

LATVIJAS UNIVERSITĀTES  
RAKSTI

776. SĒJUMS

Literatūrzinātne,  
folkloristika, māksla

Letonika starpkultūru kontekstā

SCIENTIFIC PAPERS  
UNIVERSITY OF LATVIA

VOLUME 776

Literature,  
Folklore, Arts

Latvian Studies in Intercultural Context

SCIENTIFIC PAPERS  
UNIVERSITY OF LATVIA

VOLUME 776

Literature,  
Folklore, Arts

Latvian Studies in Intercultural Context

UNIVERSITY OF LATVIA

LATVIJAS UNIVERSITĀTES  
RAKSTI

776. SĒJUMS

Literatūrzinātne,  
folkloristika, māksla

Letonika starpkultūru kontekstā

UDK 82.0:821+398+7(082)  
Li 848

Galvenā redaktore *Dr. philol.* prof. **Janīna Kursīte**

Redkolēģija:

*Dr. habil. philol.* prof. **Juris Kastiņš** – LU Pedagoģijas un psiholoģijas fakultāte  
*Dr. habil. philol.* prof. **Sigma Ankrava** – LU Humanitāro zinātņu fakultāte  
*Dr. habil. philol.* prof. **Janīna Kursīte** – LU Humanitāro zinātņu fakultāte  
*Dr. philol.* prof. **Ilze Rūmniece** – LU Humanitāro zinātņu fakultāte  
*Dr. philol.* prof. **Ludmila Sproģe** – LU Humanitāro zinātņu fakultāte  
*Dr. habil. art. / Dr. philol.* prof. **Silvija Radzobe** – LU Humanitāro zinātņu fakultāte  
*Dr. art. asoc.* prof. **Valdis Muktupāvels** – LU Humanitāro zinātņu fakultāte  
*Dr. philol.* prof. **Viktors Freibergs** – LU Sociālo zinātņu fakultāte  
*Dr. philol.* **Helmut Vinters** – Vācija  
*Dr. habil. philol.* **Irina Belobrovcva** – Tallinas Universitāte (Igaunija)  
*Ph. D.* prof. **Kārlis Račevskis** – Ohaio Universitāte (ASV)  
Prof. **Lalita Muižniece** – Rietummičiganas Universitāte, Kalamazū (ASV)  
Prof. **Jurate Sprindīte** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)  
Prof. **Nijolē Laurinkienē** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)  
*Dr. habil. philol.* prof. **Ļubova Kiseļova** – Tartu Universitāte (Igaunija)  
Prof. **Pāvels Štols** – Prāgas Universitāte (Čehija)

Latviešu valodas tekstu literārā redaktore **Sigita Kušnere**  
Angļu valodas tekstu literārā redaktore **Māra Anteniške**  
Korektore **Gita Bērziņa**  
Maketu veidojusi **Andra Liepiņa**

Visi krājumā ievietotie raksti ir recenzēti.  
Pārpublicēšanas gadījumā nepieciešama Latvijas Universitātes atļauja.  
Citējot atsauce uz izdevumu obligāta.

© Latvijas Universitāte, 2011

ISSN 1407-2157

ISBN 978-9984-45-441-2

## Saturs

<b><i>Janīna Kursīte</i></b> Letonika starpkultūru kontekstā. Ceļa vārdi .....	7
<b><i>Edgars Ceske</i></b> Vācbaltu ceļojumu piezīmes (1752–1815) kā kultūrvēsturisks avots. Nikolajs fon Himzelis, Sofija Bekere, Elīza fon der Reke .....	8
<b><i>Daira Vēvere</i></b> Ziru, Zlēku un Piltenes izloksne mūsdienās .....	24
<b><i>Ingus Barovskis</i></b> Htoniskie elementi mūsdienu kultūras laukā .....	33
<b><i>Svetlana Pogodina</i></b> Lelle kā fetišs Latgales tradicionālajā kultūrā 20.–21. gadsimtā .....	45
<b><i>Rūta Jirgensone</i></b> Mirusā iniciācija un iespējamie transformācijas veidi latviešu folklorā .....	58
<b><i>Līga Miklaševiča</i></b> Pasaules mūzika kā viena no globalizācijas izpausmes formām Latvijā .....	74
<b><i>Iveta Dukaļska</i></b> Muzikants kā personība lauku kultūrvidē sociālās identitātes teorijas aspektā .....	87
<b><i>Sigita Kušnere</i></b> Zemes un zemnieka tēls Edvarta Virzas daiļradē .....	97
<b><i>Ilze Brēmere</i></b> Vizuāls nosaukums kā teksta verbālās jēgas atslēga: V. Damberga „Bareljeffi” .....	108
<b><i>Viktorija Zeļavska</i></b> Stilizācijas tehnoloģija un filozofija latviešu un ārzemju modernisma dramaturģijā .....	123



# LETONIKA STARPKULTŪRU KONTEKSTĀ

## Ceļa vārdi

Letonika tradicionāli saistās ar latviešu garīgā mantojuma apzināšanu un izpēti (latviešu valoda, folklorā, vēsture, ideju vēsture, literatūra). Tā ir Letonika šī jēdziena šaurākajā izpratnē. Plašākajā – Letonika ir viss, kas saistīts ar Latviju. Jaunā Latvijas Universitātes humanitārās zinātnes pārstāvošā paaudze mēģina aptvert Letoniku abās šī jēdziena izpratnēs, jo, lai latviešu valodas, kultūras lietās ieraudzītu tām raksturīgo un specifisko, ir nepieciešams konteksts. LU doktorantu zinātnisko rakstu krājumā viena daļa pētnieku izvēlējušies šauru, konkrētu tēmu vai vienu konkrētu autoru (piemēram, Ilze Brēmere „Vizuāls nosaukums kā teksta verbālās jēgas atslēga: V. Damberga „Bareljeff””), analizējot konkrēto plašākā – starpkultūru kontekstā. Krājumā netrūkst arī pētnieciskās uzmanības centrējuma uz abām zinātniskā skatījuma iespējām un aptverēm: šaurāko – Letonikas un plašāko – starpkultūru (piemēram, Viktorijas Zeļavskas raksts „Stilizācijas tehnoloģija un filozofija latviešu un ārzemju modernisma dramaturģijā”, Līgas Miklaševičas „Pasaules mūzika kā viena no globalizācijas izpausmes formām Latvijā”).

Ieinteresētam lasītājam tiek piedāvāti padziļināti pētījumi par latviešu literatūru (piemēram, Sigita Kušnere par zemes un zemnieka tēlu Edvarta Virzas darbos), valodu, folkloru (Ingus Barovskis par htoniskajiem elementiem mūsdienu kultūrā, Rūta Jirgensone par latviešu priekšstatiem un rituāliem saistībā ar nomiršanu), bet arī konkrētāk – par reģionālo kultūru (piemēram, Daira Vēvere par Ziru, Zlēku un Piltenes izloksni mūsdienās, Svetlana Pogodina par lellēm kā fetišiem Latgalē, Iveta Dukaļska par muzicēšanu un muzikantiem lauku kultūrvidē).

Vācbaltu kultūrmantojums ilgāku laiku bijis vai nu dažādu tabu ierobežots un noklusēts vai arī vienpusīgi, pārsvarā negatīvi, vērtēts. Pēdējos gados latvieši, līdzīgi kā igauņi, mēģina vācbaltisko aplūkot gan Latvijas, Igaunijas, gan visas Baltijas ietvarā. Vēsturnieks Edgars Ceske rakstā „Vācbaltu ceļojumu piezīmes (1752–1815) kā kultūrvēsturisks avots” virsrakstā gan neprecizē, ‘kādas telpas kultūrvēsturisks avots’, bet pašā pētījumā vērtē Nikolaja fon Himzeļa, Sofijas Bekeres, Elīzas fon der Rekes ceļojuma piezīmju nozīmi gan Latvijas, gan plašākā kontekstā.

Letonikas pētījumi ir nepieciešams priekšnoteikums Latvijas zinātnes pastāvēšanai, jo neviena pasaules valsts nevar pilnvērtīgi pastāvēt, neatbalstot pētījumus nacionāli un valstiski nozīmīgās jomās, kāda Latvijas gadījumā ir Letonika.

*Dr. philol. Janīna Kursīte, prof.*

## Vācbaltu ceļojumu piezīmes (1752–1815) kā kultūrvēsturisks avots. Nikolajs fon Himzelis, Sofija Bekere, Elīza fon der Reke

**Edgars Ceske**

LU Vēstures un filozofijas fakultātes

Latvijas un Austrumeiropas jauno un jaunāko laiku vēstures katedras doktorants,

ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāts

E-pasts: [ceske@inbox.lv](mailto:ceske@inbox.lv)

Nevienas kultūras ilgstoša attīstība jaunajos un jaunākajos laikos nav iespējama bez daudzpusīgas zināšanu un informācijas apmaiņas. 18. gadsimta otrajā pusē un beigās, izplatoties apgaismības idejām, tika likti pamati mūsdienu Eiropas tiesiskajiem pamatprincipiem – pilsoniskajai sabiedrībai, demokrātiskajām brīvībām, uzskatu, reliģiskajai un nacionālajai tolerancei. Minēto ideju izplatība Austrumu virzienā nebūt nenoritēja vienmērīgi un gludi. Vecās sociāli tiesiskās iekārtas kritika izsauca asu pretreakciju no konservatīvo aprindu puses, jo īpaši jautājumā par dzimtbūšanu. Tādēļ jo svarīgāk ir izsekot tam, kā apgaismības idejas Baltijas telpā izplatījās pa neformāliem kanāliem, jo prese un no Rietumeiropas ievestā literatūra šeit, tāpat kā Krievijas impērijā kopumā, tika pakļauta cenzūrai (īpaši kopš Lielās franču revolūcijas sākuma 1789. gadā). Viens no šādiem kanāliem varēja būt arī ceļojumu literatūra. Protams, cenzūra attiecās arī uz to, tomēr sava specifiskā rakstura dēļ un arī tādēļ, ka apgaismības atziņas šeit bija iespējams paust ne tik tieši, tālaika ceļojumu piezīmes ir ne vien vērtīgs vēstures avots mūsdienu pētniekiem, bet arī savā laikā varēja būt iedarbes līdzeklis uz sabiedrisko domu. Vācu literatūrvēsturnieks Rainers Elgars raksta, ka ceļojumu literatūras autori „kļuva par starpniekiem [*die Mittler*] politiskās izglītības izplatīšanā” (*Elkar*, 1980: 66). Ceļojumu literatūras kā atsevišķa žanra pētniecība ir samērā jauna – Vācijā tā radās pagājušā gadsimta 70. gadu beigās un 80. gadu sākumā. Tiesa, tai pievērsušies galvenokārt literatūrzinātnieki, ne tik daudz profesionāli vēsturnieki. Kas attiecas uz vācbaltu ceļojumu literatūru, pētījumu šajā laukā pagaidām nav.

Šī publikācija ir īss ieskats topošajā promocijas darbā. Tā nolūks būs, pirmkārt, ieviest zinātniskajā apritē vēstures avotus, kas līdz šim nav vai arī tikai ierobežotā apjomā ir piesaistījuši pētnieku uzmanību; otrkārt, noskaidrot, kādu zinātnisku informāciju par Rietumeiropas politisko, ekonomisko un kultūras dzīvi var gūt no vācbaltu ceļojumu literatūras; treškārt, izpētīt, kā minētā literatūra atspoguļo vācbaltu sabiedrībā notiekošos intelektuālos procesus, izziņas prioritātes (tostarp apgaismības ideju izplatību); ceturtkārt, noskaidrot, kādas tipoloģiskas izmaiņas minētais literatūras žanrs piedzīvo apskatāmajā laika posmā.



Temata apakšējā hronoloģiskā robeža ir Nikolaja fon Himzeļa ceļojumu sākuma gads (1752). Agrākas vācbaltu ceļojumu piezīmes pagaidām nav konstatētas. Minētais gandrīz sakrīt ar D. Didro un Ž. B. d'Alambēra izdotās „Enciklopēdijas” pirmā sējuma iznākšanas gadu (1751). Savukārt 1815. gadā iznāk Elīzas fon der Rekes *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahr 1804 bis 1806*. Pēc tam vācbaltu ceļojumu literatūrā iestājas apmēram 20 gadus ilgs pārrāvums, bet, tai atdzimstot, krasi mainās tās idejiskais raksturs – notiek atkāpšanās no apgaismības laikmeta vērtībām. Eiropas vēsturē ar šo gadu, kā zināms, beidzas apgaismības, Lielās franču revolūcijas un Napoleona laikmets un sākas restaurācijas un t. s. reakcijas laiks.

Pēc vācu literatūrzinātnieku vienprātīga atzinuma, 18. gadsimts gan kvantitatīvi, gan kvalitatīvi bijis īsts ceļojumu literatūras zelta laikmets (Stewart, 1978: 9). Šādu ainu, protams, izraisīja galvenokārt divi cēloņi – ceļojumu skaita krasa palielināšanās un lasošās publikas intereses pieaugums. Pirmo veicināja lielāka ceļošanas drošība, izmaksu samazināšanās, ceļu uzlabošanās, viesnīcu tīkla paplašināšanās, regulāra pasta satiksme u. c. saimnieciski faktori, otro – noteiktas sabiedrības daļas slāpes pēc zinātniskajām un sabiedriskajām novītātēm. Tās izpaudās ceļotāju sociālā sastāva izmaiņās. Ja 17. gadsimtā t. s. *Grand Tour* raksturīgākie pārstāvji bija aristokrāti un viņu dēli, kuru galvenais mērķis bija apgūt labas manieres Eiropas valdnieku galmos, tad ar 18. gadsimta vidu ceļojumos sāk dominēt t. s. „izglītotais pilsonis” (*Bildungsbürger*). „18. gadsimta ceļojumus no agrākā laika ceļojumiem atšķir tas, ka progresējošā (*Aufstrebende*) buržuāzija balstās uz Dekarta principu par ceļojumu kā par būtisku elementu izglītošanās jomā.” (Robel, 1980: 11) Turklāt, atšķirībā no t. s. „zinātnieku” vai „amatnieku” ceļojumiem, tie vairs tik daudz nekalpoja ceļotāja profesionālās pilnveidošanās vajadzībām, cik personības vispusīgai attīstībai.

Galvenās grūtības, pētot vācbaltu ceļojumus, saskatāmas apstākļi, ka pat aptuveni nav iespējams noteikt to skaitlisko apjomu. Ir skaidrs, ka šādi ceļojumi bija, un samērā ar tālaika ceļošanas iespējām to bija visnotaļ daudz. Jāatceras, ka v i s i Vidzemes un Kurzemes mācītāji savu izglītību bija ieguvuši dažādās Vācijas universitātēs; Štrasburgā, Kēnigsbergā, Hallē u. c. mācījās vācbaltu muižnieku dēli. Pēc izglītības iegūšanas ceļojumi pa Eiropu viņiem bija gandrīz vai obligāti. Ceļoja ārsti un, protams, tirgotāji. Citādi bija ar sievietēm (par to sk. turpmāk tekstā). Saistībā ar ceļojumu literatūru lielākās grūtības rada tas, ka nepublicētā literatūras daļa (lielākā daļa) divu pasaules karu, revolūcijas (1917. gads cariskajā Krievijā) un repatriācijas laikā (1939.–1940. gads) ir vai nu pazudusi bez pēdām, vai arī kļuvusi grūti pieejama. Ar atsevišķiem izņēmumiem izmantojama ir tikai publicētā ceļojumu literatūra unniecīgā nepublicētās literatūras daļa.

Viens no šādiem laimīgiem izņēmumiem ir Rīgas ārsta Nikolaja fon Himzeļa (*von Himsel*, 1729–1764) ceļojumu dienasgrāmata, kuras manuskripts trīs sējumos atrodas LU Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā un, lai gan tas pieminēts vairākos izdevumos, līdz šim sīkāk pētīts nav.

Nikolajs fon Himzelis cēlies no inteligēntas Rīgas ārstu un tirgotāju ģimenes (*Recke, Napiersky*, 1832: 310–311). Gan viņa tēva, gan mātes, dzimušas Martini, priekšteči bijuši kaislīgi kolekcionāri un grāmatu krājēji. 1747. gadā Nikolajs Himzelis beidz Rīgas Domskolu un uzsāk medicīnas studijas Kēnigsbergas (tag.

Kaļiņingradas) Universitātē. No 1750. gada viņš turpina mācības tolaik slavenajā Gētingenes Universitātē, kur viens no viņa pasniedzējiem ir tēva draugs, ievērojams ārsts, dabaszinātnieks Albrehts fon Hallers (*Albrecht von Haller*, 1708–1777). Hallers ir arī kaislīgs ceļotājs. Zīmīgi, ka Himzelis savā Šveices ceļojumu aprakstā itetilpinās arī kādu jūsmīgu fragmentu no Hallera 1732. gadā publicētā dzejojuma *Die Alpen*. 1751. gadā Nikolajs Himzelis iegūst doktora grādu, bet 1752. gadā dodas ilgstošos ceļojumos pa Eiropu. Viņš apceļo Prūsiju, Austriju, vācu brīvpilsētas (Hamburgu, Lībeku, Brēmeni), Holandi, Franciju, Angliju, Šveici un Itāliju, Dāniju, Zviedriju, dodas arī uz Krieviju – St. Pēterburgu. Rīgā viņš atgriežas 1757. gada pavasarī, strādā par pilsētas ārstu, vienlaikus nododamies zinātniskam darbam un kolekciju veidošanai un kārtošanai. Inficējies no kāda slimnieka, Himzelis mirst 1764. gada 10. decembrī – tikai 35 gadu vecumā. Pēc N. Himzeļa nāves viņa māte, izpildot dēla gribu, kolekcijas uzdāvina Rīgas pilsētai. Himzeļa ceļojumi paši par sevi nav nekas unikāls. Kā jau teikts, pēc studiju beigšanas doties īsākos vai garākos ceļojumos pa Eiropu augstāko izglītību ieguvušajiem bija ne vien patīkama izklaide, bet arī pienākums. Ceļojumi tajos laikos tika uzskatīti par dabisku turpinājumu profesionālo zināšanu apguvei. Atzīmēšanas vērts ir Himzeļa interešu neparastais *daudzpusīgums*. Viņu interesē burtiski viss, ko viņš redz, – gan apceļojamo pilsētu arhitektūra, ceļu stāvoklis, nocietinājumi un pilsētu parki, gan sauszemes un jūras karaspēks, slimnīcas un nespējnieku nami, izglītības iestādes un cietumi, klosteri un iebraucamās vietas, teātri, koncerti un baznīcas svētki, arī politiskā iekārta, tirdzniecība, lauksaimniecība un manufaktūras, kalnrūpniecība, iedzīvotāju paražas un tautas raksturs, valoda un klimats, dabas bagātības un kultūraugi, preču un pakalpojumu cenas, dažādu valstu monetārās sistēmas utt. Un, pats par sevi saprotams, bibliotēkas, zinātņu akadēmijas, botāniskie dārzi un gleznu galerijas, kā arī muzeji, ko tolaik dēvēja par Retumu istabām (*Kunstkammern*) vai t. s. „naturāliju kabinetiem”. Tomēr vislielāko viņa ievērību izpelnījās dažādie izgudrojumi un tehnoloģijas – fizikas mērinstrumenti, teleskopi, metālkausēšanas iekārtas, spoguļu izgatavošana utt. Viss minētais tika aprakstīts ļoti rūpīgi, parādot gandrīz profesionālas zināšanas.

Visvērtīgākais ceļojumu ieguvums Himzelim šķiet iepazīšanās ar daudziem slaveniem zinātniekiem, ārstiem, izgudrotājiem, diplomātiem – šo iespaidu bagātību nespēj aizstāt vislabākās grāmatas un preses izdevumi. Vairākkārt Himzeļa piezīmēs atrodami franču apgaismības domātāju – F. A. Voltēra un Š. L. Monteskjē – izteikumi. Bieži, aprakstot kādu nozīmīgu kultūras objektu, viņš min arī jaunāko literatūru. Tas, kā arī daudzās norādes uz objektiem, ko ceļotājam katrā ziņā vajadzētu apskatīt, līdzās uzziņas materiālam par transporta līdzekļu un viesnīcu cenām un norādēm, kā labāk sasniegt kādu noteiktu apdzīvotu vietu, liek domāt, ka šīs ceļojumu piezīmes bijušas paredzētas publicēšanai. Apjomīgais, kopā vairāk nekā 1660 lappušu manuskripts ļauj gūt ieskatu arī Himzeļa personības iezīmēs (līdztekus interesei par dabas vēsturi skatāma arī dziļa mūzikas izpratne) un rada priekšstatu par viņa politiskajiem uzskatiem un ideāliem.

Eiropas pilsētas Himzelis apraksta pēc noteikta plāna – sīki dokumentē pilsētas ārējo izskatu, izmērus vietējās jūdzēs vai vismaz laiku, kāds nepieciešams, lai apbrauktu tai apkārt. Tad – iedzīvotāju skaitu, arī to, vai bruģis ir labs vai slikts, māju izskatu, tirdzniecības stāvokli un vietējos kultūras un mākslas pieminekļus, kā arī citas ievērības cienīgas vietas. Tā, piemēram, par Hamburgu viņš raksta:

„Hamburga, samērā liela un labi uzbūvēta pilsēta, atrodas pie Elbas, un sava patīkamā izskata dēļ no ūdeņu puses priecē acis. Hamburga daļās vecajā un jaunajā pilsētas daļā. Pirmo šķērso vairāki kanāli, pa kuriem iedzīvotāji pārvietojas laivās. Jaunpilsēta, kur dzīvo galvenokārt mazturīgie iedzīvotāji un kur arī lielākā daļa pārtikas līdzekļu, kā sviests, siers utt., ir lētāki nekā iekšpilsētā, ir arī daudz lielāka par to. Mājas šajā pilsētā gandrīz visas būvētas pēc vecā stila, priekšnams ir neparasti liels, un tādēļ istabas ir jo mazākas un neērtākas. Tomēr šie priekšnami mājās dzīvojošiem tirgotājiem kalpo kā noliktavas lielāka izmēra precēm.” (*Himzelis*, III: 238) „Ielas šeit viscaur ir samērā šauras; Brēmenē ielas ir daudz labākas un ērtākas.” (*Himzelis*, III: 240) „Osta ir gara un šaura, un vienlaicīgi var uzņemt 200 kuģu.” (*Himzelis*, III: 241) Himzelis vēsta, ka Hamburgas iedzīvotāju skaits esot ap 500 000, no kuriem ap 40 000 – ebreji.

Tirdzniecība šajā pilsētā piesaistot ārzemniekus, un biržās varot sastapt visdažādākās nācijas.

Lai arī Hamburga esot labākā vācu tirdzniecības pilsēta, tomēr iedzīvotāji paši atzīstot, ka šejienes tirdzniecības ziedu laiki beigušies jau pirms vairākiem gadiem, kopš Dānijā, Zviedrijā un Vācijā, jo īpaši Brandenburgā, ierīkotas dažādas fabrikas, kas ražojot preces (lai arī dārgākas), ko agrāk tie pirkuši Hamburgā. Agrāk, piemēram, šeit bijušas vairāk nekā 500 cukura vārtavas, tagad palikušas vairs tikai 150. Cukura fabrikas Kopenhāgenā, Stokholmā un Berlīnē novedušas pie tā, ka Hamburga uz šiem apgabaliem vairs neko izvest nevarot (*Himzelis*, III: 241–242). Toties jo vairāk manufaktūru un tirdzniecības uzņēmumu, salīdzinot ar situāciju Hamburgā, uzplaukst Holandē, Sārdamā – nelielā ciematā nepilnas stundas brauciena attālumā no Amsterdamas – tāpat kā netālu esošajos 3 ciemos. Himzelis norāda, ka te darbojas 900 (!) dažādas „dzirnavas” (ar vēja vai ūdens enerģiju darbināmās manufaktūras) – kokzāģētavas, papīra, graudu, kafijas un tabakas, kā arī kaņepju eļļas spiestuves. Sārdama slavēta arī ar savām kuģu būvētavām. Tādēļ šejienes zemnieki esot neparasti bagāti, un daudziem no viņiem piederot pat vairāk nekā viens miljons Holandes dālderu. Tajā pašā laikā tie ar savu bagātību nemēdzot plāties, un viņu apgērbs un mājas iekārta ne ar ko neatšķiroties no kura katra vidēja zemnieka iedzīves (*Himzelis*, I: 56). Kopumā skatot, Himzelis norāda: „Holande, zināms, ir zeme, kur netrūkst naudas un bagātības, un kur, pastāvot šādām laimīgām iekārtas formām, var redzēt, kā uzplaukst tirdzniecība un attīstās zinātne un māksla.” (*Himzelis*, I: 93)

Sīki un pamatīgi Himzelis apraksta Leidenes Universitāti, tās bagātās minerālu, fosiliju, gliemežvāku, koraļļu un herbāriju kolekcijas, jo īpaši Gronoviusa<sup>1</sup> sauso augu kolekciju, kas glabājas 50 kastēs un sakārtota „*sehr ordentlich nach Lynnaei Systema*” (kas jo īpaši sajūsmina Himzeli). Ceļotāja apskates vērtā esot arī La Kūra (*La Court*) kunga gleznu kolekcija, kurā apkopoti daudzu Holandes 17. gadsimta vecmeistaru darbi. Profesora Musenboka (*Mussenbock*) fizikālu instrumentu krājumam līdzvērtīgu reti iespējams atrast. Arī prof. Alamandam (*Allamand*) piederot ievērojama fizikas instrumentu kolekcija, ko viņš pa daļai iepircis Anglijā, pa daļai

<sup>1</sup> Jans Frederiks Gronovius (Gronovius, 1686–1762) – ievērojams holandiešu botāniķis un Kārļa Linneja (*Linnaeus*) aizgādnis.

mantojis no sava skolotāja Gravehanda (*Gravehand*), piemēram, dažādi magnēti, mikroskopi, hidrauliski un hidrostatiski instrumenti, „lieliska” angļu prizma, ar kuras palīdzību varot septiņu krāsu starus sakopot vienā („Šo eksperimentu,” raksta Himzelis, „es nekur agrāk vēl nebiju redzējis.”), kā arī termometru kolekcija, no tiem skaistākie bijuši Fārenheita un Reomīra no Parīzes utt. (*Himself*, I: 61–64). Roterdamā starp apskates cienīgākajiem objektiem minama brāļu Bišopu dārglietu un visāda veida retumu kolekcija. Ja kaut kur uz pasaules ir zeme, kur čaklums un pūles spēj sakrāt lielas bagātības, tad tā, zināms, ir Holande; to apstiprina arī abu brāļu dzīves gājums. Tēvs viņiem atstājis 50 štiferus<sup>2</sup>, no tiem 30 – parādus. Tirgojoties ar diegiem, viņi sakrājuši ap 2 miljoniem dālderu<sup>3</sup>. Viņu nenovērtējams kabinets, kam daudzveidības, skaistuma un pilnīguma ziņā neesot līdzīga visā Holandē, tiekot novērtēts uz 600 000 Holandes dālderu. Tajā esot slavenu gleznotāju darbi, Saksijas, Japānas, Ķīnas un Delftas porcelāns, Ķīnas zelta un sudraba trauki un tādi dārgumi, ko neesot iespējams aprakstīt, un, ja ceļotājs tos neesot redzējis – varot teikt, ka viņš neko patiesi dārgu Holandē neesot redzējis (*Himself*, I: 81–85).

