija Gundegas Repšes prozā

Ilze Sperga. Sievietes suicīds Amandas Aizpurietes romānā “Nakts peldētāja”

Rimands Ceplis. Daces Rukšānes romāns “Beatrisis gultas stāsti” baudu un vajadzību fizioloģizācijas tendences kontekstā

Pāvels Glušakovs. Alternatīvā vēsture krievu trimdas literatūrā (Pjotra Krasnova romāns “За чертополохом”)

Antra Leine. Dialogu salīdzinājums Džeinas Ostinas romānā “Lepnums un aizspriedumi”, tā ekranizējumos un tulkojumā

Elita Saliņa. Angļu un velsiešu dzejas tradīciju mijiedarbība Dilana Tomasa daiļradē

FOLKLORISTIKA

Gatis Ozoliņš. Dzīvnieku patrons, dēms un protototēmisms

Rīta Glāzere. Kristīgās leģendas citu latviešu folkloras žanru kontekstā

Una Smilgaine. Laiks un telpa latviešu šūpuļdziesmās

Jolanta Upeniece. Putni un dzīvnieki kosmogonijā (pēc latviešu teiku un pasaku materiāla)

Sandis Laimē. Bēru rituālu atspulgi Latvijas klinšu rakstos

Sanita Bērziņa-Reinsons. Stāsti par apmaldīšanos: priekšstati un skaidrojumi

Ieva Garda. Akciju sabiedrība “Diena” kā mūsdienu folkloras izplatītāja

Valdis Rūsiņš. Trīsdaļīgo struktūru veidošanās senajā pasaules uztverē un to aprakstīšanas problēma

MĀKSLAS (TEĀTRA) ZINĀTNE

Baiba Kalna. Pirmā padomju sezona latviešu teātrī

Andra Rutkēviča. Nācijās modināšana. Rokoperas “Lāčplēsis” iestudējums, tā attiecības ar sociālpolitiskajiem notikumiem valstī

Anda Kuduma. L. Stumbres drāma “Sarkanmataināis kalps”.

Atgriešanās pie tradīcijas

Ingrīda Vilkārese. Modernisma un postmodernisma elementi Gintara Varna režijā: Džuzepes Verdi opera “Masku balle”

BIBLIOTĒKZINĀTNE

Baiba Mūze. Jauni izaicinājumi Latvijas bibliotēku attīstīšanai elektroniskajiem katalogiem

Veneranda Godmane. Bibliotēkas krājuma satura atklāšana, izmantojot *Conspectus* modeli

ISBN 9984-767-24-8



9 789984 767246 >

 ZINĀTNE