Saskaņā ar Himzeļa rakstīto Holandē ļoti izplatīta ir filantropija (*Himself*, I: 54–55). Nabagu atbalstam valstī kopumā, un Amsterdamā jo īpaši, tiekot ļoti daudz darīts – dažādi šīs pilsētas bagātie iedzīvotāji par saviem līdzekļiem mēdzot pabarot un aprūpēt noteiktu skaitu nabadzīgo ļaužu. Katru gadu sociālajām vajadzībām Holandē tērējot ap 20 miljoniem, bet Amsterdamā turpretī 50 000 Holandes guldenņu dienā (*Himself*, I: 52). Holandē tiek pieļautas visas reliģijas un visas sekas. Valdošā reliģija ir reformāti.

Tomēr saskarsme ar holandiešiem esot maz patīkama. Sabiedrībā viņi esot nerunīgi un neinteresanti. Pūlis Holandē esot rupjš un labprāt negriežot ceļu nevienam augstākas kārtas cilvēkam (*Himself*, I: 94). Ja Holandē Himzelis uzslavē politisko iekārtu, tās iedzīvotāju (arī zemnieku) taupību, pārticību un turību, tad šīs pašas tendences vispārākā pakāpē, pēc autora domām, izpaužas Anglijā. Vislielāko Himzeļa sajūsmu izraisa tas, ka tirgotājs šeit tiesību ziņā ir līdzvērtīgs aristokrātam, arī zemākās kārtas iedzīvotāji izturas ar lielu pašcieņu un neviens – pat karalis – nav augstāks par pārējiem. Tirgotāji sēž parlamentā un pieņem likumus, aristokrātiem vienlīdzīgi ar tirgotājiem pieder lielas kuģu kompānijas un manufaktūras – tas, atšķirībā no citām Eiropas valstīm, šeit netiek uzskatīts par apkaunojošu. „Tirdzniecība liek visam zelt un plaukt, tā panāk, ka Anglijas karalis no saviem pavaltiniekiem nodokļos un nodevās var prasīt desmitkārt vairāk, nekā pāvests no savējiem, pie kam pēdējie dzīvo nabadzībā, bet pirmie – pārpilnībā. Tirdzniecība šos salu ļaudis padarījusi laimīgus, un Angliju ar pilnām tiesībām var saukt par Eiropas Peru.” (*Himself*, III: 38) Anglis mīl izbaudīt savu brīvību it visur – arī reliģiskajās lietās, un dažādu sektu skaits Anglijā ir neparasti liels. „Jo ilgāk es dzīvoju šeit, jo vairāk man šī vieta iepatīkas, un iedzīvotāji kļūst ar katru dienu dārgāki” – tā

<sup>2</sup> Stīvers, arī štifers (flāmu *stuiver*, vācu *Stüver*) – sīka sudraba naudas vienība, ko Nīderlandē sāka kalt 15. gadsimtā. 1579. gadā stīvera svars bija 2,24 g, no kuriem 0,65 g – sudrabs. Kopš tā laika sudraba svars monētā nenoteikts, taču ar tendenci samazināties. Holandes guldenī 17. gadsimtā ietilpa 20 stīveri.

<sup>3</sup> Šeit, protams, domāti Holandes dālderī. Vienā Holandes dālderī ietilpa 28 stīveri.

Himzelis 1755. gada 22. septembrī raksta vēstulē no Londonas (*Himzel*, III: 211). Čaklums un darbošanās tieksme paceļ angļus pāri citām tautām.

Tajā pašā laikā slinkums (*Faulheit*), nabadzība [*Armut*] un dzeršana (*Trunckheit*) daudzus pamudina uz nežēlīgiem varasdarbiem – laupīšana un slepkavības neesot nekas ārkārtējs; daudziem tā esot kļuvusi par profesiju. Īpaši bīstami saskaņā ar Himzeļa novēroto esot lielceļa laupītāji, jeb t. s. *High-Waymen*, kas darbojas Londonas apkārtnē. Šie laupītāji apturot ceļojošos tirgotājus, pieliekot tiem pistoli pie krūtīm un laipni uzrunājot: „*Your money, if you please?*” („Jūsu naudu, ja jūs būtu tik laipni” – angļu val.), un pēc tam ar savu ieguvumu ātri pazūdot. Šādus ļaundarus gadoties noķert reti. Noziedzības apkarošanai neko nepalīdzot, ka galvaspilsētas centrālās ielas – pārējai Eiropai neraksturīgi – esot apgaismotas, ka vienā pašā Londonā esot 27 cietumi un Taibernā notiekot publiskas sodīšanas. Himzelis apraksta arī vienu no šīs sodīšanas līdzekļiem – siekstu (*Pillory*) (*Himzel*, II, 9–10).

Pūlis Londonā ir ļoti nekautrīgs un rupjš, un ārzemniekam ir jābūt ļoti piesardzīgam, ja gadās darīšana ar to. Vienkāršie ļaudis ļoti nodevušies žūpošanai, kas šeit ir vispārējs lāsts. Sievietes šai ziņā var turēt līdzī vīriešiem; viņas iecienījušas stipros dzērienus, pie kādiem ārzemnieks pierod ne tik viegli. Šāda dzīvesveida dēļ viņu dzīslās sastājušās duļķes (*Himzel*, III: 22). Daudzajām nekārtībām, kādas valda šajā pilsētā, pievienojas milzīgs skaits pakļidūšu sieviešu. „Ar šīm pavedinošajām (*verführerischen*) nimfām ir pilnas ielas. Strendu viņas ir pilnīgi okupējušas. Viņu nekaunībai nav robežu – tās ne tikai uzrunā garāmgājējus uz ielām vakara krēslā un ar varu velk tos sev līdzī – pat gaišā dienas laikā viņas izlaidīgos izteicienos piedāvā savus pakalpojumus garāmejošiem vīriešiem /.. / mēdz teikt, ka Londonā esot vairāk dzertuvju nekā lūgšanu namu, vairāk netikļu nekā godīgu sieviešu, vairāk laupītāju nekā džentlmeņu un vairāk piedzērušo nekā skaidrā prātā esošo... Es nedomāju, ka jebkur kādā citā valstī sastopama lielāka izlaidība nekā starp šiem saliniekiem.” (*Himzel*, III: 19–21) Savukārt Pēterburga ir liela un labi uzbūvēta pilsēta ar platām un labi bruģētām ielām, no kurām pati skaistākā ir Miljonu iela (*Himzel*, III: 444). Ziemas mēneši ārzemniekiem ir visnoderīgākie, jo tieši tad var ieraudzīt visvairāk ievērtības cienīga. Varbūt nekur citur nenotiek tik lieli, krāšņi un dārgi svētki kā šeit. Vastlāvju (Masleņicas) laikā krievi nododoties dažādām pārmērībām gan ēšanā, gan dzeršanā. Pirmajā un pēdējā gavēņa nedēļā visas zivis, sviests, piens, olas u. c. esot aizliegti, un jāiztiekot ar saknēm, kāpostiem, sēnēm, gurķiem un tamlīdzīgiem zemes augļiem. Pārējā gavēņa laikā esot atļautas arī zivis. Tādējādi, secina Himzelis, krievi savos gavēņa noteikumos esot vēl vairāk ierobežoti nekā katoļi. Stingrie noteikumi jāievērojot pat ķeizarienei, ja viņas veselība to atļauj. Krieviem esot arī paraža pirmajā gavēņa pirmdienā vīriem un sievietēm kopā nomazgāties pirtī, un pēc šīs šķīstīšanās tie atturoties no dzimumsakariem (*Himzel*, III: 449–450). Greznība un spožums šeit ļoti liels, lai gan pēdējā laikā nedaudz mazinājies. Lielos svētkos gandrīz katra galminieka karieti velk seši zirgi. Bieži ielās redzamas sešu zirgu un četrjūga karietes. Vēl lieliskāki ir apģērbi, kas bieži maksā pasakainas summas, kā, piemēram, grāfu Razumovska un Šuvalova tērpi, kas katrs esot novērtēts par 100 tūkstošiem rubļu; turklāt briljanta pogas vien maksājot 70 000. Tomēr, piebilst Himzelis, šie kungi pie saviem ievērojamiem ienākumiem to varot atļauties. Citādi esot ar pārējiem, kuru līdzekļi nepieļaujot tādus tēriņus. Pastāvot galmā ieviestajai greznībai, viņi spiesti dzīvot pāri saviem līdzekļiem un taisīt arvien jaunus parādus,

kas galu galā izputinot ne tikai viņus pašus, bet arī preču piegādātājus. Tādēļ neesot ko brīnīties, ka Pēterburgā viss esot ļoti dārgs; tirgotājiem jāgaidot vairāki gadi, pirms tie varot saņemt atlīdzību par precēm. Minētais grāfs Razumovskis, vecākais no abiem brāļiem, tiek uzskatīts par bagātāko visā impērijā, tāpat kā kambarkungs grāfs Šeremetjevs – par bagātāko ar dzimtilvēkiem. Pirmajam agrāk gada ienākumi esot bijuši 200 000 rubļu, tagad viņš tomēr saņemot tikai pusi no šīs ienesīgās pensijas. Otrajam piederot 130 000 zemnieku, un nekad agrāk nevienam krievu augstmanim tik liels skaits neesot piederējis (*Himself*, III: 451–452). „Tirdzniecība un kuģniecība no dienas dienā sekmē to, ka šī pilsēta kļūst arvien nozīmīgāka, tāpat kā Krievija kopumā. Daudzi vajadzīgie produkti padara to pārējām valstīm neaizstājamu. Galvenās izejvielas un izstrādājumi, ko Krievija eksportē, ir sekojoši: kaņepes, kaņepju eļļa, juhtāda, kausēti tauki, vasks, buru un linaudekls, dzelzs, kažokādas, cūku sari, sālīts kaviārs utt.” (*Himself*, III: 453) Varu tagad esot aizliegts izvest. Dažu izejvielu izvešanā, tostarp dzelzs, pastāvot valsts monopols. Sudraba, dzelzs un vara raktuves ienes Krievijai lielu peļņu. Tā varētu būt vēl lielāka, ja pašai valstij būtu savi inženieri, kuri tagad jāizrakstot no ārzemēm (*Himself*, III: 453). Seko dažas piezīmes par valodu un nācijas raksturu kopumā. Krievu valoda svešiniekam ir samērā grūta, bet, tikko tajā gūstot kaut nelielu progresu, tajā varot atrast daudz patīkama, kaut vai tēlainos izteicienus. Daži prasmīgākie krievi pat veiksmīgi mēģinājuši sacerēt dzejas. Krievu valoda esot arī ļoti muzikāla un šai ziņā līdzinoties itāļu valodai. Vispār krievi ļoti mīlot mūziku; viņiem piemītot lieliska muzikālā dzirde, un cilvēki no vienkāršās tautas neatpaliekot no frančiem, kad tie, nedaudz baudījuši no stipriem dzērieniem, uzsākot savas dziesmas, – bieži varot saklausīt dažādu balsu labāko harmoniju. Tomēr frančiem plašā sabiedrībā pietiekot ar dažām pudelēm vīna, kamēr krievi dziedot un dzerot aizvien čaklāk (*desto fleißiger*), līdz galīgi zaudējot apjēgu (*Himself*, III: 472–473). Himzelis atzīmē, ka krievu nācija kopumā gan stipri nodevusies dzeršanai; neesot pierastāka skata kā katru reizi piedzēruši cilvēki ielās; un, tikko zemāko kārtu cilvēki esot dienā kaut cik nopelnījuši, tā tūlīt tie savu naudu nodzerot (*Himself*, III: 465). Krievu nācija ir drošsirdīga, kā to liecina daudzie iekarojumi un tajos iegūtās plašās zemes, kas Krievijai darot godu (seko Pētera I slavinājums). Pat starp zemākas kārtas ļaudīm esot atrodamas spējīgas un apķērīgas galvas, kas tikai no skatīšanās apgūstot vajadzīgo prasmi. Tikai žēl, ka viņiem nepiemītot angļiem raksturīgais pētniecības gars un čaklums (*Himself*, III: 464). Izbrīnu Pēterburgā izraisa tas, ka šeit nevarot noīrēt karieti. Ja ceļotājam esot pašam sava ekipāža, tad zirga noīrēšana izmaksājot no 20 līdz 22 rubļiem mēnesī, kas dienā ir apmēram 80 kapeikas. To ceļotāju ērtībām, kam neesot pašiem savas ekipāžas, uz katra ielas stūra stāvot vienzirga pajūgi, ko šeit dēvējot par *Iswoschicken* un kuru skaits Pēterburgā esot milzīgi liels – apmēram 5000; katram no tiem uz muguras esot savs numurs. Vasaras laikā tie braucot ar ratiem, ziemā – ar kamanām. Par braucienu pasažieri maksājot kapeikas – atkarībā no brauciena ilguma; ziemās par stundas braucienu jāmaksājot apmēram 10 kapeikas (*Himself*, III: 468). Nepatīkami pārsteidz, ka tik lielā pilsētā esot tik maz viesnīcu – kopumā tikai divas vai trīs – un visai nožēlojamā stāvoklī. Ārzemnieki, kam Pēterburgā neesot paziņu, jūtoties ļoti apmulsuši. Tomēr pilsētas iedzīvotāju, jo īpaši šejienes vācu tirgotāju, viesmīlība lieti noderot, un nekur tā neesot tik liela, kā starp viņiem. Protams, ballēs, ko viņi rīkojot karnevāla laikā, ārzemnieki vienmēr tiekot mīļi gaidīti. Pie angļiem tas esot

pilnīgi nedzirdēta lieta – ielūgt savās izpriecās kādu ārzemnieku, ja tas nepieder pašu nācijai (*Himsel*, III: 469–470). Arī krievu augstmaņi esot ļoti viesmīlīgi, un pazīstami ārzemnieki pie viņiem vienmēr atrodot klātus galdus. Pēterburgā cilvēki dzīvojuši ļoti sabiedrisku dzīvi, un esot pieņemts bieži sanākt kopā. Brīvais un nepiespiestais dzīves stils valdzina ārzemniekus saskarsmē ar šejienes iedzīvotājiem, un jo īpaši ar daiļo dzimumu. Šejienes skaistules esot tik jautras, vienkāršas un dabiskas, ka svešinieks to sabiedrībā varot justies droši un nepiespiesti – jokoties, smieties un pat atļauties tās noskūpstīt. Šis paradums gan neesot gluži svešs arī Francijā, Holandē un Anglijā, taču nekur neesot tik ļoti ierasts kā šeit. Šīm jaunajām nimfām tiekot sniegta arī laimīga audzināšana, mācītas svešvalodas, mūzika un citi priekšmeti, kas viņu dzimumu sabiedrībā padarot patīkamu un apburošu. Arī viņu apģērbs esot ļoti tīkams, un jo īpaši matu sakārtojums, kas esot tik brīvs un gaumīgs, ka savus skaistos matus, ko rotājot lentes un ziedu vītnes, tās atstājot neapsegts (*Himsel*, III: 470–471).

Franču valoda šeit tiekot lietota gandrīz vai ik mājā, un katrs, kurš vien vēloties būt galants, apgūstot šo iecienīto modes valodu, un jebkurš ārzemnieks ar franču un vācu valodu šeit brīvi varot iztikt (*Himsel*, III: 471). Tālāk seko apraksti par Kronštati, kara kuģiem, Pēterhofu, Carskoje Selo, Lādogas kanālu utt. Līdzīgi plaši un izsmeļoši ir Himzeļa apraksti par pārējām apceļotajām zemēm. Vācu literatūrzinātnieks Uve Henšels, analizējot ceļojumu literatūras tipoloģiju, norāda, ka „18. gadsimta pēdējā trešdaļā ceļojumu aprakstu spektrs mainījās tādējādi, ka var runāt par „paradīgu maiņu”, tiem no mācītās, enciklopēdiski zinātniskās formas pārvēršoties par subjektīvi literāriem aprakstiem” (*Hentschel*, 15). Viņš runā par divām grupām, kuras nomaina viena otru, – par „mācīto ļaužu ceļojumu piezīmēm” (*gelehrte Reiseberichte*) un „literārajiem [ceļojumu] aprakstiem” (*literarische Beschreibungen*) (*Hentschel*, 17). Ja N. Himzeļa piezīmes varētu pieskaitīt pie pirmās, tad turpmāk tekstā lasāmie Kurzemes izglītoto sieviešu ceļojumu apraksti, neapšaubāmi, pieder otrajai kategorijai. Hronoloģiski agrākās piezīmes atstājusi literatūras vēsturē nepelnīti aizmirstā Sofija Bekere-Švarca.

Viņa dzimusi 1754. gada 17. jūnijā (t. i., tieši tajā laikā, kad N. Himzelis apceļoja Eiropu) Jaunaucē mācītāja Ulriha Gotlība Bekera ģimenē, kur valdīja bagāta gara dzīve, augsti tika vērtēta mūzika un laba literatūra. Sofija daudz lasīja un gandrīz profesionāli spēlēja klavieres. Pieaugusi viņa uzsāka savus dzejas vingrinājumus. Lielu ietekmi uz viņas uzskatiem atstāja pazišanās ar tēva draugu – Mežmuižas (tag. – Augstkalnes) mācītāju un Dobeles prāvestu Kristofu Frīdrihu Neanderu (*Neander*), pazīstamo latviešu garīgo dziesmu sacerētāju. Dvēseļu radniecība viņu vienoja ar kaimiņos esošās Vecaucē muižas īpašnieka grāfa Medema (*Medem*) meitām – Šarloti Konstanciju, vēlāko dzejnieci Elīzu fon der Reki, un Doroteju, vēlāko Kurzemes hercogieni, jo īpaši pirmo. Tā kā līdz Sofijas nāvei 1789. gadā viņas un Elīzas likteņi bija cieši savijušies, arī šajā apcerē tie sākumā aplūkoti kopā.

1784. gadā, kad sākās abu draudzeņu pirmais (un vienīgais) ceļojums, viņām jau bija 30 gadu. Elīza pie tam jau bija dzīvē pietiekami pieredzējusi un cietusi sievietē – bērniņu pavadījusi despotiskas vecmāmiņas un cietsirdīgu radnieku paspārnē, agri izprecināta nemīlamam vīram, pārdzīvojuši laulības krahu, vienīgā bērna zaudējumu un, visbeidzot, arī pēc šķiršanās kategoriski atteikusies stāties jaunā laulībā, tādējādi nolemdama sevi daļējam pārija stāvoklim klīrīgajā Kurzemes

muižnieku sabiedrībā. Vēlāk, meklējama izskaidrojumu savas laulības neveiksmēm, Elīza raksta, ka galvenais iemesls acimredzot bijis tas, ka abi ar vīru dzīvojuši dažādās garīgās pasaulēs un neesot vēlējušies izprast viens otru. Jau pirms laulības sākas viņas aizraušanās ar grāmatām; mīļākie rakstnieki ir J. F. Kronegks (*Cronegk*), K. M. Vīlands (*Wieland*); viņa sarakstījusies ar J. K. Lafateru (*Lavater*); bijusi pazīstama ar agri mirušo dzejnieku J. G. Hartmani (*Hartmann*) – īsu laiku hercoga Pētera Mītavas akadēmijas mācītspēku (kurš, pēc pašas apgalvojumiem, pat bijis viņā iemīļējies). Pēc laulības iziršanas Sofija kļuvis par viņas tuvāko cilvēku, kuras zaudējumu viņa apraudās visu mūžu. Draudzenes sajūsminās par Sofijas fon La Rošas (*von La Roche*) romānu „Fon Šternheimas jaunkundze”. Iespējams, ka tieši fon La Rošas iespaidā abām draudzenēm rodas doma apceļot Vāciju, iepazīstoties klātienē ar saviem dievinātajiem dzejniekiem. Oficiālais ceļojuma iemesls gan ir veselības uzlabošana Karlsbādes (tag. – Karlovivari) kūrortā.

Jāatceras, ka sieviešu ceļojumi no Baltijas tajā laikā tikko iesākās. Tikai apmēram mēnesi pēc Sofijas un Elīzas (1784. gada 6. augustā) ceļojumā pa Eiropu devās arī Elīzas pusmāsa – Kurzemes hercogiene Doroteja. Viņa nebūtu viena – hercogu pāri ceļojumā pavadīja liels kalpotāju skaits un, protams, apsardze. Turpretim Sofija un Elīza – šā laika ceļojumiem neraksturīgi – ceļojumā dodas faktiski vienas pašas, ja neskaita Elīzas kambarjumpravas Jūlijas Reihartes (*Reichart*), kučiera Tolla un galma ārsta fon Lība (*von Lieb*), kurš Vācijā viņas atstāj, pavadību.

Ceļojums sākās 1784. gada 3. jūlijā un no Lībavas (Liepājas) ostas cauri Mēmelei (Klaipēdai), Kēnigsbergai, Dancigai, Berlīnei un Drēzdeni veda uz Karlsbādi. No turienes abas ceļotājas devās uz Harcu. Šeit dzejnieka Leopolda Frīdriha Gēkinga (*Göckingk*) nomātajā lauku īpašumā – Vilferodē pie Elrihas – viņas pavadīja ziemu, laiku pa laikam izbraukdamas uz Gotu, Getingeni, Erfurti, Halberštati vai Veimāru. Nākamā gada maija beigās sekoja atgriešanās Karlsbādē, no turienes jūlija vidū – izbrauciens uz Vācijas dienvidiem un dienvidrietumiem. Augusta sākumā Bād-Brikenavā Elīza saņēma ziņu, ka viņas tēvu ķērusi trieka. Ceļojuma maršruts steidzami tika mainīts, tomēr Frankfurtē pie Oderas pienāca vēsts, ka tēvs jau 4. augustā miris. Maršrutu izmainīja vēlreiz, un viņas caur Berlīni devās uz Bād-Pīrmontu. Tur ceļotājas sasniedza ziņu, ka Kurzemes hercogs ar hercogieni atceļā no Itālijas ierodoties Berlīnē un Doroteja šeit gribot savu pusmāsu satikt. 1785. gada rudenī un ziemu ceļotājas pavadīja Berlīnē un Hamburgā. Kurzemē viņas atgriezās nākamā gada pavasarī. Tur Sofija uzzināja, ka viņas tēvs ir smagi slim. 26. aprīlī nomira tēvs, 13. maijā Sofija zaudēja arī māti. Jau pirms tam jaunā sieviete bija pievērsusi sev Gēkinga māsasdēla Johana Ludviga Švarca (*Schwarz*) uzmanību, bet no saistībām izvairījusies, paskaidrojot, ka nespēj atstāt savus vecākus. Nu „abas saites, kas mani saistīja tēvzemē” bija sarautas, un Sofija pieņēma Švarca bildinājumu. 1787. gada 18. aprīlī Elīzas mājā Mītavā (Jelgavā) tika nosvinētas kāzas, pēc tam jaunlaulātie devās uz Halberštati. 1789. gada rudenī Sofija deva dzīvību savam vienīgajam bērnam – dēlam Kārlim, bet drīz pēc tam – 26. oktobrī – šķīrās no šīs pasaules.

Iespaidus un vērojumus par minēto ceļojumu atstājusi vienīgi Sofija; Elīza savas ceļojuma piezīmes sāka rakstīt vēlāk. 1791. gadā J. L. Švarcs izdeva sievas ceļojuma piezīmes, kas bija pārstrādātas vēstuļu formā – [Schwarz, S.] *Briefe einer Kurländerin auf einer Reise durch Deutschland, Berlin, 1791*. Gandrīz 100 gadus



vēlāk (1884) dienasgrāmatu tās nepārstrādātājā versijā izdeva G. Karo un M. Geijers – *or hundert Jahren. Elisa von der Reckes Reisen durch Deutschland 1784–86 nach dem Tagebuche ihrer Begleiterin Sophie Becker. Herausgegeben und eingeleitet von Lic. Dr. G. Karo u. Dr. M. Geyer. Stuttgart, [1884].* Diemžēl manuskriptā trūka dažu lapu no vidus, kā arī nobeiguma, tāpēc papildināšanai tika izmantotas vēstules.

Sofija, sekodama Sofijas fon La Rošas piemēram, par savu „Vēstuļu” galveno uzdevumu izvirza „jaunu meiteņu prāta un jūtu izglītošanu”. Turklāt, kā viņa raksta savas grāmatas priekšvārdā, „Mūsu pilsoniskā iekārta (*Bürgerliche Verfassung*) nolēmusi mūs sēdošam dzīvesveidam un pa lielākai daļai sievietes darbības loku ierobežo tikai ar mājas apkārtni; tātad mums jāizvēlas tādas darbības jomas, kas ļautu vingrināties pie šādiem apstākļiem, un labprātīgi jāķeras pie adatas, vērjamās vārpstas un tamlīdzīgām lietām” (*Becker, 1791: I, 5–6*). „Tomēr mums kā saprātīgām būtnēm ir jāpaceļ savs skatiens virs tā zemes punkta, kam esam piesaistītas. Uzticīga, rūpīga mūsu sievietes lomas izpilde nedrīkst palikt mūsu eksistences galamērķis, bet to jāuzlūko kā līdzekli, lai paceltos augstāk pa morālas pilnveidošanās kāpnēm.” (*Becker, 1791: I, 6*) Jau priekšvārda sākumā tiek izteikta doma par sievietes nelīdztiesību sabiedrībā. „Manā skatījumā audzināšana un tikumi ir radījuši lielāku atšķirību starp abiem dzimumiem, nekā daba pati. /../ samākslotās vajadzības un pašreizējā pilsoniskās sabiedrības iekārta (*die gegenwärtige Verfassung der bürgerlichen Gesellschaft*) ir mums lēmusi nest smagas nastas.” (*Becker, 1791: I, 5*) Interesanti, ka šajā īsajā citātā Sofija apelē pie divām galvenajām apgaismības kategorijām – saprāta un dabas. Tātad sievietes nelīdztiesība, kas liek tai nest „smagas nastas”, nav vis dabisks rezultāts, bet cēlusies „audzināšanas un tikumu rezultātā” – tā taču ir Ruso domas modifikācija! Vai tā neliek uzskatīt Sofiju Bekeri par vienu no pirmajām sieviešu līdztiesības sludinātājām Baltijā?

Par vienu no galvenajām pieminēšanas cienīgajām atziņām autorei kļūst iegūtās pieredzes un līdzšinējo priekšstatu konfrontācija. Kurzemes lauku klusumā un relatīvā vientulībā auguši provinces meitene Berlīnē, kura pirms tam „sintjūdžu tālumā tēlojās bieži sapņos, vēl biežāk fantāzijās”, piedzīvo vilšanos. Viņai varenā Prūsijas galvaspilsēta šķiet pārāk liela; cilvēks tajā jūtas pārāk vientuļš un izolēts. Lai apciemotu draugus, „biežāk jābrauc ar pajūgu, nekā jāiet kājām”. Tas pats attiecas arī uz novērojumiem, pirmo reizi braucot ar kuģi: „Manas dvēseles priekšstati par kuģi arī bija lielāki nekā iespaids, kādu uz mani atstāja īsts kuģis.” (*Becker, 1884: 11*) Vērtīgā ceļotāja tūlīt nonāk pie svarīga vispārinājuma, ka „mūsu prieks par lietām izbeidzas, tiklīdz fantāzijai, tās skatot īstenībā, jāiespiežas zināmos rāmjos” (*Becker, 1884: 21*). Tas pats attiecas ne vien uz lietām, bet arī uz cilvēkiem: Veimārā, satiekoties ar literārās pasaules slavenībām, kas no tālienes šķituši gandrīz vai dievi, viņa pārliecinās, ka arī šajā pasaulē valda godkāre un zemošanās titulu un kārtas, nevis patiesa talanta priekšā: „Vēl par vienu ilūziju mazāk manā fantāziju kabinetā.” (*Becker, 1884: 83*); „Patiesa humanitāte gan reti sastopama.” (*Becker, 1884: 79*) „Sievietēm,” tālāk raksta Sofija, „nepieciešamas rekomendācijas un adreses, citādi tās spiestas ceļot kā stārķi.” (*Becker, 1884: 17*) Sofijas un vēlāk arī Elīzas aprakstītās iebraucamās vietas jeb tā saucamās viesnīcas no mūsdienu higiēnas viedokļa šķiet vienkārši briesmīgas, piemēram: „Mums vajadzēja ieiet nožēlojamā istabā, kas bija pilna ar Tīringas zemniekiem un netūriem bērniem. Un tā vēl saucās viesnīca. Mēs

iekārtojamos uz kāda sola pie loga, izņēmām no savas ēdienu kārbas gabalu auksta cepeša un maizi un darījām labu mūsu izsalkušajām māgām.” (*Becker*, 1884: 95)

Tomēr arī tur, kur viņas tiek uzņemtas pēc rekomendācijām (un uzņemtas karaliski) – vācu sīko valstiņu valdnieku pilīs, kuru durvis atver Elīzas impērijas grāfienes tituls, – rodas cita veida problēmas. Visās oficiālajās pusdienās, vakariņās un pieņemšanās tiek ielūgta vienīgi Elīza. Sofijai un Jūlijai Reihartei kā nepiederošām pie muižnieku kārtas jāpaliek aiz durvīm. Autori sākumā tas sarūgtina, bet vēlāk viņa mēģina atgūt pašcieņu: „Mana sirds pirmajā mirklī gribēja protestēt pret šķietamo noniecinājumu. – „Muļķe,” es tai čukstēju, „ko gan ir vērts viss uz privilēģijām balstītais gods, ja tas cilvēka dzīvi tik daudz kārt sarūgtina? /.. / Visi firsti ir vienādi, un vienīgi aiz vājuma tik ļoti pakļaujas etiķetei un to iegribām, kas viņus ielenc.” (*Becker*, 1884: 18)

Tomēr, par spīti piedzīvotajām grūtībām un vilšanās brīžiem, ceļojums abām sievietēm šķiet izdevies. Tā, piemēram, 1785. gada 3. jūlijā Karlsbādē Sofija savā dienasgrāmatā, atskatoties uz ceļā pavadīto gadu, secina, ka tas „pieredzes ziņā atsver pusduci tēvzemē nodzīvoto” (*Becker*, 1884: 154). Vispirms tas ir Vācijā satikto un iepazīto literātu un citu kultūras darbinieku dēļ, kuru skaits sniedzas pāri pussimtam. Pietiekami nosaukt pazīstamākos – tie ir dzejnieki Frīdrihs Gotlībs Klopštoks (*Klopstock*), Kristofs Mārtins Vīlands (*Wieland*), Johans Volfgangs fon Gēte (*Goethe*), mākslinieki Daniels Hodoveckis (*Chodowiecky*) un Ādams Frīdrihs Ēzers (*Oeser*), komponisti Johans Gotlībs Naumanis (*Naumann*) un Filips Emanuēls Bahs (*Bach*), grāmatu izdevējs Frīdrihs Nikolai (*Nickolai*), filozofi Johans Gotfrīds Herders (*Herder*) un Mozess Mendelsons (*Mendelsohn*) un daudzi citi. Turklāt viņa bieži sniedz katra portretējumu, kas ne vienmēr ir attēlojamai personai glaimojošs, tomēr trāpīgs un reālistisks. Tāds, lai arī ne sevišķi izsmēlošs, ir lielā vācu dzejnieka Gētes raksturojums (kurš šajā laikā jau ir pazīstams dzejnieks, turklāt vēl Saksijas–Veimāras hercogistes valdības loceklis): „Vakar mēs bijām pusdienās pie fon Šteina kundzes un beigās redzējām ienākam slepenpadomnieku Gēti. Viņš ir ļoti pazīstams fon Šteina kunga namā. Visā viņa uzvedībā ir kas briesmīgi kokains, un runāja viņš arī maz. Man visu laiku šķīta, it kā viņš pats ir samulsis no sava lieluma. Tomēr visi, kas Gēti pazīst tuvāk, apgalvo, ka viņš savā amatā ir kompetents un krietns, arī slepeni pabalsta nabagus. Viņa jaunais postenis tomēr saskaņā ar tām pašām liecībām ir viņa būtībā ienesis kaut ko svešu, ko daži dēvē par lepību, daži par vājumu.” (*Becker*, 1884: 88) Sofijas vērtīgajam skatam nepaslīd garām arī ne visai sirsnīgās attiecības starp Veimāras dižgariem un viņa uzdod sev jautājumu: „Vai tik maza pilsētiņa nav par šauru tik lieliem vīriem. Spēcīgam stumbram vajag apkārt plašu telpu, citādi aplūst viņa uz visām pusēm izplestie zari.” (*Becker*, 1791: I, 162) Otrs lielākais ieguvums no ceļojuma ir iespāidi, ko sniedz skaistās un neatkārtojamās dabas ainavas, un kuru aprakstos saskatāmas vairs ne tikai Ž. Ž. Ruso, bet arī agrīnā romantisma ietekmes. Izjūtu tēlojums ir sakāpināts, brīžiem dramatisēts. Noslēpumaini redzes un dzirdes tēli valdzina fantāziju: „Skats uz pašiem Harca kalniem, dzelzs āmura dārdoņa, tvaiks, kas pacēlās no kausējamām krāsnīm, veidoja reizē skaistu un briesmīgu ainu, kas spēcīgi nodarbināja dvēseli.” (*Becker*, 1884: 98) „Mūsu ceļojuma beigās uzlēca spožs mēness. Venēra un Marss uzticīgā tuvumā spīdēja pie debesīm. Mākoņi, gluži kā mirušo garu mājvietas, slīdēja pa debesīm. Ak, Dievs, kam gan vajadzīgi templi un altāri, lai Tevi pielūgtu! Debesis izsaka Tavu

lielumu, Tavu mīlu!” (*Becker*, 1884: 98) Iemīļots autorei paņēmiens ir Vācijas ainavu, dabas apstākļu un kultūras paradumu salīdzinājums ar Kurzemi. Atsevišķās epizodēs iezīmējas Sofijas sociāli politiskie uzskati, piemēram, tas, ka viņa ir dzimtbūšanas pretiniece un jūt līdzīgi Kurzemes zemniekiem (šādas nostādnes varētu būt radušās arī iepriekš minētā mācītāja Neandera ietekmē). „Lielākā daļa no mūsu [Kurzemes] muižu īpašniekiem rūpējas vienīgi par to, lai palielinātu savus labības laukus un gūtu savtīgu baudījumu, krājot kaudzē spožus dālderus, pie kuriem bieži līp zemnieku baiļu sviedri (*Angtschweiß*).” (*Becker*, 1791: I, 28–29) Aprakstot Pomerāniju, viņa norāda, ka „nabadzība ir verdzības bērns. Šeit dzimtbūšana sniedzas tikpat tālu kā Kurzemē, un varbūt arī no šejienes nāk zemes drūmums” (*Becker*, 1884: 17). Arī citur izpaužas autorei simpātijas apgaismības pamatvērtībām: „Es esmu tālu no tā, lai aizstāvētu lepnību, tomēr zināmu ceļu pašcieņas izjūtu es gribētu katra cilvēka krūtīs iedēstīt.” (*Becker*, 1791: I, 21) Arī Sofija, tāpat kā Nikolajs Himzelis, protams, savā aprakstā īpašu uzmanību pievērš dažādām aprūpes iestādēm (atradeņu, nespējnieku namiem, slimnīcām), kā arī tehniskiem izgudrojumiem un (visvairāk fizikas) instrumentiem. Tomēr, ja Himzelim dažādu redzētu vietu un neparastu objektu apraksts ieņem stāstījuma galveno vietu, tad Sofijas Bekeres sacerējuma šāda veida apraksti bieži veido māksliniecisku fonu, uz kura viņa izklāsta savas pārdomas.

Sofijas ceļa biedrene Elīza fon der Reke savas ceļojuma piezīmes sāk rakstīt tikai 1789. gada nogalē, un tās sākotnēji nav domātas publicēšanai. Tajās vispirms tiek fiksēti dienas notikumi, pieminēti satiktie cilvēki, sarunas ar tiem, kā arī šo sarunu izraisītās refleksijas. Diemžēl no 18 uzrakstītajām dienasgrāmatām lielāko daļu Elīza iznīcinājusi pati ar savu roku. Saglabājušies 2 oriģināli sējumi<sup>4</sup> (par 1791. un 1793.–1795. gadu) un viens noraksts<sup>5</sup> (par laiku no 1789. gada 26. decembra līdz 1790. gada 8. decembrim). Vēsturnieka īpašu interesi izraisa sarunu atstāstījumi, kas vācu turīgo pilsoņu mājās risinājušās par Lielo franču revolūciju jau kopš tās sākuma. Citētais fragments ir jo sevišķi zīmīgs, jo tajā minētie Jakobs Moviljons<sup>6</sup> un Johans Frīdrihs Reihards<sup>7</sup>, tāpat kā tekstā citur vairākkārt pieminētais Johans Joahims Bode<sup>8</sup>, bija vadoši brīvmūrnieku ložu darbinieki 18. gadsimta beigās.

„Hamma<sup>9</sup>, 23. novembrī. Vakar mani apciemoja Moviljons un Reihards. Sarunas par Franču revolūciju ././ radīja sava veida gara vienpusību, jo, ja kāds negrib sabojāt attiecības ar kādu no abām pusēm, tas nedrīkst brīvi izteikt savas domas. Ja tas nav viscaur demokrāts un neatzīst pilnīgu kārtu un īpašuma vienlīdzību, tad viņu šī partija uzskata par aristokrātu, kas nozīmē – savtīgais velns. Ja kāds turpretim neatzīst

<sup>4</sup> Pirmo reizi publicēti izdevumā: Recke, E. von der. *Mein Journal. Elis as neuaufgefundene Tagebücher aus den Jahren 1791 und 1793/95*. Herausgegeben und erläutert von Prof. Dr. Johann Werner. Leipzig, Koehler & Amelang, [1927].

<sup>5</sup> Šo norakstu Elīza pēc 1790. gada oriģināla 1810. gadā pati nodiktēja savam sekretāram Papelmanim un 1823. gadā papildināja ar pašrocīgām piezīmēm. Tas pirmo reizi publicēts izdevumā: Recke, E. von der. II [Bd]. *Tagebücher und Briefe aus ihrer Wanderjahren*. Herausgegeben von Paul Rachel. Leipzig, 1902.

<sup>6</sup> Moviljons (*Mauvillon*), Jakobs (1743–1794), rakstnieks un radikālā liberālisma pārstāvis tiesību zinātnē.

<sup>7</sup> Reihards (*Reichardt*), Johans Frīdrihs (1752–1814), komponists, rakstnieks un mūzikas kritiķis.

<sup>8</sup> Bode (*Bode*), Johans Joahims (1730–1793) – tulkotājs un mūziķis.

<sup>9</sup> Hamburgas priekšpilsēta.

iedzimtu dižciltību un vēlas visu iedzīvotāju kārtu vienlīdzību tiesībās, to nicina aristokrāti un izsludina par netikumīgu. Īsi sakot – klusēt un novērot cilvēkus – tas ir tas labākais, ko atliek darīt. Ja ļaužu rīcību saistām ar viņu izteiktajiem spriedumiem, tad šeit gan tikai ļoti retos gadījumos rodama saskaņa. Kaislīgākie demokrāti ir aristokrātiskas pārvaldes<sup>10</sup> piekritēji.” (Recke, 1984: 213) Elīza ir pārliecināta, ka radikāļu sludinātajā „pilnīgajā demokrātijā” tieši pašus cēlākos un labākos cilvēkus apspiedīs egoistiskie baudu meklētāji (Recke, 1984: 214). „Hamburga. 1794. gada 19. februārī. Vakarvakara viesībām pie Šimmelmaniem<sup>11</sup> ar citiem sarīkojumiem augstākajā sabiedrībā bija kopīgs tas, ka tās mani ļoti garlaikojā. ././ Toties jo patīkamāka bija mana pēcpusdiena pie aktiera Šrēdera<sup>12</sup>, kurš nepateica ne vārda, kas nebūtu gara un dzīvības pilns. Šrēders un Uncers<sup>13</sup> strīdējās par demokrātiju un aristokrātiju. Uncers, kā viņš pats apgalvoja, sirds dziļumos esot demokrāts, un Šrēders tiek uzskatīts par aristokrātu, jo viņš netic, ka tik lielā valstī, kāda ir Francija, spēs noturēties republika. Maltītes beigās Šrēders uzdzēra veselības: „Lai dzīvo brīvība, cik tālu tā cilvēkus dara laimīgus!” – „Kas tad nu,” iebilda Uncers, „brīvība cilvēkus dara laimīgus vienmēr!” – „Nē, ne tad, ja tā izvirst par visatļautību! Kurš gan tagad Francijā vairs vēlas brīvību, kuras dēļ bezrūpīgā un nežēlīgā kārtā jau izliets tik daudz asiņu?!”” (Recke, 1984: 226) Vienīgais Elīzas fon der Rekes ceļojumu apraksts, kas no paša sākuma iecerēts publicēšanai, iznāca 1815. gadā. Tas veltīts ceļojumiem pa Vāciju, Itāliju un Šveici no 1804. līdz 1806. gadam. Blakus tradicionālajai ceļojumu aprakstu struktūrai, kas pieminēta jau, apskatot N. Himzeļa piezīmes, tajā izpaužas diezgan spēcīga pret Napoleonu vērsta kritika, un ir skaidrs, kāpēc tas iznāca tikai 1815. gadā – šī kritika ļoti bija prātam tām Eiropas lielvarām, kas nodibināja restaurācijas režīmu. Tomēr minēto Elīzas fon der Rekes darbu nekādā ziņā nevar uzskatīt vienīgi par nodevām konjunktūrai – tajā pārāk patiesi un reljefi notēlots posts, ko Ziemeļitālijai 1805. gadā atnesa franču karaspēks. Daži piemēri: „Fusīna, [1804. g.] 30. septembrī. ././ šeit cauri gājušās kara fūrijas sastingušās zīmes mēs sastapām ik uz soļa. ././ Abos Brentas krastos akmeņu kaudzes un drupas kādreizējo piļu un villu vietā! Šķita, it kā mēs lasītu žēlabainu vēstures lappusi, kas tikai pārāk bieži atkārtojas: miegainība un padošanās vienaldzībai ir postošāka nekā svešie spēki; tur, kur pietrūkst gudrības un tikumības, visam lieliskajam ir jāiet bojā! ././ Mūsu pavadonis rādīja uz drupām un raudot stāstīja, ka franči esot viņu galīgi aplaupījuši un pēc tam abus viņa dēlus – trīspadsmit un piecpadsmit gadus vecus zēnus – viņa acu priekšā nogalinājuši ././ [Venēcijas Dodžu pilī] visas zāles bija izpostītas un tukšas; pie sienām bija redzami lieli, tukši laukumi, kur bija karājušās lieliskās gleznas, kas aizvestas uz Parīzi ././ Mūsu ceļš uz Mantuju bija garlaicīgs brauciens, ././ [kam] pievienojās vēl arī visur esošās kara pēdas – tukšas, pa daļai nodegušas mājas, kuru iedzīvotāji nogalināti vai aizbēguši; veselām jūdzēm tālu tuksnesīgi vīna dārzi, puskailu ubagu bari, kas ceļ mums priekšā sava posta vēsturi. ././ Modena izskatās kā izmirusi, un iedzīvotāju skaits arvien vairāk samazinās. ././ Franči viņiem pilnībā atvēruši acis uz dāvēto brīvību. Itāļu tauta jūt savas ķēdes, un daudzkārt

<sup>10</sup> Domāta oligarhija.

<sup>11</sup> Dānijas finanšu ministra Ernsta Heinriha fon Šimmelmaņa (*Schimmelmann*, 1747–1831) ģimene.

<sup>12</sup> Šrēders (*Schröder*), Frīdrihs Ludvigs (1744–1816), aktieris, Hamburgas teātra direktors (1785–1798).

<sup>13</sup> Uncers (*Unzer*), Johans Kristofs (1747–1809), ārsts, Šrēdera svainis.

pieaugušās nodevas visas kārtas novedušas trūkumā. Ar dzelzainu konskripciju sistēmu, ar nebeidzamām visu veidu apspiešanām jaunā vara, kura sprediķo tautas laimi, izraisa tikpat daudz baiļu, cik ienaida.” (Recke, 1815: 57–158; 175; 188–189; 202) Tāpat kā Sofijas, arī Elizabētes ceļojumu aprakstos ievērojama vieta ierādīta dabas varenības un pirmatnējā skaistuma apjūsmošanai. Tā 1790. gada septembra beigās, apceļojot Silēziju un Rietumu Sudetus, viņa raksta: „... ar sniegu klātā Rīzengebirge<sup>14</sup> mirdzēja pie horizonta gluži kā sudraba viļņi. Rietošās saules stari krāsoja sārtas mirdzoši baltās sniega segas, un majestātiskās kalnu grēdas atspīdēja spoži un krāšņi. Gaiši zilais, skaisti izgaismotais horizonts kontrastēja ar tumšajām eglēm. ././ Tālumā ielejās bija redzamas brīnišķīgi zaļas pļavas, lapu kokiem apauguši pakalni un šur tur izmētāti ciemi. Rudens jau bija iekrāsojis lapas dažādās krāsās; pļavas turpretī vēl lepojās ar pavasarīgu zaļumu. ././ Mūsu skatienam atklājās tik izcili skaista ainava, kādu es nekur vēl nebiju redzējusi.” (Reke, 2004: 194) Tomēr paiet tikai trīs dienas, un šo iespaidu sabojā kāds skumjš starpgadījums: „Piepeši no meža mūsu ratu priekšā izskrēja kāda pilnīgi kaila, gadus 12 veca meitene un puskailla sieviete ar bērnu pie krūtīm, lūgdamās žēlastības dāvanas. Nabaga sieviete tika bagātīgi apdāvināta, bet mēs jutāmies satriekti, kad uzzinājām, ka šī nabadzīgā, gandrīz kailā sieviete ir grāfa Šafgoča īpašums! Grāfam pieder Kīnasta<sup>15</sup> un Cakenfalla<sup>16</sup>, un viņš katru gadu iztērē 60 000 dālderu! Šādam cilvēkam Dievs uzticējies 38 000 pavalstnieku labklājību! Ir šausmīgi, ja valsts neliekas ne zinīs, kad kāds dzimtkungs tik maz rūpējas par saviem zemniekiem!” (Reke, 2004: 197)

Vācbaltu ceļojumu literatūra sniedz priekšstatu par vienotas Ziemeļaustrumeiropas komunikācijas sistēmas veidošanos 18. gadsimta otrajā pusē un 19. gadsimta sākumā. Lielais vairākums vācbaltu ceļotāju pieder t. s. „trešajai kārtai”, kura ceļojumos saskatīja svarīgu līdzekli personības pašpildīšanai. Kā autorus interesējoši temati bieži aktualizēti jautājumi, kas saistīti ar pilsonisko brīvību – visu iedzīvotāju vienlīdzība likuma priekšā, ar ekonomisko liberālismu, sievietes garīgo līdztiesību un reliģisko toleranci. Šie principi ir apgaismības ideoloģijas stūrakmeņi politikajā sfērā, un no tiem ar laiku izaug mūsdienu Rietumu demokrātija.

## LITERATŪRA

- Elkar, R. (1980). Reisen bildet. In: *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungsforchung*. Herausgegeben von B. I. Krasnobaev, G. Robel und H. Zeman. Berlin: Verlag Ulrich Camen S. 51–82.
- Hentschel, U. (1999). *Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Autoren, Formen, Ziele*. Frankfurt am M u. a.: Peter Lang.
- Himsel, N. H. *Nicl. v. Himsel, der Artzney-Belahrtheit Doctors hinterlassener, eigenhändigen Nachrichten*. Th. 1–3. LU Akadēmiskā bibliotēka. 25. f., Ms. 188 I–III, 618 + 539 + 504 S.

<sup>14</sup> Rīzengebirge (vācu *Riesengebirge*, čehu *Krkonoše*, poļu *Karkonosze* – augstākā kalnu grēda Silēzijā, kas stiepjas gar mūsdienu Polijas–Čehijas robežu.

<sup>15</sup> Mūsdienās *Chojnik*, Jelenia Gora ielejā, Polijas DR, Lejassilēzijā.

<sup>16</sup> Mūsdienās *Wodospad Kamienszczyka* Polijas DR, Lejassilēzijā.

- Recke, E. v. d. (1815). *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in Jahr 1804 bis 1806*. Bd. 1–5. Berlin, Herausgegeben von Hoffrat K. A. Böttiger.
- Recke, E. v. d. (1984). *Tagebücher und Selbstzeugnisse*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Christine Träger. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Reke, E. f. d. (2004). *Kādas Kurzemes muižnieces atmiņas*. No vācu val. tulkojis Edgars Ceske. Aizpute: Harro von Hirschejdt.
- Recke, J. F. v., Napiersky, K. E. (1832). *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland*. [...] Bd. 2. Mitau. S. 310–311.
- Robel, G. (1980). Reisen und Kulturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. In: *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert*. S. 9–37.
- [Schwartz, S.] (1791). *Briefe einer Kurländerin auf einer Reise durch Deutschland*: Bd. 1–2, 175 + 206 S. Berlin: [bei Friedrich Vieweg, dem älteren].
- [Schwartz, S.] [1884]. *Von hundert Jahren. Elisa von der Reckes Reisen durch Deutschland 1784–1786 nach dem Tagebuche ihrer Begleiterin Sophie Becker*. Herausgegeben und eingeleitet von Lic. Dr. G. Karo u. Dr. M. Geyer. Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
- Stewart, W. E. (1978). *Die Reisebeschreibung und ihre Theorie im Deutschland des 18. Jahrhunderts*. Bonn: Bovier Verlag Herbert Grundmann.

## Summary

*The research of travel literature as a separate genre is a relatively recent activity – for instance, in Germany it began about 30 years ago. So far there have been no studies of Baltic German travel literature per se yet.*

*The 18<sup>th</sup> century, especially its 2nd half, was a true “golden age” for travel literature, and also a period of quantitative and qualitative changes both in the social origin of travelers and in their motivation for traveling. Since mid-18<sup>th</sup> century, the travelers were predominantly the so-called Bildungsbürger (“educated citizens”), who considered travel as important means of self-improvement and education, according to the ideas of Descartes and Rousseau. Travelling was no longer aimed at professional development only, as in the 17<sup>th</sup> century and the 1<sup>st</sup> half of the 18<sup>th</sup> century, but rather served as means for general development of the personality.*

*The same can be said about the Baltic German travelers whose notes are the object of this study. For instance, Nikolaus von Himsel during 1752–1757 visited several European countries – Prussia, The Netherlands, France, England, Austria, Denmark, Sweden, and Russia. Wherever he went, he visited universities, academies, palaces of local rulers, libraries, cabinets of natural history and rarities, botanical gardens, manufactories, mines, hospitals, charity institutions, etc. He met scientists, including world-famous ones like Carl Linnaeus. Himsel made detailed notes on the architecture, economy, politics, etc. of the cities and countries he visited.*

*Another two Baltic Germans Elisa von der Recke and Sophie Becker were among the first famous female travelers from Courland duchy (contemporary Kurzeme, a West region of Latvia). They went south not just for the purpose of improving their health (as the habit was for rich women at the time), but mainly to meet their favorite poets – K. M. Wieland, G. F. Klopstock, J. V. Gleim, and others. The travel notes of von der von Recke and Becker, who were also poetesses, are permeated by reflections on the importance and value of women in the Age of Enlightenment. Elisa von der Recke also*

witnessed the Napoleonic invasion in Europe. In 1804, she travelled across Central and Southern Europe to Rome, and wrote about the destruction caused by French troops in Northern Italy. Her travel notes express her liberal political views and opposition to aristocracy and Napoleon. Significantly, in spite of the excesses of the French Revolution, Elisa von der Recke remained a supporter of Enlightenment ideas till the end of her days. In the travel notes of both women, one can feel the aesthetics of early Romanticism, and Rousseau's ideas about the dominance of emotions over reason.

Baltic German travelers paid particular attention to solutions of social problems in the countries visited. They have described ways of fighting poverty and the structure and functioning of institutions for social support. They also showed genuine interest in the new technological inventions. The selected texts allow us to follow the process of formation of a common informative-communicative space in North-Eastern Europe during the 2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century and early 19<sup>th</sup> century. They reflect the changes in the value system of the better-educated part of society, and the growth of self-confidence in prosperous middle class.

Altogether, the above-considered travel notes are a valuable historical source. The study of these notes improves our knowledge about the epoch of Enlightenment in European economy, travelling conditions, social relations and customs, and also reveals the channels whereby the ideas of Enlightenment entered the better educated and liberal circles of the Baltic society.



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.

## Ziru, Zlēku un Piltenes izloksne mūsdienās

**Daira Vēvere**

LU Vēstures un filozofijas fakultātes  
baltu filoloģijas maģistre  
E-pasts: [daira.vevere@lumii.lv](mailto:daira.vevere@lumii.lv)

Ka izloksnes ir pētāmas, domājams, saprot jebkurš sevi cienošs valodnieks, ne tikai dialektologs. Izlokšņu vākšana un aprakstīšana ir aktuāls darbs mūsdienu lingvistikā, jo literārās valodas ietekmē tās arvien straujāk nivelējas un pat zūd. Izloksnes noder ne tikai valodas vēstures pētīšanā, bet ir arī unikāls kultūras mantojums, izloksnes glabā senču – kuršu, lībiešu, zemgaļu, sēļu u. c. – saknes.

Mūsdienās izlokšņu parādības arvien straujāk nivelējas. To sekmē vecāko izloksnes pārstāvju aiziešana mūžībā un jaunākās paaudzes runātāju braukšana prom no dzimtajām vietām, piemēram, uz Rīgu. Tādēļ tagad kā vēl nekad būtu veicināms izlokšņu vākšanas un pētīšanas darbs. Iespējams, jau pavisam drīz par Latvijas izloksnēm daudzviet varēsīm runāt tikai kā par kādas atsevišķas runas pazīmes ietverošu literārās runas veidu, bet ne kompleksu sistēmu, kurā atšķirības no literārās valodas vērojamas visos valodas līmeņos. Domājams, ka latviešu literārā valoda būs vienmēr, bet vai ilgi vēl pastāvēs latviešu izloksnes?

Izlokšņu pastāvēšana lielā mērā atkarīga no pašiem izloksnes runātājiem, no viņu novadnieciskās apziņas. Šeit jārunā arī par izloksnes prestižu. Tas lielā mērā nosaka izloksnes dzīvotspēju. Vecākās paaudzes runātājs visbiežāk ir mazizglītots, tādēļ viņš nevērtē savu valodu, kā to dara izglītots cilvēks. Izloksne mainās vai pat zūd, cilvēkam nonākot vidē, kur dominē literārā valoda.

Rakstā apskatītas Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnes noturīgās, kā arī zūdošās un zudušās valodas parādības fonētikā un morfoloģijā, kā arī sniegts sociolingvistisks ieskats to noturīgumā.

Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnes valodas parādības tiek aprakstītas, tās salīdzinot ar latviešu literāro valodu, savstarpēji, kā arī ar citām Kurzemes – tāmnieku un kursiskajām – izloksnēm.

Ziru, Zlēku un Piltenes izloksni runā Ziemeļrietumu Kurzemē. Visas trīs izloksnes ir radniecīgas, tās pieder Kurzemes lībiskā dialekta dziļajām tāmnieku izloksnēm.

Piltene ar tai piederošo lauku teritoriju, tāpat arī Ziru un Zlēku pagasts, atrodas Ventspils novadā.

Zlēku pagasts un Piltene atrodas 15 km attālumā viens no otra, abi – vienpus Ventai.

Ziru pagasts atrodas iepretī Piltenei, otrā Ventas krastā.



Lai gan Pilteni no Ziru pagasta šķir Venta, Ziru un Piltenes izloksne ir gandrīz identiskas. Ekspedīcijās noskaidrojās, ka zirenieki Piltenē varēja nokļūt ar speciāla pārcēlāja palīdzību, kas pamato Ziru un Piltenes izloksnes ciešo līdzību.

## Pētāmo izlokšņu fonētiskās īpatnības

Pētāmo izlokšņu fonētisko īpatnību apskatu ir derīgi sākt ar atzinumu, ka fonētiskās parādības ir vienas no noturīgākajām izlokšņu parādībām.

Dialektoloģe Elfīda Šmite raksta, ka stabilas ir intonācijas, lībiskajās izloksnēs noturīga ir garo piedēkļu un gala zilbju patskaņu īsināšana (Šmite, 1973: 76).

Ziru un Zlēku izloksnē, tāpat kā Piltenes izloksnē un citās lībiskā dialektā izloksnēs, tipiska īpatnība ir īso patskaņu zudums gala zilbēs. Tas novērojams pamatvārdšķirās: substantīvos: *gul̄t* (< *gulta*), *maiz̄* (< *maize*), *nakt* (< *nakte* 'nakts'), *lācs* (< *lācis*), *lēds* (< *lēdus*), *bērn* (< *bērni*), *ziēps* (< *ziepes*), *ziēs̄ms* (< *ziesmas*), *kaftupeļs* (< *kartupeļus*); adjektīvos: *māz* (< *mazi* vai *mazu*), *liēl* (< *liela* vai *lielu*), *skaist* (< *skaista*), *smalk* (< *smalka*); pronomenos: *mān* (< *mani*), *vī:ṅ* (< *viņu* vai *viņa* (vīr. dz. vsk. akuz. vai vīr. dz. dsk. ģen., vai vīr. dz. vsk. ģen., vai siev. dz. vsk. nom.)), *āb* (< *abi*), *vis* (< *visi* vai *visu*); numerāļos (pamata): *četṛ* (< *četri*), *septiṅ* (< *septiņi*), *deviṅ* (< *deviņi*); adverbos: *blaks* (< *blakus*), *preī* (< *preti*), *taīsn* (< *taisni*); verbos: *taīs* (< *taisa*), *muḱ* (< *muka* 'bēga'), *teciṅ* (< *tecina*), *māk* (< *māku*), *bij* (< *bija*) un participos: *iēnākuš̄* (< *ienākuši*), *zimuš* (< *zimusī*).

Gan Ziru, gan Zlēku izloksnē, tāpat kā Piltenes izloksnē, novērojama parādība, kad tiek pagarināts iepriekšējais patskanis, zūdot gala zilbes patskanim aiz balsīga līdzskaņa, piemēram, *piṛms kār* (< *pirms kara*), *āls* (< *alus*), *zēm* (< *zeme*), *sī:rd* (< *sirde* 'sirds'), *rād* (< *radi*), *pa vī:d* (< *pa vidu*).

Par šādu parādību runā dialektoloģe Marta Rudzīte. Viņa šāda veida parādības min Zlēku izloksnē, piemēram, *āl* (< *alu*) (Rudzīte, 1995: 69).

Tāpat visās trīs izloksnēs sastopama parādība, kad, zūdot gala zilbes patskanim aiz nebalsīga līdzskaņa, tiek pagarināts iepriekšējais nebalsīgais līdzskanis, piemēram, *uṗ* (< *upe*), *ak* (< *aka*), *lik* (< *lika* (pag.)), *neš* (< *nesa* (pag.)).

Arī par šo valodas parādību runā M. Rudzīte (Rudzīte, 1995: 69).

Tipiska lībiskā dialektā iezīme ir garo patskaņu saīsināšanās gala zilbēs. Šī parādība novērojama visās trīs izloksnēs. Gan piltenieki, gan zlēcinieki, gan zirenieki saka: *sēta* (< *sētā*), *maīsiṅa* (< *maisiṅā*), *Vēṅta* (< *Vēntā*), *mājas* (< *mājās*), *nakti* (< *naktī*), *nuō zijaṅ* (< *nuo zijām*), *duōma* (< *duomā*), *raūze* (< *raužē*), *laīdis* (< *laidis* (nāk.)), *aūkša* (< *augšā*), *zeme* (< *zemē* 'lejā'), *piṛmaja* (< *pirmajā*).

Šī ir viena no pazīmēm, kas radusies lībiešu vai citu somugru valodu ietekmē (Rudzīte, 2005: 63).

Visas iepriekš minētās valodas parādības ir noturīgas, tās, domājams, vēl ilgi būs piederīgas tāmnieku izlokšņu pamatiezīmēm.

Tāpat kā Piltenes izloksnē, arī Ziru un Zlēku izloksnē ir vērojama dažādība šādu adverbu lietojumā: *ārā*, *iekšā*, *augšā*, *kopā*, *viṛsū*. Viens un tas pats adverbs var tikt lietots vairākos variantos. Pat viena teicēja runā sastopami varianti šo adverbu lietojumā, piemēram, *āra* // *ār* (< *ārā*), *iēkša* // *iēkš* (< *iekšā*), *aūkša* // *aūkš* (< *augšā*), *kuōpa* // *kuōp* (< *kuopā*), *viṛsu* // *viṛs* (< *viṛsū*). Vecāko teicēju runā

dzirdami vēl dziļāki pārveidojumi. Viņi saka: *āreņ* (Piltēnē, Zirās, Zlēkās) vai *āreñ* (Zirās, Zlēkās). Pēc analogijas tiek lietoti arī pārējie iepriekš minētie adverbji.

Līdz ar vecās paaudzes aiziešanu mūžībā šī īpatnība arvien straujāk nivelējas. Jaunākās paaudzes runā ir vērojama vairs tikai tāmnieku izlokšņu nosacīti stabilā iezīme, kad saīsinās garais galazilbes patskanis. Jaunieši tā saka: *āra, iēkša, aūkša, kuōpa, viřsu*.

Valodniece Brigita Bušmane par formu svārstīgumu raksta: „... šo izlokšnes parādību svārstīgums, paralēlās formas daļēji, protams, liecina par izlokšnes dinamiku.” (Bušmane, 2008: 124)

Šāda atziņa ir attiecināma arī uz citām turpmāk aprakstītām izlokšņu parādībām, kur vērojamas paralēlformas, kas parasti radušās literārās valodas ietekmē.

Zirās un Zlēkās, tāpat kā Piltēnes izlokšnē, saīsinās patskanis *ī* substantīvu piedēkļos, piemēram, *kārtib* (< *kārtiba*), *piēklājib* (< *pieklājība*), *nuō jaunib* (< *nuo jaunības*), *maizit* (< *maizīte*), *zilit* (< *zīlīte*), *māsic* (< *māsīca*), *brāļēns* (< *brālēns*). Atvasinājumos ar *-nic-* varētu būt saglabāts agrākais īsais piedēklis: *slimnīc* (< *slimnīca*); *dārbnīc* (< *darbnīca*).

Teicēju runā viena vai otra piedēkļa lietojumā var būt nekonsekvence, piemēram, viena Ziru izlokšnes pārstāvja runā dzirdamas substantīvu formas ar garu patskani *ī* piedēklī: *neuzticamīb* (< *neuzticamība*), un tāpat arī ar īsu: *piēklājib* (< *pieklājība*).

Iespējams, ka ekspedīcijās sastaptā paaudze ir pēdējā, kuras runā dzirdamas vēl arhaiskas valodas īpatnības. Tā, piemēram, gandrīz zudusi fonētiskā īpatnība ir garo piedēkļu patskaņu zudums: *līgdamš* (< *līguodams*), *gānt* (< *ganūt*), *izdārt* (< *izdarīt*), *izlāmjas* (< *izlamājas*). Šī īpatnība dzirdama vairs tikai dažu vecāko piltēnieču runā. Ne Zirās, ne Zlēkās tā nav saklausāma.

Visās trīs izlokšnēs sastopamas pārmaiņas substantīvu vienskaitļa lokatīvā. Piltēnes izlokšnē literārās valodas gala zilbju patskaņi *ā, ē, ī* pārveidoti par platu *ē*, piemēram, *viētē* (< *vietā*), *pagrabē* (< *pagrabā*), *pilē* (< *pilē* ‘pili’), *līcē* (< *līcī*), *kāmburē* (< *kamburī* ‘kambarī’), *skuolē* (< *skuoļā*), *laikē* (< *laikā*), *mežē* (< *mežā*). Savukārt Zlēku un Ziru izlokšnē vairāk saklausāmas vienskaitļa lokatīva formas, kas beidzas ar pusplatu *e* literārās valodas *ā, ī* vietā, piemēram, *laikē* (< *laikā*), *uōtre diēne* (< *uotrā dienā*), *ceļmalē* (< *ceļmalā*), *Laūkmuižē* (< *Laukmuižā*), *pilē* (< *pilē* ‘pili’), *Veņtmalē* (< *Ventmalā*), *vakarē* (< *vakarā*), *veikalē* (< *veikalā*), *skuolē* (< *skuoļā*), *pagrabē* (< *pagrabā*), *krāsne* (< *krāsne* ‘krāsni’), *jaūnibe* (< *jaunībā*), *bērnibe* (< *bērnībā*), *Aņglije* (< *Anglijā*), *Kuldige* (< *Kuldīgā*), lai gan ir dzirdamas svārstības šo formu lietojumā, proti, ir teicēji, kas blakus pusplatajam *ē* lieto arī plato *ē*: *vañniņē* (< *vanniņā*).

Šādas kvalitatīvas pārmaiņas gala zilbēs savā *Lettsches Lesebuch* fiksējis jau J. Endzelīns (*Endzelin*, 1922: 110–114): *stēļļē, galē* Piltēnē, Zirās; *vak[ar]ē, pagālē* (< *pagalvī*), *Rīgē, Jeļgavē* Zlēkās.

Mūsdienās visu teicēju (gan Piltēnes, gan Ziru, gan Zlēku izlokšnē) runā mijas izlokšnes agrākās formas ar literārās valodas ietekmētām formām. Viens teicējs paralēli var sacīt gan *laikē*, gan *laikē*, gan *laika*.

Lībiskajam dialektam raksturīgā pārskaņa jeb labializācija ir no tām parādībām, kas gan Ziru, gan Zlēku, gan Piltēnes izlokšnē gandrīz vairs nav saklausāma.

Pilnīgā labializācija ir zudusi parādība, dažu teicēju runā iespējams dzirdēt daļēju labializāciju, kas arī ir nosacīta, proti, *ā* izruna vairāk sliecas uz literārās valodas pusi. Lai šo parādību sadzirdētu, ir nepieciešama īpaši vērtīga klausīšanās. Piemēram, vienas Zlēku izlokšnes teicējas runā dzirdama daļēja labializācija vārdos *nauda*, *auksts* un *draugi: nāūd, āūksc, drāûg*.

Līdzīgi vērojumi мūsdienās ir arī Ventspilī un Ancē (Markus-Narvila, 2008: 200–233).

Par iespējamo labializācijas rašanos runā M. Rudzīte. Šī fonētiskā īpatnība saskanot ar lībiešu valodu, bet ne vienmēr varot noteikt, vai parādībā rodama otras valodas ietekme (Rudzīte, 1995: 69).

Epentēze Ziru, Zlēku un Piltenes izlokšnē ir zudusi parādība. Tas nozīmē, ka šo izlokšņu teicēju runā netika saklausīts skaņas *e* pārveidojums par *ei* vārda saknē. Viņi saka *pêc*, nevis *peïc*, *dêt*, nevis *dêit*.

Agrāk gan Zirās, gan Piltēnē epentēze ir bijusi (Ēvalde, 1940: 38).

J. Endzelīns raksta, ka parādību, kad *ei* < *ē*, spēcīgi ietekmē literārā valoda, turklāt viens un tas pats cilvēks attiecīgu vārdu var izrunāt gan ar *ē*, gan *ei* (Endzelīns, 1951: 138).

Gan Ziru, gan Zlēku, gan Piltenes izlokšnē, tāpat kā visā Kurzemē, ir dzirdamas atkāpes no latviešu literārās valodas normām patskaņu *e*, *ē* lietojumā.

Visās trīs izlokšnēs plats *ę* literārās valodas šaurā *e* vietā tiek lietots 1. konjugācijas verbu infinitīvos, piemēram, *ņemīt* // *jeņit* (< *ņemt*), *ceļt* (< *celt*), *vest* (< *vest*), *mest* (< *mest*), *cept* (< *cept*). Tas pats ar plato *ē*: *ēst* (< *ēst*), *mēkt* (< *mēkt*), *brēkt* (< *brēkt*).

Ir vārdi, kur notikušas divējādas pārmaiņas, proti, tiek runāts platais *ę* šaurā *e* vietā, un arī īss patskanis gaidāmā garā vietā: *raveļt* (< *ravēt*), *vakteļt* (< *vaktēt* ‘pieskatīt; uzmanīt’), *līzeļt* (< *līzēt*).

Plats *ę* literārās valodas šaurā *e* vietā dzirdams arī 2. un 3. konjugācijas verbu infinitīvos, piemēram, *mekļet* (< *meklēt*), *gulēt* (< *gulēt*), *turēt* (< *turēt*), *rezeļt* (< *rezeļt*).

Visās trīs izlokšnēs platais *ę* šaurā *ē* vietā dzirdams arī pagātnes participu formās pirms *-ju-*, piemēram, *ļējuš* (< *ļējuši*), *sējuš* (< *sējuši*).

Bieži sastopama parādība gan Ziru, gan Zlēku, gan Piltenes izlokšnē ir platā *ę* lietošana šaurā *ē* vietā deminutīvu formās ar *-iņ-* pamatvārda ietekmē, piemēram, *mazbêriņi* (< *mazbêriņi*), *mazdêliš* (< *mazdêliņš*), *sêkliņš* (< *sêkliņas*), *pêdiņš* (< *pêdiņas*), *zvêriņ* (< *zvêriņi*).

Platais *ę*, *ę* literārās valodas šaurā *e*, *ē* vietā visās trijās izlokšnēs tiek lietots salikteņa pirmajā daļā, ja plats *ę*, *ę* bijis pamatvārdā: *sezdienas* (< *sestdienās*), *svêdiēnas* (< *svêtdienās*).

Plata *e* skaņa sastopama vārdos *şen*, *męš* un noliegumā *ņê*.

Arī Ancē un Ventspilī, tāpat kā citviet Kurzemē, lieto plato *ę*, *ę* literārās valodas šaurā *e*, *ē* vietā (Markus-Narvila, 2008: 200–233). Tāpat Popes izlokšnē (Krautmane-Lohmatkina, 2002: 81–89).

Par platā *ē*, *ē* lietojumu runā M. Rudzīte (Rudzīte, 1995: 69), sakot, ka šī parādība nav skaidrojama ar lībiešu valodas ietekmi.

M. Rudzītes viedoklim var tikai pievienoties, jo plato *ē*, *ē* literārās valodas šaurā *e*, *ē* vietā lieto arī kursiskajās izloksnēs, tātad šī parādība ir izplatīta visā Kurzemē.

Mūsdienās ir zudusi parādība, kad tiek lietots vecais *u* vārds: *dui* (< *divi*), *zūv* (< *zuve* 'zivs'), *suvaņs* (< *sivņens*), *dubaņs* (< *dibņens*) (Ēvalde, 1940: 38).

Piltenieku runā šī parādība dabiskā lietojumā vairs nav dzirdama. Dažkārt jokodamies kāds mēdz pateikt *suvaņs*, *dubaņs*. To dara cilvēki, kuri atceras, ka senči šādas vārdformas ir lietojuši.

Ne Zlēku, ne Ziru izloksnē šī kvalitātes maiņa nav saklausīta. Tā, iespējams, tāpat kā piltenieku valodā, tiek lietota jokojojot.

Patskanis *u* pirms līdzskaņiem *j*, *v* un *b* vārda saknē nav lībiska, bet gan kursiska pazīme. Forma *dui*, *suvaņs* un *dubaņs* sastopama arī vidusdialektā (Bušmane, 1989: 30–31).

Arī lietuviete Daļa Kiseļūnaite (*Dalia Kiseliūnaitē*) par tādām formām runā, turklāt akcentējot arī valodas dinamiku Sventājas izloksnē, sakot, ka tagad tur mūsdienās arvien biežāk lieto *zivs*, *zivis*, tāpat kā literārajā valodā (*Kiseliūnaitē*, 2007: 102).

Gan Ziru, gan Zlēku izloksnē, tāpat kā Piltenes un citās tāmnieku izloksnēs, tiek saīsināti garie patskaņi tautosillabiskā *l* un *ļ* priekšā, piemēram, *dēļs* (< *dēļs*), *vēļs* (< *vēļs*), *nedēļ* (< *nedēļa*).

Šī parādība, kā daudzas citas, novērojama vairs tikai vecākās un vidējās paaudzes runātāju valodā.

Arī Ancē, Popē, Puzē, Ventā, Tārgalē saīsina garos patskaņus tautosillabiskā *l* un *ļ* priekšā (Krautmane-Lohmatkina, 2002: 74).

Zirenietki, zlēcinietki, gluži tāpat kā piltenietki un citi tāmnieki, pagarina *a*, *e*, *i*, *u* tautosillabiska *r* priekšā neatkarīgi no intonācijas: *-ar-* > *-ār-*, *-er-* > *-ēr-*, *-ir-* > *-īr-* // *-ier-*, *-ur-* > *-ūr-* // *-uor-*, piemēram, *dārps* (< *darbs*), *sārks* (< *sargs*), *sārkaņs* (< *sarkans*), *zērt* (< *zert*), *ķērt* (< *ķert*), *šķīrbs* // *šķiērbs* (< *šķirbas*), *dūrs* // *duōrs* (< *dures* 'durvis'); *buōrs* (< *burs* 'burvis'), *skuōrsteņs* (< *skurstenis*).

Par *-ir-* > *-ier-* rakstījās J. Endzelīns: *zviēdz*, *zviēdz sierme* *zierdziņ[i]* Piltenē, Zīrās; *sierm[i]* *ziērg[i]*, *bēr[i]* *ziērg[i]* Zlēkās (Endzelin, 1922: 110–114).

Šī īpatnība nav raksturīga tikai lībiskā dialekta tāmnieku izloksnēm, bet arī vidusdialekta kursiskajām izloksnēm (Pīrāga, 2006: 23).

M. Graudiņa raksta, ka šādi pagarinājumi ir viena no noturīgākajām parādībām gan kursiskajās, gan tāmnieku izloksnēs (Graudiņa, 1972: 163).

M. Rudzīte saka, ka īso patskaņu pagarināšana *r* priekšā ir tipiska kuršu valodas īpatnība, un tā raksturīga visā Kurzemē (Rudzīte, 1995: 70).

Jāmin, ka arhaiskais *ŗ* saklausāms tikai adverbā *garām*: *gaŗam̃* // *gaŗem̃*.

Pie asimilācijas noteikti jāmin līdzskaņa *j* zušana aiz lūpeņiem, piemēram, *rupš* (< *rupjš*), *slapš* (< *slapjš*), *gulb* (< *gulbji*), *ķī:rb* (< *ķirbji*), *grāb* (< *grābj*).

Šāda parādība novērota arī Ugāles izloksnē (Grauds-Graudevics, 1927: 20).

Visā Kurzemē ir raksturīga pilnīga progresīvā asimilācija, kas vērojama stiepti intonētos vārdos ar skaņu kopu *-ln-* vārda saknē, piemēram, *vēļls* (< *vēlns*), *mēļls* (< *mēlns*), *pīļls* (< *pīlns*), *vīļls* (< *vilna*) (Bušmane, 1989: 71).

D. Kiseļūnaite, analizējot Sventājas latviešu izloksni un Kuršu kāpas kursenieku izloksni, runā par šādu asimilāciju (*Kiseliūnaite*, 2007: 103).

Tomēr abi minētie asimilēšanās gadījumi izloksnēs ir jau zūdoši, īpaši progresīvā asimilācija skaņu kopā *-ln-*.

Ziru un Zlēku izloksnē, tāpat kā Piltenes izloksnē, *j* savienojumā ar lūpeņiem var gan zust, gan saglabāties, piemēram, *gulb* (< *gulbji*), *ķ:rb* (< *ķirbji*), *gērb* (< *gērbji*), *grābjams*, *vērpjamais ratiš* (< *vērpjamais ratiņš*).

Šeit aprakstītās tipiskākās, noturīgākās Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnes fonētiskās īpatnības vairs nav tik stabilas kā pirms vairākiem gadu desmitiem, bet tāš tomēr vēl aizvien ir raksturīgas šīm izloksnēm.

## Morfoloģiskās īpatnības Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnē

Viena no raksturīgākajām lībiskā dialekta pazīmēm ir sieviešu dzimtes zudums, kad, piemēram, arī par sievieti runājot, lieto 3. personas pronomenu *viš* (< *viņš*), piemēram, *viš i vēčaks pa sāu vīr* (< *viņš ir vēčāks* (resp., viņa ir vecāka) *par savu vīru*).

E. Šmite raksta, ka verbu 3. personas formu lietošana pārējo formu vietā ir īpaši noturīga lībisko izlokšņu pazīme (Šmite, 1973: 76).

Iemesls sieviešu dzimtes sarukumam bijusi lībiešu valodas ietekme. Tā kā lībiskās izloksnes runā novados, kur agrāk sarunājās gan latviski, gan lībiski, šai somugru tautai, sākot runāt latviski, valodā saglabājās šo tautu iezīme, proti, nešķirt sieviešu dzimti no vīriešu dzimtes (Rudzīte, 1964: 205).

Arī J. Endzelīns „Latviešu valodas gramatikā” runā par sieviešu dzimtes zudumu lībiskajās izloksnēs, sakot, ka visbiežāk vīriešu dzimtes pronomeni aizstāj sieviešu dzimtes substantīvus (Endzelīns, 1951: 461–462).

Trešās personas pronomenu *viš* pētāmajās izloksnēs lieto, attiecinot arī uz bezpersonas vārdiem, piemēram, *tā viš i* (< *tā viņš (tas) ir*).

Ziru un Zlēku izloksnē, tāpat kā Piltenes izloksnē, sievietes, runājot par sevi, lieto vīriešu dzimti, piemēram, *es viēns pac* (< *es viena pati*).

Gan Ziru, gan Zlēku izloksnē, tāpat kā Piltenes izloksnē, ir manāma literarizēšanās tendence dzimšu lietojumā. Šeit visur paralēli vīriešu dzimtes lietojumam arī sieviešu dzimtes vietā literārās valodas ietekmē ienāk sieviešu dzimtes formu biežāks izmantojums. Arī kādas 86 gadus vecas zlēcinieces runā izskan sieviešu dzimtes forma: *te es i zīmuš*, *te es i viš mū:ž nuōstrādajis i* (‘te es esmu dzimusi, te es esmu visu mūžu nostrādājis’). Svārstības šajā izteikumā, iespējams, ir tādēļ, ka teicējai tika uzdots jautājums, ietverot sevī sieviešu dzimti: ‘jūs te *zīmuš* arī Zlēkas?’ (‘jūs te dzimusi arī Zlēkās?’). Tomēr izteikuma otrajā daļā saglabājas teicējas paaudzes runai vairāk ierastā vīriešu dzimtes forma: *es i nuōstrādajis* (‘es esmu nostrādājis’). Brītvā stāstījumā zlēciniece par sevi runā vīriešu dzimtē: *kuō es i zīneis*, *tuō es i pateicis* (‘ko es esmu zinājis, to es esmu pateicis’).

Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnē vērojama vīriešu dzimtes pronomena lietošana kopā ar substantīviem sieviešu dzimtē, piemēram, *mana laika ta jau neprasiļ tuōs skuōls tā* ('manā laikā tad jau neprasiļa tos skolas 'tās skolas' tā'), *tiē naksvijuōlic* ('tie naktsvijolītes 'tās naktsvijolītes)'), *piē tuō kaimiņiēns* ('pie to kaimiņienes 'pie tās kaimiņienes)'), *iļ samazinājušiēs tiē ziēms* ('ir samazinājušies tie ziemas 'tās ziemas)').

No pētāmajām izloksnēm tikai Piltenes izloksnē vīriešu dzimti sieviešu dzimtes vietā lieto arī tādos vārdos: *maĩms* (< *mamma*), *omaĩms* (< *omamma*). Šādus vārdus atbilstoši vīriešu dzimtei arī loka: *maĩmaĩ* (< *mammai*), *omaĩmaĩ* (< *omammai*).

Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnē tipiska ir trešās personas lietošana arī pirmās un otrās personas vietā gan vienskaitļa, gan daudzskaitļa formās. Zirenietki, zlēcinietki un piltenietki saka: *es nāk, tu nāk, viš nāk, mēs nāk, jūs nāk, vī:ņ nāk*.

Šāda īpatnība ir raksturīga ne tikai tāmnietku izloksnēm, bet arī citām lībiskajām, piemēram, Ipiķos, Rūjienā, un vidusdialekta izloksnēm, piemēram, Vecatē (Endzelīns, 1951: 715).

Mūsdienās gan Zirās, gan Zlēkās, gan Piltenē arvien straujāk zūd formas, kur gala zilbe beidzas ar patskani *ę*: galotnes *-a* vietā *ā*-celma verbos, piemēram, *ganę* (< *gana*); galotnes vai piedēkļa *-uo-* vietā *ōjo*-celma verbos, piemēram, *dañę* (< *dancuo*), *nuōlģęi* (< *nuolģuoja*), *duōmę* // *duōmę* (< *duomā*).

Patlaban visu paaudžu teicēju runā parastākas tomēr ir formas, kas sakrīt ar nedziļajām lībiskajām izloksnēm, piemēram, *duōma*, *dañcuō*, *nuōlģuōi*.

Vecākās paaudzes zirenietki un zlēcinietki, tieši tāpat kā piltenietki, savā runā lieto apstākļa vārdu *ārā*, *iekšā*, *viršū*, *klāt*, *kuopā*, *augšā* pārveidojumus par *āreņ* // *āreņ*, *iēkše* // *iēkše* // *iēkšeņ* // *iēkšeņ*, *viršeņ* // *viršeņ*, *klāteņ* // *klāteņ*, *kuōpeņ* // *kuōpeņ*, *aūkše* // *aūkše*.

Šādas formas saklausāmas arī Popē, Puzē, Ventā, Ancē (Krautmane-Lohmatkina, 2002: 357–360).

Zirenietki, zlēcinietki un piltenietki bieži lieto kurzemniekiem raksturīgo apstākļa vārdu *dikti* (> *dikt*) ('ļoti'), piemēram, *ta jau tād tā zakšaņ biļ dikt māz* ('tad jau tāda tā zagšana bija dikti maza'); *mañ dikt patīk ziēdat* ('man dikti patīk dziedāt'); *tas aūguņš i maziš, bet muļ mañ i dikt liēl* ('tas augums ir maziņš, bet mute man ir dikti liela'); *uñ viņam dikt slāpst pa ceļam, viš domā, jāiedzer*'); *ta jau dikt aic tureļ* ('tad jau dikti aitas turēja 'audzēja'); *luōp biļ uñ visād saldum uñ uñ uñ uñ uñ sī:rc biļ visāc. ak... dikt smuk biļ tuōreiz* ('lopi bija un visādi saldumi un un un un un sirdis bija visādas. ak... dikti smuki bija toreiz').

Otrs Kurzemē bieži lietots adverbs ir *pulka* (> *puļk* 'ļoti daudz'), piemēram, *mañ i puļk gād* ('man ir pulka 'ļoti daudz' gadu').

Ir iespējama abu šo adverbu *pulka* un *dikti* saistīta lietošana, piemēram, *ta biļ dikt puļks mājs* ('tad bija dikti pulkas mājas').

Ar adverbu *pulka* pētāmajās izloksnēs tiek darināts arī saliktenis *puļkreiz* ('daudzreiz').

Kopumā Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnē lieto tādas interjekcijas, kādas pazīstamas literārajā valodā, izņemot Zlēkās un Piltenē dzirdēto *roku!*, kam literārajā

valodā ir analogs *reku!*. Otrs ir *rō!*, ko var pielīdzināt rakstu valodas izsaukmes vārdam *lūk!*. Iespējams, arī Ziru izloksnē šādu interjekciju lieto, tikai tā netika saklausīta teicēju runā.

Analizējot Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnes valodas parādības, raksta autore novērojusi, ka vairs nevar runāt par 15 tāmnieku izloksnēm, kā tas tradicionāli tiek uzskaitīts latviešu dialektu klasifikācijā (M. Rudzīte). Lai uzzinātu, cik to reāli patlaban ir, nepieciešams plašs un mūsdienīgs pētījums, iegūstot visu tāmnieku izlokšņu teicēju runas ierakstus. Vairs nedrīkstētu droši balstīties uz esošajiem izlokšņu aprakstiem, jo tajos ir izmantots senāks materiāls, kas mūsdienās var nebūt aktuāls un nereti vairs neatbilst patiesajai valodas situācijai lauku apvidos, jo, mainoties paaudzēm, mainās arī valoda resp. izloksne.

Novērots, ka izloksnes zūd, tādēļ ir būtiski fiksēt to dotumus. Nav zināms, vai izloksnes vēl pastāvēs pēc 100 gadiem. Ekspedīcijās intervētā paaudze ir pēdējā, kuru runā vēl vērojamas arhaiskas izlokšņu parādības. Līdz ar tās aiziešanu mūžībā izloksnes būs jau citādas, un vajadzēs veikt jaunu pētījumu. Jau tagad ir vērojams, ka izloksnes atrodas pie literārās valodas sliekšņa. To rāda svārstīgo paralēlo formu lietojums intervēto izlokšņu pārstāvju runā. Tajās novērojama valodas dinamika. Būtu vērtīgi pievērsties arī jaunāko izlokšņu pārstāvju runas analīzei, jo viņu valodu arvien straujāk ietekmē literārā valoda, ko sekmē televīzija, datortehnoloģijas, izglītšanās, pārcelšanās uz dzīvi Rīgā, ģimenes saišu dibināšana ar citu izlokšņu pārstāvjiem u. c. apstākļi. Tādēļ jo sevišķi svarīgi vākt un aprakstīt izloksnes. Tās noder valodas vēstures pētīšanā, kā arī ir unikāls kultūras mantojums – izloksnēs jūtamas senču saknes.

Izlokšņu materiāls ir lieti noderīgs salīdzināmi vēsturiskajā valodniecībā, tādēļ šādu ziņu vākšana ir ļoti nepieciešama. Vienlaicīgi ir būtiski ievākt ziņas arī par pašu teicēju, par viņa vecumu, izglītību, nodarbošanos, jo tas var palīdzēt izlokšņu pētīšanā, notiekošo procesu skaidrākā izprašanā.

Pētot Kurzemes lībiskā dialekta dziļās tāmnieku izloksnes, raksta autore novērojusi, ka mūsdienās dziļās izloksnes pielīdzinās nedziļajām.

Raksts sniedz ieskatu par trim dziļajām tāmnieku izloksnēm, proti, Ziru, Zlēku un Piltenes izloksni. Kā jau uzsvērts iepriekš, izloksnēm ir liela vērtība, tās arvien straujāk nivelējas un zūd, tādēļ ir aktuāli tās aprakstīt. Tas ir mudinājums doties ekspedīcijās un fiksēt izloksnes, veikt mūsdienīgu pētījumu, jo paredzams, ka izloksnes jau pēc 10 gadiem vairs nebūs tādas, kādas tās ir šobrīd.

## Kopsavilkums

Izlokšņu vākšana un aprakstīšana ir aktuāls darbs mūsdienu lingvistikā, jo literārās valodas ietekmē tās arvien straujāk nivelējas un pat zūd. Ziru, Zlēku un Piltenes izloksne pieder Kurzemes lībiskā dialekta dziļajām tāmnieku izloksnēm. Rakstā apskatītas Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnes noturīgās, kā arī zūdošās un zudušās valodas parādības fonētikā un morfoloģijā, kā arī sniegts sociolingvistisks ieskats to noturīgumā. Ziru, Zlēku un Piltenes izloksnes valodas parādības tiek aprakstītas, tās salīdzinot ar latviešu literāro valodu, savstarpēji, kā arī ar citām Kurzemes – tāmnieku un kursiskajām – izloksnēm.

## LITERATŪRA

- Bušmane, B. (1989). *Nīcas izloksne*. Rīga: Zinātne.
- Bušmane, B. (2008). Fonētiskā transkripcija S. Dravnieces pierakstītajos Dundagas izloksnes tekstos. *Letonikas otrais kongress. Valodniecības raksti-1*. Rīga: LU aģentūra „LU Latviešu valodas institūts”, 117.–124. lpp.
- Endzelin, J. (1922). *Lettisches Lesebuch. Grammatische und metrische Vorbemerkungen, Texte und Glossar*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- Endzelīns, J. (1951). *Latviešu valodas gramatika*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Ēvalde, L. (1940). Piltenes un Ziru pagasta izloksne. *Filologu biedrības raksti XX*. Rīga: Latviešu Filologu biedrības izdevums, 36.–58. lpp.
- Graudiņa, M. (1972). Dažas mainīgās un noturīgās dziļo tāmnieku izlokšņu fonētiskās īpatnības. *Veltījums akadēmiķim Jānim Endzelīnam 1873–1973*. Rīga: Zinātne, 151.–170. lpp.
- Grauds-Graudevics, Ž. (1927). Ugāles izloksne. *Filologu biedrības raksti VII*. Rīga: Latviešu Filologu biedrības izdevums, 12.–30. lpp.
- Kiseliūnaitē, D. (2007). Šventosios latviai: kalbinis ir kultūrinis tapatumas. *Ēlija. Sventāja. Šventoji. Paribio ženklaī*. Klaipėda, 99.–105. lpp.
- Krautmane-Lohmatkina, L. (2002). *Pope un kaimiņizloksnes*. Rīga: LU Latviešu valodas institūts.
- Markus-Narvila, L. (sast.) (2008). *No Sventājas līdz Ancei: Latviešu izloksnes Rietumkurzemes piekrastē 20. gs. beigās / 21. gs. sākumā*. Laumane, B. (zin. red.). Liepāja: LiePA.
- Pīrāga, M. (2006). *Skrundas izloksnes apraksts*. Liepāja: LPA izdevniecība LiePA.
- Rudzīte, M. (1964). *Latviešu dialektoloģija*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Rudzīte, M. (1995). Latviešu valoda Kurzemē. Grām.: *Kurzeme un kurzemnieki*. Kurzeme. 2. grāmata. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 69.–75. lpp.
- Rudzīte, M. (2005). *Darbi latviešu dialektoloģijā*. Leikuma, L., Andronovs, A. (atb. red.). Rīga: LU.
- Šmite, E. (1973). *Ko varam vērot no Latviešu valodas Dialektu atlanta kartēm*. Rīga: Pēteru Stučkas Latvijas Valsts universitātes Redakcijas un izdevniecības daļa.

## Summary

*Subdialects level off and vanish because it is an actual work in contemporary linguistics to fix and research them. Vernacular of Ziras, Vernacular of Zlēkas, and Vernacular of Piltene belong to the deep subdialects of the Kurzeme Livonian Dialect. In this research there are described stable, disappearing, and vanished language phenomena in phonetics and morphology of the Vernacular of Ziras, Vernacular of Zlēkas, and Vernacular of Piltene. The insight into the sustainability of the language phenomena in the sociolinguistic discourse also is given. The language phenomena of Vernacular of Ziras, Vernacular of Zlēkas, and Vernacular of Piltene are described in comparison with the standard Latvian, with each other and with another Tāmnieku and Couronian subdialects.*



## Htoniskie elementi mūsdienu kultūras laukā

**Ingus Barovskis**

LU Humanitāro zinātņu fakultātes  
Filoloģijas doktora studiju programmas doktorants,  
ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāts  
E-pasts: *ingus.barovskis@lais.lv*

### Folkloras simboli un elementi kultūrā. Teorētisks pamatojums

Tradicionālajā kultūrā htoniskajam ir liela nozīme sabiedrībā un tās uzskatu veidošanā. Tas secināms gan no paražām, kas tika ievērotas noteiktās situācijās, kurās saistība ar htonisko ir sevišķi augsta (bēres, nāve u. c.), gan arī no ticējumiem. Būtībā vislabāk par htoniskā nozīmi var spriest pat ne tik daudz pēc bērnu tradīcijām, kā tieši pēc ikdienas ticējumiem un paradumiem, kuri saistās ar htoniskajām būtnēm un htonisko pasauli. Piemēram: „Uz cilvēka vai dzīvnieka nedrīkst teikt: „krupis”, jo tad tas trīs dienas ne aug, ne barojas” (Nr. 15438, V. Miķelāns, Rubeņi). Ticējums ir gluži sadzīvisks, taču cilvēka vai dzīvnieka nosaukšana htoniskās pasaules būtnes nosaukumā to it kā uz laiku padara piederīgu htoniskajai telpai, kurā valda sastingums – dzīvas būtnes tajā „ne aug, ne barojas”. Tradicionāli cilvēka dzīvi un ikdienu nosaka dažādi ticējumi – ko nedrīkst darīt, kas ir tabu un kas notiks, ja šis tabu tiks pārkāpts. Folklorā htoniskā pasaule, saukta arī par veļu valsti, citpasauli u. c. (Kursīte, 1999: 501) kā dabas un kultūras sastāvdaļa ir saistījusi cilvēku uzmanību dažādos laika posmos. Sākot no laika perioda, kad cilvēka un dabas koeksistence ir izteikti spēcīga un cilvēks ir atkarīgs no dabas un dažādām tās parādībām, kas, iespējams, ir paredzamas, bet ne ietekmējamās, līdz pat mūsdienām, kad tās ir divas dažādas savstarpēji nodalītas pasaules, pie tam mūsdienu modernā zinātne ir iemācījusies ne tikai paredzēt dabas parādības, bet tās pat ietekmēt.

Attīstoties urbānajai kultūrai, zūd vienas vērtības, bet citu vērtību nozīme ģeometriskā progresijā pieaug, un cilvēks lielā mērā zaudē gan spēju, gan īpašību kopumu, kas nepieciešams, lai novērotu un piedalītos procesos, kas kādreiz noteica senā cilvēka dzīvi, dzīves ritumu, uzskatus un dzīvesveidu. Ir saprotami, ka mūsdienās nevar ievērot visus tos tabu, kas reiz saistīja seno cilvēku. Htoniskā pasaule visās senreligijās ir ārkārtīgi būtiska, jo primāri tā tiek saistīta ar nāvi, kas ir viena no cilvēka dzīves lielākajām mīklām. Bioloģiskie novecošanās procesi ir redzami ārēji, bet ne vienmēr tie ir galvenie, kas nosaka cilvēka dzīves ilgumu. Ticība dzīvei pēc nāves, ticība nonākšanai kādā vietā – vienalga, vai tās būtu debesis pēc kristietības mitoloģijas, vai htoniskā pasaule ar visu savu sazarotību – ir viens no veidiem, kā izskaidrot notikušo, proti, nāvi, un notikušā nemaināmību. Problemātisks ir arī htoniskās pasaules kā pēcnāves dzīves vietas uzstādījums. Nevar kategoriski apgalvot, ka senreligijā eksistē priekšstats / ticība dzīvei pēc nāves, kā

tas redzams kristietības mitoloģijā, kur indivīdam ir tikai pārsvarā divas iespējas – debesis vai elle, un noteikti morāli un estētiski priekšraksti, kas jāpilda, lai pēc nāves uzsāktu citu dzīvi. Senreligiājā šādi priekšraksti vairāk attiecas uz to, kā dzīvot šajā pasaulē, lai nesadusmotu dievus un garus. Un elle nekādā gadījumā nav pielīdzināma tai htoniskajai pasaulei, kas redzama folkloras materiālā un kuras elementi parādās arī mūsdienu sabiedrības domāšanā un būtībā. Var uzskatīt, ka mitoloģisko tēlu kopumi ir sabiedrības kopējā atmiņa, simboli, kurus visi saprot. Tomēr htoniskais elements ir pierādījums, ka lielākā daļa tradīciju nepazūd, tikai transformējas citos veidos. Htoniskais elements pēc būtības ir definējams kā tēli, simboli un parādības, kas raksturīgas htoniskajai pasaulei, un gan tiešā, gan destrukturizētā veidā htoniskie elementi ir sastopami mūsdienu kultūrā un sabiedrībā. Protams, šeit ir jāuzsver, ka ne vienmēr tēli, simboli un parādības tiek skaidrotas pilnīgi vienādi visās sociālajās grupās. Ir noteiktas tēlu un simbolu kopas, ko pārņem tikai kāda noteikta sociālā slāņa pārstāvji, un ir vispārzināmas parādības, kas ir saprotamas visiem.

Mūsdienu kultūras definējums pēc būtības ir problemātisks. Dž. Storejs (*John Storey*) pētījumā „Kultūras teorijas un populārā kultūra” (*Cultural Theory and Popular Culture*) izvirza mūsdienu kultūras sešas definīcijas (Storey, 1998: 12), tomēr autors uzsver, ka mitoloģijas un folkloras elementi ir raksturīgi mūsdienu kultūrai neatkarīgi no definējuma veida. Šajā rakstā ar terminu „mūsdienu kultūra” tiek apzīmēts laika posms no 20. gadsimta 90. gadu sākuma līdz šim brīdim, pamatojoties uz to, ka šajā laikā kultūra ir attīstījusies bez uzspiestām, totalitārām ietekmēm. Turklāt mūsdienu kultūrai ir raksturīga īpaša folklorizācijas fāze (Smith, 1993: 144), kurā tā tiek adaptēta un izmantota modernās saziņas līdzekļiem (reklāma, masu mediji utt.).

Ir jāņem vērā, ka šajā gadījumā aplūkojamā tēma saistās ar socioloģiskiem procesiem, un socioloģijā uzmanību fokusē ne tikai uz faktiem, bet arī uz tieši neredzamiem procesiem sabiedrībā, lai gūtu izpratni par indivīdu un grupu darbību un meklētu atbildes pēc šās darbības izraisītāja – motīva (Beitnere, 2004: 164).

Arī htonisko simbolu un tēlu ienākšanu sabiedrības vai tās grupu apziņā lielā mērā nosaka kāds motīvs, ko bieži vien nav pat iespējams saskatīt šaurākā kontekstā vai analizēt ar kādām noteiktām pētniecības metodēm. Lielākā mērā šos motīvus var meklēt plašākā kontekstā, iespējams, saistot tos ar vispārēju folkloras motīvu rašanos kultūrā – tostarp arī mākslā un literatūrā, pieņemot, ka no tā arī notiek daudz vienkāršāka to pāriešana „īkdienas lietošanā”.

Folkloras elementu ienākšana attiecīgā laika kultūras laukā ir uzskatāma par sarežģītu un daudzu faktoru un blakusfaktoru noteiktu. Pirmkārt, lai aktivizētos kādi noteikti simboliski tēli, simbolu kopas un folkloras elementi vai folkloras pārņemtu elementu mutācijas, ir nepieciešams noteikts procesu kopums sabiedrībā, kas rada nepieciešamību pēc minētajiem elementiem. Ne vienmēr tie ir htoniskie elementi – citos laika posmos aktuālāka ir bijusi debesu dievību pārņemšana, citu folkloras elementu aktualizācija un izmantošana. Laiks, kurā aktualizējas noteikti folkloras elementi un simboli, nav ilgstošs, respektīvi, pēc noteikta laika posma šie simboli zaudē nozīmību, kļūst nesaprotami, jo tos ir aizstājuši citi simboli un citi folkloras elementi. Spilgts piemērs Latvijas kultūrvidē ir relatīvi nesenā Atmoda 20. gadsimta

80. gadu beigās un 90. gadu sākumā, kad bija vērojama folkloras aktualizācija – kā nacionālās identitātes simbols, kultūrfakts, kas raksturīgs tikai latviešiem.

Vēlākā laikā interese par folkloru noplok un pēc tam nonāk tikai dažu interesentu grupu vai pat tikai atsevišķu personu uzmanības lokā.

Laika posmi, kuros folkloras elementi aktualizējas kultūrā un sabiedrības domas procesos, ir saistīti ar dažādiem lūzumposmiem, pārejas situācijām – gan politikā, gan sociālu krīžu un pārmaiņu periodos; vēsturiski tiek izdalīti vairāki posmi, kad īpaši pieaug interese par htonisko simboliku, – sākot ar mūsu ēras III gs. – Romas impērijas norieta sākumu; pēc tam reformācijas un renesanses laiks, kad brūk vispārējā pasaules kārtība, un 20. gadsimta pēdējā ceturtdaļa, kuras iezīmes, šķiet, turpinās līdz pat mūsdienām. Latvijā var izdalīt vairākus folklorizācijas posmus (t. i., laiku, kad aktualizējas folkloras tēli) – sākotnēji tas ir 19. gadsimta beigu posms, kurā folkloras tēli ienāk sabiedrībā, kultūrā un mākslā ar noteiktu mērķi, proti, pierādīt un sekmēt latvietības apzināšanos. Nākamais posms ir totalitārā režīma laiks, kurā folkloras tēli un simboli ir veids, kā apiet cenzūru un režīmam nesaprotamā veidā izteikt dažādas sabiedrībai nozīmīgas idejas. To zināmā mērā var attiecināt arī uz Ulmaņa autoritārisma režīmu. Trešais posms ir 20. gadsimta 90. gadi, kad, padomju varai sabrūkot, rodas nepieciešamība pēc tēliem un simbolu sistēmas, ar kuru apliecināt atkalatgūto latvietības apziņu un nacionālo piederību. Skatot folkloras aktualizāciju noteiktos vēsturiskos apstākļos, var secināt, ka folkloras tēlu ienākšana kultūrā noteiktos politiskos apstākļos ir veids, kā apliecināt savu nacionālo piederību un identitāti. Tāpat nevar neņemt vērā, ka tēli un simboli, kas tiek izmantoti minētajos apstākļos, lielākoties ir piederīgi noteiktai grupai, proti, mazāk tiek izmantoti htoniskie simboli, jo tie nesaistās ar konkrētajā laikā tik aktuālajām cerībām par labāku nākotni.

Ja 19. gadsimtā aktualizējas debesu dievības un ar tām saistītais, tad vēlāk, mūsdienās, aktualizējas htoniskās būtnes. Htonisko tēmu aktualizācija vērojama folklorizācijas vilnī, kas aizsākas jau minētajā 20. gadsimta pēdējā ceturtdaļā un turpinās līdz pat šim brīdim. Kā pamatojumu, kādēļ tas ir noticis, var minēt vairākus faktorus, kas parādās līdz šim gan sociālā, gan arī kultūras jomā, nenoliedzami, mūsdienu sabiedriskā doma tendēta uz negatīvo un nāves kultūru, tāpat liela nozīme šajā aspektā ir krīzei, un ne tikai finansiālai, bet arī kultūras krīzei – klasiskās vērtības ir kļuvušas garlaicīgas, bet jaunas vērtības nerodas vai rodas ļoti gausi, līdz ar to ir nepieciešams ar kaut ko aizstāt esošo tukšumu. Liela nozīme ir arī gadsimtu mijai, kas vienmēr ir izraisījusi divējādu reakciju – no vienas puses, tas ir kaut ko jaunu un cerīgu nesošs laiks, no otras puses, tam ir izteikti htonisks raksturs – lai rastos kaut kas jauns, kaut kam ir jāiet bojā, jānomirst, lai atdzimtu no jauna.

Mūsdienu vidē arvien vairāk rodas dažādas subkultūras (*underground*, gotu, *dark wave* u. c.), kuru galvenā ideja ir atšķirties no valdošās kultūrsistēmas un kultūrpolitikas. Htoniskais elements šajās subkultūrās ir noderīgs un tiek izmantots galvenokārt tādēļ, ka tas ir zināmā mērā alternatīvs, neizprotams un pat svešs, kaut gan ir tradicionālās kultūras daļa. Pie tam jānorāda, ka pazeme un nāve vienmēr liekas pievilcīga. Tomēr ir jāuzsver, ka „... nav cilvēka „ārpus kultūras”, viņš it kā iegremdēts tajā un dzīvo kultūrā, runājot un domājot tās piedāvātajās valodās, lietojot tās nojēgumus un tēlus, priekšstatus par pasauli un savu vietu tajā” (Šuvajevs, 1998:

34). „Tā [kultūra] ir iekšēja lieta, tā organiski saistīta ar mūsu dzīvi. Tā rada likumus un normas saskaņā ar cilvēka dabu, saskaņā ar viņa morālisko satvaru.” (Raudive, 1992: 45) Cilvēks pats rada savus kultūrtēlus un izveido kultūrainavu, kurā dzīvot. Htoniskās sistēmas un tēlu aktualizācija būtībā gan ir nevis iekšējā, bet globāla parādība, tikai atkarībā no katras tautas kultūras paradigmas tā notiek citādi – par to tālāk tekstā.

Turklāt, nenoliedzami, tas, no kā cilvēki baidās, tiek aktualizēts, lai tādā veidā mazinātu baiļu sajūtu. Uz htoniskajiem simboliem tas attiecināms jo īpaši. Tāpēc arī mūsdienās notiek htonisko tēlu un simbolu aktualizācija. Tomēr šeit ir jāuzsver, ka htoniskais – tas nebūt nenozīmē tikai beznosacījumu sastingumu, pasivitāti un nomiršanu. Htoniskais – tas ir arī atdzimšana jaunā kvalitātē pēc cīņas ar mītiskajiem dēmoniem.

Sistematizējot htoniskos tēlus un simbolus tieši mūsdienu kultūrā, tos var iedalīt vairākās kategorijās, par pamatu šim dalījumam ņemot pazīmju kopu, kas tos raksturo.

**Pirmkārt**, tradicionālie un nemutējušie simboli un tēli, lielākā mērā pārņemti tieši no folkloras bāzes un arī izmantoti līdzvērtīgās nozīmēs. Piemēram, attieksme pret kapsētām, kapu kultūra; kapi kā viena no htoniskās pasaules daļām.

**Otrkārt**, tradicionālie un nemutējušie simboli un tēli, pārņemti no folkloras, bet izmantoti ar citām nozīmēm, kādas tiem redzamas folkloras materiālā, piemēram, dažādas telpas daļas, kas atbilst htoniskajai pasaulei, – ala, pazeme, pagrabs, viss, kas atrodas zem zemes.

**Treškārt**, mutējušie simboli un tēli, kas var būt gan pārņemti no folkloras, gan jaunradīti, piešķirot tiem htonisku nozīmi, piemēram, dažādas htoniskās būtnes, kas tiek traktētas kā htoniskās pasaules elementi dažādās reklāmās, kino u. c., bet folkloras materiālā tām hotiskā nozīme nav tik izteikta.

Ņemot vērā iepriekš minēto, var secināt, ka gan folkloras kopumā, gan noteikta tās daļa – šajā gadījumā htoniskie elementi – ienāk sabiedrībā noteiktos lūzumposmos, laikā, kad nepieciešams aktualizēt nacionālo piederību, kā arī sociālu problēmu aktivizēšanās gadījumos – folkloras, un jo īpaši htoniskais, tiek izmantota kā spoguļattēls, kurā reflektēt vispārējās problēmas sabiedrībā. Tāpat jāuzsver, ka šie tēli un simboli ir visai aptuveni, un interpretācijas iespējas nav kategoriskas – tās ir atvērtas.

Šajā gadījumā jāatceras arī K. G. Junga definējums htoniskajam, proti, tas ir „zemapziņas ļaunuma aspekts, negatīvās dziņas (skaudība, iekāre, viltība), kas izpaužas ar vēlmi iznīcināt un sagraut” (Jung, 1978: 267).

Tāpat jāņem vērā, ka kultūra ir atvērta mitoloģiskajiem simboliem un tēliem (Scruton, 2000: 5). Tieši tā htoniskais parādās arī daudzos mūsdienu priekšstatos.

Vēlētos uzsvērt, ka pētniecībā nevar piesavināties tiešu un precīzu skatījumu uz lietām un parādībām, kāds piemīt cilvēkiem, kuri to ikdienā lieto.

## Htoniskie elementi mūsdienu sabiedrībā

Tradicionālie, nemainīgie htoniskās pasaules simboli mūsdienu Latvijas kultūrā pārsvarā saistās ar dažām noteiktām kategorijām, kurās tos izmanto un lieto –

lielākoties ar nemainīgu nozīmi. Ir jāņem vērā, ka baltu mitoloģijā htoniskā pasaule ir plaša un sazarota, šī iemesla dēļ ar to saistās dažādi tabu un noteikumi, ko ievēro arī mūsdienās. Viens no šādiem aspektiem ir kapi un kapu kultūra, viss, kas saistīts varbūt ne tik daudz ar nāvi, bet tieši ar kapsētām. Arī par priekšstatiem par htonisko pasauli var spriest pēc apbedījumu kultūras (Gimbutiene, 1994: 49).

Kapu kultūra Latvijā ir kaut kas īpašs, ko, piemēram, cittautieši parasti nespēj saprast. Tāda kapu kultūra un kults kā Latvijā, Eiropā ir reti kur sastopams. Arī kapu svētki un svecīšu vakari pasaules kontekstā ir reta parādība. Pietāte pret kapsētu kā htoniskās pasaules un reālās pasaules savienojuma vietu ir meklējama folkloras bāzē – gan ticējumos, gan tautasdziesmās, un attieksme pret kapsētu ir duāla. No vienas puses, tā ir vieta, kur nonāk mirušie un turpina savas gaitas gluži tādā pašā veidā kā līdz nāves brīdim, un vienīgā atšķirība ir tā, ka ir mainījusies atrašanās lokācija zeme – pazeme. No otras puses, pārsvarā ticējumos ir redzams, ka tiek darīts viss, lai mirušais paliktu htoniskajā telpā un neatgrieztos atpakaļ dzīvo pasaulē, piemēram, „Uz kapsētu braucot, jāiegriež krusts kokā, tad mirušā dvēsele vairs negriezīsies atpakaļ citus biedēt” (Nr. 12860. L. Kluce, Jaungulbene).

Šādā priekšstatā rodams izskaidrojams, kāpēc padomju totalitārais režīms centās iznīcināt vai vismaz nomākt (piemēram, līdzās būvējot tehniskas celtnes) kapsētas, kapu kultūru. Tā ir būtiska kultūras sastāvdaļa, kas apliecina mītiskos priekšstatus par šīs kultūras telpas daļu. Kapsēta ir Lielās pirmmātes (vai mātes Zemes) klēpis, kas, lai arī htoniska, ir ne tikai nāves un sastinguma, bet arī atdzimšanas un cerības simbols. Tomēr jānorāda, ka Latvijā masveida kapsētu iznīcināšana padomju gados nebija novērojama (Kursīte, 2005: 108).

Divos aspektos, aplūkojot attieksmi pret kapsētu mūsdienās, redzams, ka šī attieksme daudz neatšķiras no senākā laika paradumiem un tabuizētajiem noteikumiem. Folkloras interviju laikā lielākā teicēju daļa apliecina, ka bailes no kapsētas kā īpašas vietas, kur mirušo pasaule ienāk dzīvo pasaules daļā, ir saglabājušās, turklāt ne tikai vecākās, bet arī jaunākās paaudzes apziņā. Atšķirība nav attieksmē, bet gan rīcībā. Ja vecākās paaudzes cilvēki mēģina turpināt sen zināmos rituālus, tad jaunākās paaudzes rīcība var būt determinēta un pat agresīva. Piemēram, pētot folkloras materiālu, kapsētu demolēšanu arī var definēt kā mītisko cīņu ar htonisko pasauli un tās destruktīvu. Pasaku tekstos nereti redzam varoni, kurš dodas cīņā uz pazemi un uzveic tur esošos velnus vai ļaunos garus, pie viena iznīcinot arī htonisko telpu. Tā tiek destrukturizēta un padarīta nekaitīga, ne-bīstama.

Psihoanalītiskā teorija uzskata, ka agresija ir viena no cilvēkā iekodētām dziņām, pamatdziņām, kas darbojas pretstatā dzīves instinktam (*Freud*, 1990: 78). Folkloras teorijā mītiskā domāšana ir tas, kas cilvēkam neapzināti ir iekodēts un kā ietekmē cilvēks mēdz rīkoties. Tāpēc nav neiespējami saistīt šos procesus kā vienotus, vismaz atsevišķos gadījumos. Protams, nepieciešama nošķiršana starp dažādiem gadījumiem, ko ietekmē arī blakus faktori, piemēram, politiskā nostādne vai piederība noteiktai sociālai grupai, taču arī sociālo grupu darbībā reizēm vērojama tieša htoniskā aktualizācija un pieņemšana par pamatsimboliķu.

Un, tomēr, atgriežoties pie kapu kultūras kā htoniskā elementa mūsdienu pasaulē, ir redzams, ka bijība un pietāte pret to ir pārsvarā pār destruktīvu uzvedību. Protams, šīs tēmas ir tabuizētas, tās līdz šim nav skatītas htoniskā aspekta kontekstā un par tām izvairās runāt. Zināmā mērā varētu pat to definēt kā kapu jeb nāves

kultūras esamību latviešu apziņā, kas izpaužas daudzās niansēs. Kā minēja viena no ekspedīcijā intervētajām teicējām – „sēru dienu ir vairāk nekā svinamo dienu, mums jau tā nāve laikam ļoti patīk” (Grizāne, 2011).

Kapi un ar to saistītais ir definējams kā viens no tradicionālajiem un pat nemainītajiem (nemutējušajiem) htoniskajiem simboliem mūsdienu kultūrā.

Tomēr, no otras puses, mūsdienu cilvēks vienlaikus cenšas izraidīt nāvi no savas dzīves, izmest to no sabiedrības un, iespējams, pat apziņas. Pilsētās bērū procesijas ir izņēmuma gadījumi, un katafalki ne ar ko neatšķiras no parastām mašīnām. Ja tradicionāli kapi kādreiz atradās pilsētas centrā, tad tagad tie tiek izbīdīti ārpus pilsētas vai aizstāti ar krematoriju. Zināmā mērā runāt par nāvi kļuvis nepieklājīgi. Pats vārds „nāve” kļūst par tabu. Mirušajiem un nāvei nav paredzēta vieta ne fiziskajā, ne garīgajā telpā. Tas ir skaidrojams ar htoniskā nenoliedzamu apzināšanos, turklāt tie vietā piebilst, ka htoniskais ir bijis tabu visos laikos.

Nākamais htoniskais elements ir pazeme, kas minams līdztelus kapu tēlam. Folklorā pazeme un visi tās reprezentanti vērtējami neviennozīmīgi – nozīme un funkcijas ir duālas. Dobas lietas, piemēram, alas, – uzskatītas par lielās pirmmātes veidoliem un saistītas ar atdzimšanas rituāliem. Mūsdienās, protams, šādas funkcijas neviens vairs tām nepiedēvētu, taču mainījies arī priekšstats par pazemi kā tādu. Trīsdaļīgajā pasaules shēmā pēc pasaules koka principa ir debesis – pasaule – pazeme, mūsdienās pazeme vairs nav kaut kas mistisks. Vērojot dažādas kultūras parādības, var secināt, ka mūsdienās mītiskā pazeme ir gluži vienkāršas vietas – pagrabs, tunelis u. c., līdzīgi kā reiz rija, paslieksne, ko apliecina dažādi attieksmju faktori. Mūsdienu kultūrā plaši izplatīti ir dažādi šo telpas daļu ietekmēšanas paņēmieni – tuneļu sienas tiek apgleznotas ar grafiti un padarītas krāsainas – tas ir kā sava veida protesta forma pret pazemes bezkrāsainību un sastingumu. Jāpiebilst, ka arī daudz senākos laikos – pat pirms mūsu ēras – grafiti traktēti ar līdzīgu nozīmi – kā mēģinājums destrukurizēt htonisko telpu (*Ancelet*, 2006: 212).

Vietas, kas atrodas pazemē, mūsdienu kultūrā ir pakļautas daudz lielākām negācijām, ko pat nav iespējams izskaidrot. Tuneļi, pamestu māju pagrabi, no vienas puses, iedveš baiļu sajūtu, no otras puses, tos mēģina „piejaucēt”, padarot krāsainus. Iespējams, šādā veidā varētu skaidrot arī grafiti izpausmes mūsdienās, kaut gan, vērtējot tos pēc to zīmējumu tematikas, redzama arī dažādu pazemes būtņu interpretācija, kas gan lielākā mērā aizgūta no kristietības priekšstatiem par eli un pazemi (*Ancelet*, 2006: 101). Pazeme ir sastingusi telpa, tā nav krāsaina, šādā veidā mēģinot to izkrāsot, cilvēki zemapziņā vēlas to padarīt mazāk bīstamu. Arī folkloras materiālā viena no pazemes (un htoniskās pasaules vispār) pazīmēm ir sastingums un bezkrāsainība. Piemēram:

Sak' Saulīte noiedama:

Navaid labi Vāczemē;

Ne tur ara, ne ecēja,

Ne kūkoja dzeguzīte. LD 33901

Šeit Vāczeme acīmredzami ir mirušo pasaule, kur valda vispārējs sastingums. Tāpat arī pasaku tekstos ir mirušo pasaules attēlojums. Un ir redzams, ka arī mūsdienās, mūsu modernizētajā pazemē, priekšstats par to notiek šīs destrukcijas

akts. Padarīt krāsainu nozīmē gan atdzīvināt, gan arī apliecināt savu klātbūtni un varu pār telpas struktūru.

Īpatnu, bet ļoti precīzu un htoniskajam atbilstošu raksturojumu sniedz viena no ekspedīcijās intervētajām teicējām: „Kad vācieši nāca iekšā, mūs sadzina pagrabā. Varēja dzirdēt, kā ārā krīt bumbas. Sajūta tajā pagrabā bija tāda, it kā mēs jau būtu nomirušas.” (LU ekspedīcija uz Vārkavu 2008)

Protams, minētā situācija ir briesmīga jau pati par sevi, to vēl vairāk pastiprina atrašanās pazemes telpā, vietā zem zemes, kam raksturīgs sastinguma stāvoklis.

Izsekojot citu pazemes telpu, kas pieejamas mūsdienu sabiedrības pilsētvidē, atbilstībai htoniskajam aspektam, kā viens no izteiktākajiem, protams, ir minams tunelis. Kā jebkurā pazemes telpā, lai arī nonākšana tajā ir īslaicīga, atrašanās tunelī izraisa baiļu un nepatikas sajūtu. Pēc statistikas datiem<sup>1</sup>, vislielākais noziegumu skaits (lauptšana, uzbrukumi) notiek tieši tuneļos, lai arī tam nav loģiska pamatojuma un skaidrojuma, tā ir tāda pati vieta pilsētā kā jebkura cita. Protams, balstoties uz psihoanalīzes elementiem, iespējams, ka tieši pazemes telpā saasinās dažādas cilvēka slēptākās dziņas (*Jung*, 1978: 267). Taču no presē pieejamās informācijas var secināt, ka tunelis sabiedrības apziņā tiešām mūsdienās ir ieguvis htoniskās pasaules telpas daļas simboliku<sup>2</sup>.

Īpatnēja ir attieksme pret htoniskajām būtnēm – čūsku, krupi, vardi, ķirzaku –, kuras lielākoties izraisa bailes un nepatiku. Pārsvārā par pamatu izmantojot gan Vārkavas, gan Dagdas novadā iegūtos ekspedīciju materiālus, varētu izvirzīt hipotēzi, ka attieksme un pietāte pret htoniskās pasaules būtnēm ir dziļi iesakņojusies neatkarīgi no paaudzes un vecuma. Ja vecākās paaudzes cilvēki atzina, ka baidās, piemēram, no krupja, varden, tad jaunāka vecuma cilvēki izvairījās par to runāt. Pamatojums bieži vien netika pausts, aizbildinoties ar „nezinu” vai „viņš tāds riebīgs”. Htoniskie dzīvnieki kā htoniskās pasaules telpas reprezentanti no mitoloģiskā viedokļa ir traktējami ļoti dažādi – tie ir gan pozitīvi, gan arī bīstami. No vienas puses – to izmantojums tautas medicīnā rāda to dziedinošās īpašības, no otras puses – nepareiza attieksme pret tiem var izraisīt saslimšanu, piemēram, „Ja čūskas nāk mājā, tad tur dzīvo jeb ir dzīvojis kāds ļauns cilvēks” (Nr. 5198/ P. Zeltiņš, Ikšķīle) vai tieši pretēji – ar pozitīvu nozīmi: „Ja saberz čūskas ādu un ar šo pulveri apkaisa ievainojumus, tie ļoti ātri sadzīs” (Nr. 5473 I. B. Latvija, 1924, Nr. 18). Htoniskās būtnes ir tās, kas mūsdienu sabiedrības apziņā ir gandrīz nemainīgas pēc savas simboliskās nozīmes.

## Cīņa ar htonisko pasauli un uzvara pār to

Kādreiz cilvēkam, lai iekļūtu pieaugušo kārtā, bija jāiztur noteikts pārbaudījumu skaits un klāsts, kurā ietilpa arī īslaicīga nomiršana vai nonākšana pazemē. Rituāls pārsvārā sākas tā, ka to, kam jāiziet inciācija, paņem no ģimenes un aizved meža biežoknī. Jau šajā apstākļī pastāv nāves simbols: mežs, džungļi, tumsa simbolizē viņpasaulīgo, Elli (*Eliade*, 1996: 162). Līdzīgi tas notiek arī latviešu folklorā, kur iesvētāmais tiek nogādāts vai nu tieši pazemē, vai arī mežā, vai citās htoniskās

<sup>1</sup> [rpp.riga.lv/index.php?option=com](http://rpp.riga.lv/index.php?option=com) [pēdējo reizi sk. 10.09.2011.].

<sup>2</sup> <http://www.diena.lv/arhivs/pazemes-tunelos-jasarga-kesas-11134762> [pēdējo reizi sk. 19.09.2011.].

pasaules daļās. Raksturīgi tas, ka cilvēkam, nonākušam šādā situācijā, ir jāveic cīņas akts, jāuzvar dažādas būtnes, un tikai pēc šīs cīņas viņš tiek atzīts par pilnvērtīgu sabiedrības locekli.

Mūsdienu pasaules kultūrā, protams, nekas tāds vairs nenotiek, tomēr htoniskais un tā simboli kā kaut kas tāds, kas ir jāuzvar, pastāv, lai apliecinātu piederību modernajai sabiedrībai, apstiprinātu savas eksistences tiesības tajā. To popularizē dažādi masu mediji, reklāmas, kas, analizējot tās no simboliskā aspekta, izvirza tieši tādu pašu uzdevumu kā iepriekš minētais iniciācijas rituāls. Šajā gadījumā htoniskie simboli ir tēli, kuri ir pārveidoti un neatbilst tiem simboliem, kas redzami mitoloģijas materiālā, tomēr to nozīme ir htoniska.

Tas izpaužas pat visai primitīvā un komiskā veidā dažādos masu medijos – televīzijas reklāmās, kur kā mūsdienu htoniskie simboli tiek traktēti, piemēram, kanalizācijā esošie mikroorganismi, kurus pēc grūtas un garas cīņas ar dievišķa simbola elementiem uzvar „Domestos” tīrīšanas līdzeklis. Mūsdienu sabiedrībā ar dievišķu spēku tiek apveltītas visdažādākās lietas un priekšmeti, tiem tiek piešķirta tāda nozīme, kāda folkloras materiālā ir redzama gan debesu, gan htoniskās pasaules dievībām, gariem un būtnēm. Piemērā minētā reklāma uzskatāmi rāda, ka mūsdienu cilvēka priekšstats notiek htoniskās pasaules trivializēšana – htonisks ir tas, kas traucē, bet dievišķs ir tas, kas palīdz uzvarēt htonisko traucēkli.

No tā var secināt, ka mūsdienu cilvēka priekšstats htoniskā pasaule ir kaut kas netīrs, biedējošs un ļauns, pret ko jācīnās, jo tai nav vietas modernajā, tīrajā sabiedrībā. Masu mediji ir izveidojuši uzskatu sistēmu, ar kuras palīdzību cilvēkiem tiek radīts priekšstats par modernās sabiedrības mītu sistēmu (Arthur, 2004: 19). Cilvēks nebūs izgājis iniciāciju, kamēr nebūs cīņā uzvarējis mūsdienu priekšstatu izveidotus pārbaudījumus.

Apskatot htoniskās parādības mūsdienu kultūras laukā, noliedzami var secināt, ka tās ir saskatāmas dažādās subkultūrās un šīm subkultūrām raksturīgajās pazīmēs. Tā saucamā pazemes (*underground*) kultūra pēc būtības ir htoniskās pasaules pazīmju pārpilna. *Underground* kultūra parasti tiek definēta kā tāda, kas pastāv ārpus masu mediju un tautas kultūras noteikumiem (Storey, 1998: 250). Jau pats nosaukums ietver sevī norādi uz saistību ar pazemi un htonisko; ja htoniskais ir jēdzieniski tuvs neizzināmajam un slepenajam, tad *underground* jēdziens ir ar līdzīgu nozīmi – tas apzīmē kultūras daļu, kas ir slepena un nav pieejama visiem. Būtībā šīs kultūras saturu varētu definēt kā tādu, kas ir pretstatā vispārpieņemtajam, simboliski ietverot pazemes – debesu sistēmu. Tas ietver sevī gan dažādas subkultūras, kas interesējas par htonisko, gan arī okultas intereses. Nedaudz atkāpjoties no tēmas, jāpiemin, ka interese par okulto ir vērojama sociālu krīžu un pārmaiņu periodos, kad sabiedrības institūcijas vairs nespēj piedāvāt viegli pieņemamas un viennozīmīgas atbildes, tāpēc sabiedrība tās meklē citur. Arī Latvijā, sabrūkot padomju režīmam, auga pieprasījums pēc zīlēšanas un buršanas pakalpojumiem. Piedāvājums ieskatīties no šīs pasaules citā pasaulē šķiet vilinošs lielākajai daļai sabiedrības. Jāuzsver, ka jauniešu pievēršanās maģijai (un tātad saistītajam ar htonisko pusi) ir gan kā protesta forma, gan arī tāpēc, ka tradicionālā reliģija šķiet interesantāka par vispārpieņemtajām normām (Johnston, 2007: 144). Tas ienāk arī televīzijas šovos, piemēram, šobrīd ļoti lielu popularitāti ieguvis televīzijas šovs „Ekstrasensu cīņas”, ko ļoti labprāt skatās arī Latvijā.



Atgriežoties pie *underground* kultūras definējuma, *underground* kultūra mākslā, literatūrā un sadzīvē tiek traktēta kā slepena un noslēpumaina, neatklājama tiem, kuri ir ārpus noteiktās kopienas loka (Gavin, 2007: 46). Tiem, kuriem nav pienācis „iniciācijas” brīdis, tajā nav iespējams iekļūt un saprast to. Turklāt ir nepieciešams kāds ceļvedis, kas tur ievie un izvada cauri noteiktiem pārbaudījuma lokiem, līdzīgi kā folklorā darbojas maģiskie palīgi.

Būtībā kontrkultūras grupas jeb subkultūras varētu tikt definētas kā bināras opozīcijas pazemes – debesu daļa (Shea, 1973: 95).

Viena no šajā gadījumā visprecīzāk atbilstošajām subkultūrām, kas izmanto htoniskos simbolus, ir tā sauktā „gotu” subkultūra, kas radās 20. gadsimta 70. gados (Gelder, 2005: 567), un šis laiks sakrīt ar okulto interešu uzplaukumu Rietumu sabiedrībā. Šīs subkultūras saknes tiek meklētas un atrastas gan mūzikas, gan daiļliteratūras, gan kino un vēlāk arī interneta vidē. Šajā kultūrā var saskatīt tiešas sasaistes ar nāvi, asinīm, okultām parādībām, pazemi, htonisko būtību, kas izpaužas vidē, kur attiecīgās subkultūras pārstāvji mēdz uzturēties, ar kuras palīdzību tie definē savu tēlu. Htoniskais elements šajā gadījumā tiek parādīts nevis kā negatīvs un iznīcinošs, bet gan kā savdabīgs veids iespējai noraidīt kultūras mietpilsoniskumu, gan arī kā apliecinājums, ka tā ir iespējama dzīves un eksistences vide ar tādām pašām tiesībām kā zemes un debesu telpa. Varētu pat apgalvot, ka šajā gadījumā tas ir manifests, ar kuru pierādīt, ka pasaules trīsdalīgā shēma pazeme–zeme–debesis ir aktuāla mūsdienu vidē, ka tā spēj pielāgoties jaunā laikmeta prasībām. Tiesa, Latvijas kultūrvīdē šādas „subkultūras” kustības nav tik populāras, saliedētas un ir maz zināmas, to vide ir daudz noslēgtāka nekā citās Eiropas valstīs, kur arī attieksme pret tām ir atvērtāka.

Būtisks elements htoniskās pasaules mūsdienu konteksta definēšanā ir kino. Nereti kino tiek izmantota tradicionālā sistēma: varonis–pazeme–cīņa–atgriešanās jaunā kvalitātē.

Lielākoties nevar apgalvot, ka tā dēvētajam šausmu filmu žanram būtu mākslinieciska vērtība vai paliekoša nozīme, tomēr tāpat nevar noliegt, ka tas ļoti precīzi raksturo mūsdienu cilvēka prāta divus aspektus: primārais aspekts – tieksme pēc piedzīvojuma un otrs – vēlme nonākt htoniskajā, neizzinātajā, nesaprotamajā un šausminošajā. Tāpat tas izsver dalījuma labs / ļauns, pazemes–zemes–debesu nošķirumu. Kino ir viena no tām paradigmām, kur visprecīzāk atklājas mītiskie tēli un to saskarsme, veids, kā tie raksturo attiecīgā laika domāšanu kopumā, šajā gadījumā nepieciešamību pēc labā un ļaunā cīņas un varoņa uzvaras pār tumšajiem (pazemes) spēkiem. Ir daudz kinofilmu, kuru galvenā tēma saistās ar nokāpšanu pazemes pasaulē un cīņu ar tur mītošajiem monstriem, piemēram, filma *Dsecent* (Neil Marshal, 2005), kurai uzņemti jau vairāki turpinājumi. Sasaucoties ar folkloras materiālu (un ne tikai latviešu folkloras, tās ir internacionālas tēmas), šo „iniciācijas” rituālu iztur tikai viens no galvenajiem varoņiem. Kad kino atklāja iespēju variēt ar mītiem un mītu materiālu, tajā ienāca slēpta tēlu sistēma, ko uztvert un izprast spēj vienīgi gudrs skatītājs un kas sniegs izklaidi skatītājam, kura mērķis ir to gūt (Winkler, 2001: 15). Jāuzsver, ka kino uzskatāmi atklāj t. s. „pasaules koka” modeli attiecībā ar jau par tradicionālu uzskatāmu dažu tēmu risinājumu. Liela daļa kino filmu balstās uz sižeta darbības risinājumu, kur galvenā cīņa notiek kādas augstceltnes pagrabstāvā, kas ir

vienlaikus visbīstamākā vieta un no kuras galvenajam varonim ir jātiek ārā vai nu uzvarot tur esošos pretspēkus, vai nu pārvietojoties uz augstākiem stāviem, kur šo būtņu spējas it kā vājinās. Parasti galvenā cīņa tiek izcīnīta uz ēkas jumta. Spilgts un precīzs piemērs minētajam te būtu itāļu kino režisora Darjo Ardžento (*Dario Argento*) filmas *The Cat o' Nine Tails (Il gatto a nove code, 1971)* fināla aina, kurā aklais vīrs uzveic slepkavu cīņā uz jumta, notriecot viņu lejā. Htoniskais varonis atgriežas htoniskajā telpā ar kritiena palīdzību, kas rada asociācijas arī ar mitoloģijā bieži sastopamo sižetu – varoņa un dēmona cīņu. Filmā ir arī aina, kur „ļauņais” un „labais” satiekas kapos, kur savukārt pārsvaru gūst „ļauņais”. Filma ir veidota t. s. *Giallo* filmu žanrā, kas sevī ietver gan noziegumu un noslēpumu, gan arī šausmu filmu elementus. Pazemes valstību lieliski atklāj arī Darjo Ardžento 2007. gadā uzņemtā filma *Mother of tears*, kur pēc cīņas ar ļauno labā ragana atgriežas virszemē.

Tieksme pēc htoniskā un maģiskā realizējas arī mūsdienu kultūrfenomenā – Harijs Poters grāmatās un kinofilmās. Protams, šāda interpretācija ir diskutabla, taču kino nozīme ir līdzpārdzīvojuma radīšana, un šajā gadījumā var pieņemt, ka tieši tas ir mūsdienu tradicionālais pasaules koka modelis, kurā modernais cilvēks pazemes jeb htoniskajā daļā cīnās par izdzīvošanu. Pēc tam, kad cīņa ir galā, varonis nonāk zemes vai pat debesu daļā, ieguvis balvu. Tradicionālais pasaku modelis, kur trešais tēva dēls cīnās ar velniem pazemē un izved no tās princesi, kuru pēc tam dabū par sievu, mūsdienās materializējas šādās „pasakās”, kas ir viegli saprotamas un pieejamas. Htoniskās pasaules tēls gan ir pietiekami spēcīgi mutējies – tradicionālajai pazemei un daudzstāvu mājas pagrabstāvam ir kopīgs tikai tas, ka tie atrodas zem zemes, tomēr simboliskā nozīme paliek tā pati. Turklāt atsauces uz to var atrast lielā daļā pasaules tautu mitoloģijas, līdz ar to rodas globalitātes princips – mitoloģiskie aspekti ir saprotami visiem neatkarīgi no lokalizācijas.

## Htoniskais kā svētki

Ir jāsecina, ka postmodernajā sabiedrībā lielākoties nav iespējams stingri nodalīt opozīcijas labs – ļauns. Tradicionāli ar htonisko pasauli saistīto uztver nopietni. Laika posmi, kad htoniskā pasaule ir atvērta un tās būtnes spēj nokļūt no pazemes virszemē, traktē kā nopietnu laika periodu, pret kuru jāizturas ar nepieciešamo pietāti un ievērojot visus tabu. Piemēram, attieksmi pret veļiem rāda šis ticējums: „Veļu laikā pa nakti nedrīkst staigāt, jō veļi maldina. Ja aiziet tādā vietā, kur veļiem gadās iet, tad nevar tikt no tās vietas ārā. Līdz kādu gabalu paiet, atrodas atkal atpakaļ tai pašā vietā” (Nr. 32569/ M. Macpāne, Alsunga).

Latviešu folklorā, izvērtējot un analizējot tās materiālu, secināms, ka nāve nav acumirkļīgs iznīcinošs punkts, bet gan drīzāk ieiešana no vienas pasaules otrā, kur mainās telpas un laika kategorijas, bet vēl kādu laiku var pārvietoties starp abām pasaulēm un dzīvot relatīvi līdzvērtīgu dzīvi „abās pusēs”. Veļu laiks kā noteikts periods saistās ar dažādiem tabu, kuru uzdevums ir nošķirt htonisko no reālās dzīves.

Veļu laiks nav nekas unikāls un tikai latviešu mitoloģijai raksturīgs. Šī raksta uzdevums nav sīki analizēt un izpētīt visus veļu laika analogus citzemju mitoloģijā, tomēr viens no aktuālākajiem jautājumiem šajā aspektā ir htoniskā kā svētku interpretācija. Mūsdienās aktualizējušies Helovīna svētki, kuru izcelsme

meklējama ķeltu mitoloģijā (Rogers, 2002: 11), būtībā helovīni ir tie paši veļi, tikai interesantāki, krāsaināki par tradicionālajiem latviešu folklorā aprakstītajiem veļiem. Helovīnu maskas un kostīmi ir atbilstoši pazemes, nāves, maģijas tēmām, taču šajā htoniskās simbolikas svētku izpausmē nav raksturīgā negatīvā aspekta. Maskās un kostīmos laika gaitā notiek izmaiņas, tie vairs nav tikai tikai htoniskie tēli, bet jau par arhetipiskiem uzskatāmi tēli – princese, dažādu slavenību atveidojumi u. c. (Santino, 1994: 45). Arī mūsdienu Latvijas kultūras kontekstā Helovīni tiek pārņemti arvien vairāk un gūst atsaucību – tas raksturīgs globalizācijas laikmetam, globāls kļūst viss, kas ir interesants vai arī ko iespējams pārdot.

Htoniskā pasaule – viens no veidiem, kā reflektēt mūsdienu sabiedrībā, ir plaši izmantota dažādos aspektos, bieži vien tie nav apzināmi un definējami. Mūsdienu sabiedrībā ienāk nāves fascinācija un estetizācija. Populāros sociālos portālos parādās interneta spēles, kur notiek spēlēšanās ar nāvi, mirušo gluži kā dārzu audzēšana „Zombiju fermā”. Lielā mērā htoniskā pasaule mūsdienās ir kļuvusi par rotaļu, īpaši jaunākās paaudzes vidū. Postmodernā karnevalizācija ietekmē visas sfēras. Ja Mihails Bahtins rakstīja par karnevāla kultūru saistībā ar viduslaikiem un renesansi (Бахтин, 1965: 35), tad šobrīd var saskatīt tās atgriešanos mūsdienu kultūrā, par karnevāla pamatelementu ņemot arī sakrālo sfēru, kas līdz šim bijusi tabu.

## Kopsavilkums

Htoniskā pasaule un tās tēli mūsdienu kultūrā parādās dažādos veidos – noteiktos kultūrslāņa lokos – gan tradicionāli nemainītu tēlu (ar kapu kultūru, htonisko būtņu tēliem u. c.), gan arī modificētā (htoniskā telpa) veidā. Noteiktus htoniskos elementus ir pieņēmušas dažādas subkultūras, *underground*, īpaši gotu subkultūra. Htoniskās pasaules tēli (līdzīgi kā folklorizācijas elementi vispār) sabiedrībā tiek pārņemti noteiktos posmos, kas saistās ar sociālu krīzi un pārmaiņu periodiem, ņemot vērā, ka šādos gadījumos sabiedrība vienlaikus cenšas negācijas vizualizēt sev zināmos simbolos, gan arī to, ka šādos gadījumos sabiedrības institūcijas (gan reliģiskās, gan profānās) vairs nespēj sniegt atbildes uz sabiedrību interesējošiem jautājumiem, līdz ar to tās nākas meklēt citur. Htoniskais elements, kas plaši un sarežģītā sistēmā realizējas ne tikai latviešu, bet arī citu tautu mitoloģijā, ir pateicīgs materiāls, tas vizualizē cīņu ar dažādiem spēkiem un sniedz vismaz simbolisku uzvaru pār tiem.

## LITERATŪRA

- Ancelet, J. (2006). *The history of graffiti*. London: London's Global University.
- Arthur, C. (2004). Media, Meaning and Method in the Study of Religion. In: *Religion Empirical Studies*. USA: Ashgate.
- Beitnere, D. (2004). Naratīva attiecības ar pašreferenci latviešu kultūras tekstuālajā telpā. *LU Raksti*. 666. sēj. Rīga: LU.
- Eliade, M. (1996). *Sakrālais un profānais*. Rīga: Minerva.
- Freud, Z. (1990). *The Ego and the Id*. 1949. London: The Hogarth Press Ltd.
- Gavin, F. (2007). *Street Renegades: New Underground Art*. London: Laurence King Publishers.
- Gelder, K. (2005). *The Subcultures Reader* (2nd ed.). London: Routledge.

- Gimbutiene, M. (1994). *Balti aizvēsturiskos laikos*. Rīga: Zinātne.
- Johnston, H. (2007). *The New Generation Witches*. USA: Ashgate Publishing Company.
- Jung, C. G. (1978). *Man and his symbols*. London: Pan Books.
- Kursīte, J. (2005). Kultūrainava kā daļa no 'savs – svešs' binārās varas sistēmas. *Kultūra un vara*. Rīga: LU akadēmiskais apgāds.
- Kursīte, J. (1999). *Mītiskais literatūrā, folklorā, mākslā*. Rīga: Zinātne.
- Raudive, K. (1992). *Pārpersonīgais un personīgais*. Rīga: Oferte.
- Rogers, N. (2002). *Samhain and the Celtic Origins of Halloween. Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*. New York: Oxford Univ. Press.
- Santino, J. (ed.) (1994). *Halloween and Other Festivals of Death and Life*. University of Tennessee Press.
- Scruton, R. (2000). *Modern Culture*. London: Continuum.
- Shea, S. (1973). Reason and the Religion of the Counter-Culture. *Harvard Theological Review*. Vol. 66/1.
- Smith, W. (1993). On the Ambiguity of the Three Wise Monkeys A. *Folklore*. Vol. 104, No. 1/2.
- Storey, J. (1998). *Cultural Theory and Popular Culture*. University of Georgia Press.
- Šuvajevs, I. (1998). *Prelūdijas*. Rīga: Intelekts.
- Winkler, M. (2001). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford University Press.
- Бахтин, М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура веселья эпохи средневековья и ренессанса*. Москва: Художественная литература.

## Summary

*Chthonical world and its images in contemporary culture appear in different ways – set out in the cultural circles – and would not change the traditional image of (a grave culture, htonisko beings, images, etc.), as well as modified (chthonical space) form. Chthonical certain elements have adopted a variety of subcultures underground, especially in the Gothic subculture. The image of Chthonical world (like elements of folklorization) that the society has taken over; certain phases associated with the social crisis and change periods, taking into account that in such cases the company while trying to visualize yourself in certain characters, as well as the fact that in such cases public institutions (both religious and profane) are no longer able to respond to public concerns, so they have to look elsewhere. Chthonical element with a broad and complex system is realized not only in Latvian but also in world's mythology, is grateful to the material; it visualizes the fight with the various forces and provides at least a symbolic victory over them.*



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.

## Lelle kā fetišs Latgales tradicionālajā kultūrā 20.–21. gadsimtā

Svetlana Pogodina,

LU Humanitāro zinātņu fakultātes

Filoloģijas doktora studiju programmas doktorante,

ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāte

E-pasts: *spogodina@inbox.lv*

Lelle ir ikdienas dzīves priekšmets, kas spēj iegūt semantisko nozīmi un dažādas interpretācijas atkarībā no kultūras un sociālajiem kontekstiem<sup>1</sup>. Tādējādi gadījumā „lelle kā rotaļlieta” ieslēdzas indivīda mitoloģiskā – folkloras apziņā. Runājot par lelli, mēs domājam antropomorfās un zoomorfās figūriņas, ko izmanto tradicionālajās rituālu un nerituālu praksēs, tās spēj aizvietot cilvēku nosacīto spēļu formās, pildīt viņa funkcijas, kā arī tās var izmantot utilitāriem mērķiem, piemēram, interjera rotāšanai.

Lelle tiek izmantota dažādos gadījumos un veidos – rituālos, spēlēs – gan mitoloģiskās, gan ikdienišķās nodarbēs, un lelle ir interesants fenomens gan folkloristikas, gan kultūras antropoloģijas skatījumā. Savu „visaugstāko semantisko statusu” lelle iegūst tieši rituālos un ierāzās, kas notiek „materiālās” un „religiski mitoloģiskās” semantikas savienojumā (*Баўбурин*, 1981: 226).

Lelle kā pētījumu objekts iekļaujas folkloristikas zinātniskajā paradigmā, kur jau pašā jēdzienā „folklorā” ir iekļauta nozīme (*lore*), kura, no vienas puses, reprezentē apjomu, tautu (*folk*), bet no otras – eksistē individuālas receptijas un ekspluatācijas kārtībā (*Богданов*, 2001: 13). Tajā pašā laikā lelles fetišs pastāv kā kolektīvajā, tā arī individuālajā folklorā, tāpēc tā vienlaikus tiek reprezentēta kolektīvajā un individuālajā telpā. Savukārt jēdzienā „fetišs” tiek iekodēts tradicionālās izpratnes lauks: „Fetišu [jēdzienu] visvairāk lieto attiecībā uz vissenākajiem laikiem, tāpat arī uz vissenāko jebkuras tautas folklorisko priekšstatu slāni. Fetišs apzīmē materiāla formā iemiesotu dievību vai garu, ko pielūdz un no kura gaida palīdzību sarežģītās dzīves situācijās (slimībās, karā u. tml.)” (*Kursīte*, 1999: 309)

---

<sup>1</sup> Te vietā būtu atcerēties J. M. Lotmana vārdus, ka lelle ir viens no tiem pamatjēdzieniem, kuri parasti atklājas „divos veidos: savā tiešajā funkcijā, apkalpojot noteiktu konkrētu sabiedrības vajadzību loku, un „metaforiskajā”, kad tās īpašības tiek pārnestas uz plašu sociālo faktu klāstu, par kuru modeli tā kļūst” (*Лотман*, 1992: 377). Pamatojoties uz šo koncepciju, J. M. Lotmans iezīmē divus kultūras objektus: „lelle kā rotaļlieta” norobežojas no kultūrvēsturiskā jēdziena „lelle kā modelis”. Savukārt „lelle kā rotaļlieta” jābūt nodalītai no statueta, telpiska cilvēka attēlojuma skulptūrā. Gadījumā „lelle kā rotaļlieta” aktivitāte ir starp 3 elementiem (autors – teksts – auditorija), un, koncentrētai adresātā, nododošā lomai piemīt tendence saīsināties līdz palīgvārdiem, bet teksts ir tikai iemiesls, kas provocē „jēgu radošu” spēli (*Лотман*, 1992: 378).

Nepārprotami, dotais traktējums ir pieņemams mūsdienu situācijā tikai daļēji, bet tieši jēdziena „fetišs” jēgas nobīdes process ļauj atklāt lelles fenomena būtību šodien.

Par lelles fetiša izpētes aktualitātes pamatojumu zinātniskā diskursa ietvaros var kalpot ne tikai bieža pieminēšana un leļļu izmantošana dažādās kultūras, literatūras un sociālajās praksēs, kā arī plašais semantiskais slānis, kas ir ielikts lelles tēlā. Lelle var būt mediatora lomā starp nezināmo un sakrālo. „Kultūras zīmju minimālā inventāra”, kultūras marķieru izpēte lelles piemērā, kas ļauj apgalvot, ka pastāv kādi universāli paņēmieni, kas ļauj pārveidot parastus sadzīves priekšmetus vai dabas objektus semiotiski piesātinātā statusā, kuri iekļaujas tradicionālajā vai mūsdienu kultūras laukā<sup>2</sup>. Lelle, pakļaujoties *fetišizācijai*, iekļūst savstarpēji saistīto humanitāro disciplīnu – kultūras antropoloģijas, folkloristikas, socioloģijas, literatūrzinātnes – interešu lokā. Tas ļauj šo mūsdienu ikdienišķo mitoloģijas fenomenu aplūkot no dažādiem zinātniskajiem skatu punktiem. Lelles fenomena pirmsākumi ir meklējami rituālu – ieražu praksēs un ikdienišķajā mitoloģijā kā tradicionālajā, tā arī mūsdienu (*Морозов*, 2010: 14), citiem vārdiem sakot, noteiktā kultūras un sociālajā kontekstā<sup>3</sup>.

Kā avoti šī raksta veidošanai izmantoti materiāli, kas tika savākti folkloras zinātniskās ekspedīcijas laikā Latgalē – „Dagdas un Krāslavas novads 2011. Tradicionālās kultūras un mutvārdu vēstures ekspedīcija”, ko organizēja Latvijas Universitāte (Humanitāro zinātņu fakultāte) un Nacionālās mutvārdu vēstures (NMV) arhīvs.

Latgale (latg. Latgola) ir kultūrvēsturisks novads Latvijā. Latgale aptver Balvu, Rēzeknes, Preiļu un Ludzas rajonu, daļēji – Alūksnes, Daugavpils, Krāslavas, Jēkabpils, Madonas rajonu. Latgali no Sēlijas atdala Daugava un no Vidzemes – Aiviekste un Pededze. Austrumos Latgale robežojas ar Krievijas Federāciju, dienvidaustrumos – ar Baltkrievijas Republiku, dienvidos – ar Lietuvas Republiku. Mūsdienu Latgales teritoriālā identitāte izsekojama kopš Jersikas ķēniņa valsts laikiem 12. un 13. gadsimta mijā, kas latīņu tekstos saukta par „Latviju” (*Letitia*), bet senkrievu rakstos par „Latgali” (*Латыгола*).

Ekspedīcija notika no 2011. gada 11. līdz 17. jūlijam Latgales teritorijā – Dagdas pilsētā un Krāslavas apkārtnē. Lauku pētījumos tika aptaujāti 14 respondenti, iegūts plašs fotomateriālu klāsts. Aptaujas dalībnieku vecums dzimšanas gads – starp 1922. un 1947. gadu. Visi aptaujas dalībnieki ir sievietes – vietējās iedzīvotājas.

<sup>2</sup> Šā raksta problemātika neskar līdz šim aktuālo jautājumu par mūsdienu folkloristikas disciplīnas būtību, bet ir nepieciešams atrunāt, ka šajā gadījumā saskaņā ar Roberta Berona (*Robert Baron*) izvirzītajām hipotēzēm autore piekrīt uzskatam par zinātniskas pieejas daudzveidību un metodoloģiskā plurālisma implikāciju folkloristikā (*Beron*, 1993, 1991). Citiem vārdiem sakot, mūsdienu robežu izzušana starp zinātniskajām disciplīnām ļauj folkloristikai vērsties pie sociālo zinātņu, kulturoloģijas, antropoloģijas, literatūrzinātnes metodoloģijas utt.

<sup>3</sup> Šodien ir pietiekami plašs un iespaidīgs zinātnisko darbu klāsts, kas veltīti lelles fenomena problēmai folkloras un sociālkultūras studiju ietvaros. Šajā rakstā autore balstās uz I. A. Morozova, K. Bogdanova un J. Kursītes zinātniskajiem darbiem, kā arī Rožē Keluā, J. M. Lotmana, Žana Bodrijāra un Rolāna Barta zinātniskajām koncepcijām.

Acīmredzot lelei var piemērot ļoti dažādas interpretācijas kā dažādās kultūrās, tā arī dažādos individuālās un ikdienišķās dzīves praksēs<sup>4</sup>. Turklāt „lelle kā rotaļlieta” savas materiālās realizācijas plānā var tikt atspoguļota dažādos veidos – no „veikalā” pirkšanās, t. i., masu ražošanas produkta līdz paštaisītai lupatu lelei. Lelle tiek fetišizēta neatkarīgi no savas „ģenēzes”: kā pirktajai, tā arī paštaisītajai ir sakrāla nozīme, tās nereti tiek personificētas – lellēm dod vārdus, šuj drēbes, stāsta noslēpumus, sarunājas. Kā atzīmē pētnieks I. A. Morozovs (*Морозов*) savā monogrāfijā *Феномен куклы в традиционной и современной культуре* (Lelles fenomens tradicionālajā un mūsdienu kultūrā): „Lelles lietojums spēļu priekšmeta lomā ir tās pati „acīmredzamākā” funkcija.” (*Морозов*, 2011: 193)

Daudzus lelles semantikas arhaiskos aspektus nav iespējams pētīt bez tās izpētes spēļu un rotaļu praksēs. Bet lelles funkcija neaprobežojas tikai ar spēļu kontekstu un var izpausties citās sociālkultūras praksēs.

Lietas (lelles) funkcionalitātes problēma atrodas uz robežas starp praktiski noderīgu un praktiski nederīgu (nieciņš, rotaļlieta, suvenīrs, relikvija utt.) lietu. Praktiski nederīga lieta nav paredzēta utilitārai izmantošanai, tā domāta dažām kultūras – simboliskām manipulācijām, kam ir jēga tikai noteiktas grupas vai sabiedrības ietvaros un bieži maz saistīta ar lietas reālajām īpašībām. Lelle parasti atklājas otrajā veidolā (*Морозов*, 2011: 18). Tādā veidā lelle fetišizējas, tai piemīt noteikta simboliski sakrāla jēga, un šajā veidolā tā iekļaujas ikdienas sadzīves telpā.

Mūsdienu kultūras folkloras realitāte tiek skaidrota kā tradīciju realitāte<sup>5</sup>. Savukārt kultūras antropoloģijas nozarē mūsdienu realitātes izpētes problēma prasa objektu virknes izdalīšanu, kam piemīt simboliska un noturīga efekta tipizācija. Citiem vārdiem sakot, to sadzīves priekšmetu, kuri konkrētajā laikā var būt visraksturīgākie ikdienišķajai dzīvei. Šajā aspektā lelle ir pietiekami simboliski piesātināts simbols, kas piemīt ne vien laikmeta ikdienišķajai tradīcijai, bet daudzām kultūrām, laikmetiem un sociālajiem slāņiem. Tādējādi „lelles” problemātikas revīzija pētāmajā lauka ļauj izdarīt virkni secinājumu kultūras antropoloģijas un folkloristikas aspektā.

<sup>4</sup> Lelles fetišs ir iekļauts ikdienas pilsētas kultūras dzīvē, tāpat arī ārpus pilsētas tā saucamajā lauku telpā, kur tiek realizēts no individuālu recepciju pozīcijām un reprezentē tautas, masu apziņu. Ikdienas pilsētas dzīvi ir pieņemts skatīt postfolkloras terminoloģijā (Nekļudovs, 1995: 2–4) vai, kā savulaik krievu pētnieks N. I. Tolstojs piedāvāja, – raksturot pilsētas folkloru kā „antifolkloru”, ar to saprotot, ka antifolklorai var būt „gan mutvārdu, gan rakstu forma, tomēr, kā likums, tiek saglabāta anonimitāte” (*Толстой*, 1996: 5). Mūsdienās postfolkloru ir pieņemts iekļaut t. s. „trešās kultūras” paradīgmā, kura ir distancēta no elitārās no patriarhālās lauku kultūras („tradicionāli – folkloras”).

Nākas piekrist pētniekam K. Bogdanovam, kurš atzīmē, ka krievu folkloristikā principiālu lomu spēlē pilsētas un lauku pretstati, ko nevar attiecināt uz Amerikas vai Dienvideiropas folkloristikā (*Богданов*, 2001: 19), kur šāds vēsturiski izveidojies pretstats netiek novērots vai arī tam nav principiālas nozīmes. Savukārt lelles fetišs mūsdienās tiek novērots abās plāknēs – gan laukos, gan pilsētā. Mūsdienu Latgales novads piedāvā plašu izpētes materiālu. Latgales pierobežas telpa iekļauj sevī vairākus kultūras un valodas slāņus – krievu, latgaļu, latviešu, veidojot unikālu kultūras, vēstures un valodas kontekstu.

<sup>5</sup> Pītera Berģera (*Peter Ludwig Berger*) koncepcija korelē ar ikdienas tradīciju problēmām. Berģers raksta par „glābjošo” iespēju sabiedrībai simbolizēt sociālo realitāti, citiem vārdiem sakot, konstruēt „simbolisko visumu” (*symbolic universe*) uz materiālo un mentālo kultūras veidojumu rēķina. Un ikdienas pieredzes kontekstā, ar ko saistās lelles fetiša problemātika, tradīcija producē tieši to jēgu, kas ir nepieciešama pašas ikdienišķās un realitātes jēgas piešķiršanai.

Tātad lelle kā ikdienišķās kultūras fakts reprezentē noteiktu „simboliskas sistēmas” materiālu sastāvdaļu. Pats lelles iekļaušanas fakts ikdienišķajā praksē ļauj runāt par konkrētā kultūras objekta simbolisko nozīmi. Lelle kļūst semiotiski nozīmīga, pateicoties savam precedentam – komunikatīvai tradīcijai un situatīvam kontekstam. Tas ikdienišķais diskurss, kurā lelle ietilpst šodien, neapšaubāmi veido mūsdienu masu un populāro (t. sk. Rietumu) kultūru stereotipus<sup>6</sup>. Līdz ar to var apgalvot, ka materiālajiem objektiem, tostarp arī lellei un lelles fetišam (jo tam ir „saturiska” un lietojuma jēga), piemīt simbolisku orientieru funkcijas.

Ir vērts uzreiz atzīmēt to, ka apskatītās teritorijas – mūsdienu Latgales – mentālajā un kultūras telpā *lelles* koncepcija tika uztverta tieši kā bērnu spēļu telpas objekts. Tādējādi *lelle* tika iekļauta materiālajā un telpiskajā bērnu spēļu pasaules laukā un respondentiem asociējās tikai ar brīvo un ārpusdarba laiku: „*просто игрались с ними (с куклами – aut. piez.) /.../ когда подросли, в школу пошли, тогда куклы и не надо эти были*” („lai vienkārši ar tām spēlētos [ar lellēm – aut. piez.] /.../ kad paaugās, aizgāja skolā, tad tās lelles nebija vajadzīgas”) (Monika Svarinska, dz. 1931. g., Porečje).

Šajā reģionā dominējoša ir tradicionālā Rietumu uztvere par atšķirībām starp pieaugušo un bērnu lomu un uzdevumiem. No tā izriet attieksme pret lelli kā noteiktu greznumlietu, kur brīvais laiks = greznumlieta. Jāpiebilst, ka latgaļu sadzīves tradīcijās 20. gs. 20.–40. gados lelle tika uztverta kā bērnu spēļu telpas priekšmets, kā rotaļlieta, kļūstot par pretstatu darbam, ikdienai.

Bērņības statuss tādējādi daudzās lietās apstiprinājās, pamatojoties uz bērnu emocionālo attieksmi pret lellēm, un lielākajai daļai aptaujas dalībnieku bērņības atmiņas asociējās ar lellēm un spēlēm. Šīm atmiņām ir atšķirīgs raksturs, bet jebkurā gadījumā tās ir respondentiem nozīmīgas: „*помню, сшила из маминой любимой кофты кукле платье... как она ругалась*” („atceros, uzšuvu lellei kleitu no mammas mīļās jakas, kā viņa bārās...”) (Isaka Vilhelmina, dz. 1936. g., Asūne).

Respondenti precīzi nodalīja lelles koncepciju „pirkta”, „no veikala” un „paštaisīta”, „lupatu”. „Pirkto” lelli respondenti pozicionēja kā pilsētas dzīves nepieciejamu priekšmetu – tādas lelles bija retums. No vienas puses šāda attieksme pret lelli kā spēļu telpas priekšmetu, bet no otras – kā pret „pārtikušas” dzīves objektu atspoguļojās aptaujāto runā, kurā dominēja sekojoši izteicieni: „*кукол не было, так как покупать не за что было*”, „*даже и не помню, какие они (куклы) были*”, „*не было времени на игры, так надо было работать*” и т.п. („leļļu nebija, jo nebija, par ko tās pirkt”, „pat neatceros, kādas tās [lelles] bija”, „spēlēm nebija laika, tak jāstrādā bija” utt.) (Helena Makrecka, dz. 1922. g., Asūne; Monika Svarinska, dz. 1931. g., Porečje; Olga Jakimoviča, dz. 1931. g., Porečje).

No iepriekš teiktā izriet, ka lelles šajā reģionā galvenokārt bija pašu darinātas. To izgatavošanas tipoloģija variēja, bet veidošanas tehnikas dažādība netika ievērota.

<sup>6</sup> Acīmredzot lelles tēlu nevar pēīt atdalīti no spēļu teorijām, jo „*кукла требует игры*” – „lelle pieprasa spēli, spēlēšanos” (Лотман, 1992: 378). 20. gadsimtā spēļu teorijas detalizēti izpētīja Johans Heizingss Rožē Keluā *Homo ludens* („Spēles un cilvēki”). Saskaņā ar Nīderlandes kulturologa koncepciju pašai cilvēciskajai kultūrai piemīt spēļu daba, un lelle kā spēļu diskursa elements aktīvi piedalās šajā paradigmā.



Parasti pašdarinātās lelles tika veidotas no lupatām un drēbju atgriezumiem, bija arī lelles, kas izgatavotas no koka (Antoņina Pauļina, dz. 1931. g., Ezernieki).

Visizplatītākais pašdarināto leļļu veids bija lupatu lelles. Dažreiz tika izmantoti arī citi materiāli, cita pieeja lelles – rotaļlietas veidošanā: „а потом, помню, эта наша двоюродная сестра из картонки вырезала такие куколки и к ним платье тогда, и расукрашивали и одевали. И это игра. А то еще играли в фасоль, белая фасоль, раскрашивали и делили – одна семья, другая семья” („bet tad, atceros, mūsu māsiņa no kartona grieza tādas lellītes un tad vēl viņām kleitas un izrotāja, un ģērba. Un tā ir spēle. Vēl spēlējās ar pupiņām, baltajām pupiņām, izkrāsoja un balināja – viena ģimene un otra.”) (Olga Jakimoviča, dz. 1931. g., Porečje).

Iespējams, plakano leļļu izgatavošana no kartona radusies pilsētas folkloras ietekmē. Pēc izgatavošanas tehnikas un spēļu paradigmas lelles, kas izgrieztas no papīra vai kartona, ir tuvas t. s. lelles – „pandoras” tēlam, kas radies jau 18. gadsimtā (Петрова, 1995: 40–41). To rūpnieciskie un pašdarinātie varianti bija sastopami līdz pat 20. gadsimta beigām (Борисов, 2008: 398) un bija izplatīti arī lielās pilsētās.

Lauka pētījumā tika fiksēti arī leļļu un citu rotaļlietu izgatavošanas gadījumi no lina, lelles darinātas arī no smiltīm upju un ezeru krastos (Melanija Vaišle, dz. 1939). Kā norāda pētnieks I. Morozovs: „Materiāla izvēli un izgatavošanas tehnoloģiju lielā mērā noteica tas, kādam mērķim lelle tika darināta.” (Морозов, 2011: 29) Šī atziņa ļauj secināt, ka Latgalei raksturīga nevis rituāla leļļu izmantošana, bet gan leļļu funkcija bija saistīta ar bērnu spēļu diskursu. Respondenti nenorādīja uz leļļu izmantošanu rituālos viņu bērnībā, uz kuriem sevišķi attiecās svētku vai ikdienas cepumi antropomorfu figūriņu vai dzīvnieku veidā.

Plaši izplatīta leļļu izgatavošanas tehnika – atsevišķi izgatavoja lelles galvu, kam pēc tam pievienoja (piešuva) lelles ķermeni. Vairāki respondenti minēja, ka bērnībā viņu lellēm bija porcelāna galva (Janīna Baltiņa, dz. 1932. g., Ezernieki; Veronika Berge, dz. 1931. g., Dagda) vai plastmasas galviņa (Veronika Paula, dz. 1930. g., Ezernieki), lelles galvai tika piešūts ķermenis – kleita. Šādu pat porcelāna galvas piešūšanas praksi fiksēja pētnieki gan lielos Krievijas ciemos vai pilsētās, gan Eiropā jau 19. gadsimtā, proti, lelles ķermenim piešuva speciāli darinātas porcelāna galviņas, kas bija nopirktas gadatirgos (Дайн, 1981: 187). Tādējādi drēbes lelles ar porcelāna galviņām un spēles ar tām tika fiksētas, piemēram, mūsdienu Krievijas Tulas un Orlovas apgabalā (Морозов, 2011: 36). Leļļu porcelāna galviņu parādīšanos Latgales teritorijā var skaidrot ar pilsētas kultūras ietekmi – šādas leļļu galviņas tika izgatavotas Rīgas Porcelāna rūpnīcā.

Šāda leļļu izgatavošanas tehnika – porcelāna galva + drēbes ķermenis –, neapšaubāmi, bija izplatīta ne tikai mūsdienu Latgales teritorijā. Antropologs I. A. Morozovs uz sava lauku pētījuma bāzes atzīmē, ka „dažos gadījumos galvu [lelles – aut. piez.] darināja atsevišķi un piešuva lelles ķermenim” (Морозов, 2011: 35). Jādomā, ka tas ir saistīts ar personifikācijas problēmu, kā arī ar spēcīgo pilsētas masu kultūras ietekmi. Neapšaubāmi, leļļu materiāls un forma ir etnokulturāli marķēti. Tāpēc keramisko (porcelāna) detaļu (šajā gadījumā – galvas) izmantošana ir pilsētas kultūras atšķirības pazīme, faktiski tā ir civilizēts marķieris.

Kā raksta pētnieks Morozovs: „Raksturīga tradicionālu leļļu iezīme – tām nav acu, „klasiskā” variantā – arī citu zīmju sejā. To iezīmēšana obligāta kļūst

tikai, sākot ar 20. gadsimta vidu, domājams, pirkto rotaļlietu ietekmē.” (*Морозов*, 2011: 35) Latgalē 20. gadsimta 20.–40. gados pašdarinātām lellēm raksturīga bija sejas vaibstu iezīmēšana – parasti iezīmēja acis, degunu, muti (Ezernieki, Asūne, Dagda). Sejas iezīmēšanas metodē pašdarinātām lellēm parasti tika izmantota tinte, zīmulis vai ogle – „*карандашами рисовали, а то и углем, брови наведешь*” („ar zīmuļiem zīmēja, pat ar ogli, uzacis ievilka”) (Anna Ruskule, dz. 1932. g., Porečje). Svarīgi atzīmēt, ka būtisks leļļu izgatavošanas elements bija sejas vaibstu iezīmēšana. Cits svarīgs aspekts pašdarinātas lelles fetišizācijas un personalizācijas procesā bija vārda piešķiršana lellei. Lellēm tika doti sieviešu vārdi, jo respondentes (sievietes) lelles uzskatīja par savām „draudzenēm” vai „bērniem”. Vārda došana lellei veidoja emocionālu kontaktu ar spēļu objektu. Starp leļļu vārdiem respondentes minēja Mirdza, Janīna, Maņa (Anna Ruskule, dz. 1932. g., Porečje; Antoņina Pauļina, dz. 1931. g., Ezernieki).

Tika fiksēts arī austrumslāvu vārda *лялька* (*laļka*) lietojums kā lelles vārds (Porečje). *Laļka* ir lelles vai zīdaiņa apzīmējums, ko bieži izmanto krievu valodas diskursā, un, jādodomā, šī vārda lietojums Latgalē skaidrojams ar krievu un baltkrievu iedzīvotāju ietekmi.

Tika fiksēts arī gadījums, kad lelles drēbes tika šūtas pēc tās saimnieces kleitas parauga – modelis, krāsa, audums (Janīna Baltiņa, dz. 1932 g., Dagda). Šajā dublēšanas motīvā tiek novērota pilsētas kultūras ietekme un spēles dalībnieka identifikācija ar spēles objekta palīdzību. Tā jau ir cita lelles uztvere – lellei tiek piešķirtas ne tikai spēļu, bet arī estētiskas konotācijas. Tādējādi šajā procesā bērna identifikācija ar savas lelles palīdzību tiek realizēta vizuālajā līmenī. Verbālās identifikācijas gadījumi, t. i., kad lellei dod saimnieces vārdu, netika fiksēti.

Ekspedīcijas laikā Latgalē tika atrasta no kultūras antropoloģijas un folkloristikas viedokļa saturīga vieta ar nosaukumu Rukši (agrākais nosaukums – Pālmas), ceļā no Dagdas uz Ezernieku ciemu. Dārzā, kurš atradās pie ceļa, tika atrastas neparastas kompozīcijas, kas veidotas no lellēm (pirktām, „veikalu”), rotaļlietām un plastmasas rūķīšu figūriņām (sk. 4.–13. att.).

„Leļļu” dārzš iekļauj sevī antropomorfā veida lelles, bērnu rotaļlietas, bērnu spēļu diskursa priekšmetus, no kuriem veidotas dažādas kompozīcijas mājas pagalmā. Šo kompozīciju autore ir mājas saimnieces meita. Mājas saimniece ir vietējā iedzīvotāja Aleksandrina Vaišļa, dz. 1938. g., latviete. Meita ir aizrāvusies ar leļļu kompozīcijām, jo kādreiz sapņoja kļūt par dizaineri, bet šo sapni realizēt neizdevās, un tagad viņa strādā par robežsardzi. Tādējādi leļļu kompozīcijas kļuvušas par jaunās sievietes radošo pašizpaušmes veidu. Pēc kompozīcijas autores vārdiem – šīs leļļu instalācijas viņa izveidojusi „*просто так, для красоты*” („vienkārši tāpat, skaistumam”), citiem vārdiem sakot, paši respondenti šajos objektos nesaskata sakrālu vai rituālu jēgu, minot tikai estētisku motivāciju. Tādējādi respondentu un vienlaikus arī kompozīciju autoru apziņā šīs kompozīcijas nenes rituālu–ieražu funkcijas, un tās veidotas tikai estētiskiem mērķiem.

Tomēr šajās estētiski orientētajās leļļu kompozīcijās, antropomorfajos priekšmetos, rotaļlietās un citos bērnu spēļu diskursa priekšmetos, piemēram, izmantota arī daļa virtuves priekšmetu no bērnu rotaļu komplekta, detaļas no „Lego” tipa spēļu konstruktora, mīkstās un gumijas rotaļlietas putnu un dzīvnieku veidā, var saskatīt aktīvas *fetišizācijas* izpaušmes.

Te vietā atcerēties Žana Bodrijāra atziņu par to, ka noteiktos gadījumos jebkurš priekšmets līdzās utilitārai izmantošanai iegūst arī papildu nozīmi, tādējādi kļūstot par „vēl kaut ko citu, dziļumos saistītu ar subjektu”, par savdabīgu garīgo apvalku, kurā viņš var valdīt un kam viņš piešķir jēgu un kaisli (*Бодрийяр*). Šī franču filozofa apgalvojuma atspulgs atrodams leļļu kompozīciju atlases un konstruēšanas principā. Tādā veidā šajās kompozīcijās, kas veidotas no ikdienišķa diskursa priekšmetiem – padomju laika pagātnes, kā arī postpadomju laika tagadnes rotaļlietām un lellēm, pirmajā mirklī parādās paradoksāla situācija: leļļu funkcija ir izmainīt to *ikdienišķumu*, „aizbēgt” no rutīnas, radīt svētku noskaņu. Tāpēc leļļu kompozīciju estētiskā funkcija un ziņa „skaistumam, lai būtu jautrāk” ir attiecināmas uz svētku un jautrības ideju, *neikdienišķumu*. Svētku konotācija tiek izcelta ar auklā iekārtām lellēm, kas atgādina eglīšu rotājumus (sk. 12. att.), un šī asociatīvā līnija turpina svētku motīvu.

Šiem bērnu spēļu diskursa priekšmetiem, īpaši lellēm, atsevišķi nepiemīt simboliska nozīme, bet kopā šie priekšmeti veido zīmju funkcionālu sistēmu. Atgriežoties pie Bodrijāra koncepcijas, kas izteikta darbā *Le système des objets* („Lietu sistēma”), kurš uzrakstīts no tajā laikā attīstīto strukturālisma ideju skata punkta: „Tie [lietas, priekšmeti – aut. piez.] kalpo aizbēgšanai no ikdienības, bet pati radikālākā un dziļākā bēgšana ir bēgšana laikā.” (*Бодрийяр*)

Laika kategorija „izkļiedējas” šajās leļļu kompozīcijās, jo tajās ir dažādu gadu (padomju / postpadomju), dažādu kultūru (Rietumu–mūsdienu–masu / padomju laika) lelles un rotaļlietas. Šī „bēgšana laikā” arī korelē ar iepriekš minēto svētku motīvu. Saskaņā ar M. Bahtina paustajām idejām svētki ir nevis vienkārši dzīves mākslinieciska uztvere un atspulgs, tā ir pati dzīve, kas noformēta spēļu veidā: „Svētki savā ziņā bija visas oficiālās sistēmas, ar visiem tai piemītošajiem aizliegumiem un hierarhiskajām barjerām, apturēšana uz laiku.” (*Бахтин*) Bahtins ar to domā svētku fenomenu viduslaiku kultūras kontekstā, bet ikdienišķuma revīzijas princips, ikdienišķās telpas noformējuma ceļš caur spēļu formu atrod savu atspulgu apskatītajās leļļu kompozīcijās.

„Viduslaiku uztvere” ir saskatāma simboliski bagātā leļļu kompozīcijā (sk. 3. att.), kas izpildīta krusta formā. Kompozīcija ir veidota antropomorfa krusta veidā, krusts abās pusēs ir rotāts ar rotaļlietām. Viduslaiku kultūrai ir raksturīga tiekšanās pēc krusta antropomorfizācijas, piešķirot tam cilvēciskas īpašības, tādējādi pavisam vienkāršas bija kapu krustu antropomorfas interpretācijas, kas balstītas uz seniem priekšstatiem par to, ka dvēsele pēc nāves atrod savu patvērumu kokā vai akmenī (*Толстой*, 1995: 207–212). Krustam ir svarīga loma arī lelles simbolikas izpratnē. Krusta izmantošana solārajā simbolikā ir tikai antropomorfa pasaules modeļa izpausme, kur saule parādās kā acs vai galva.

No tā rodas krusts kā pasaules koka zīme, kur koks tiek pielīdzināts cilvēkam (*Морозов*, 2011: 239). Ir zināmi bieži gadījumi, kad cilvēka figūru attēlošanai tiek izmantotas krustveida kompozīcijas. Krusta simbolikas polisēmija (daudznozīmība) kristietības apziņā un tā antropomorfizācijas tendence tiek demonstrēta uz daudzu krusta izmantošanas prakšu piemēra (piemēram, *крещенские* (kristības) lellītes–krustiņi), kas bija plaši izplatīti Krievijas teritorijā vēl 20. gadsimta vidū. Lielākā daļa no rituālu un ieražu praksēm ir saistītas ar šo krustveida simbolu, kam piemita

attīroša nozīme. T. s. *креуценские* (kristību) krustiņi bija savdabīgi primitīvas lellītes, kas apzīmēja „demonu” izdzīšanas figūriņas (*Морозов*, 2011: 242).

Antropomorfās figūriņas – krusti – bieži tika rotātas ar lentītēm un novietotas izdenamo dēmonu uzturēšanās vietās – mājas stūros, spraugās starp baļķiem, vietām žogā. Par kristību krustiņu senatni un to ģenētisko tuvību ar rituālu antropomorfajām figūriņām liecina N. N. Veleckaja (*Велецкая*) minētā gučuļu (*гуцульский*) ieraža uz kristībām gatavot lelli no dēlīša, kuru ietin vilnā, ko pēc rituāla palaiž pa upi (*Велецкая*, 1978: 166). Turklāt pētnieks I. A. Morozovs atzīmē, ka Krievijas ziemeļos eksistē tradīcija – šādiem krustiņiem piesien dāvanas – tā pilsētā Velikij Ustjug Kristību svētku priekšvakarā vecāki zem loga lika nelielu (augstumā ap 30–40 cm) krustiņu, tam piesēja dāvanas un no rīta piedāvāja bērniem apskatīties, ko tiem atnesuši gari (*Морозов*, 2011: 243).

Šajā gadījumā acīmredzot krustiņu funkcija tiek pielīdzināta mūdienu jaungada egles funkcijām, un mūsu apskatītā leļļu dārza ietvaros turpinās iepriekš minētais spēļu un svētku motīvs. Domājams, ka šī krustveida modeļa izvēle leļļu kompozīciju konstruēšanai nav nejauša, tā tiek raksturota kā robeža visās nozīmēs: ģeogrāfiskajā plānā (robeža ar Baltkrieviju), kultūru–valodu (krievu – baltkrievu – latviešu līdzaspastāvēšana), visbeidzot, pašas kompozīcijas autores profesija – robezsardzes darbiniece, kas veido noteiktu kontekstu, kurā īpaši spilgti izpaužas viena no galvenajām lelles īpašībām – robežas simbols starp dzīvo / mirušo, parasto / sakrālo.

Tādējādi šis rituālu – ieražu sākotnējās nozīmes zudums un nobīde estētisko funkciju virzienā ļauj izsekot leļļu simbolikas nozīmes modifikācijai pierobežas telpā.

Tātad lelles, kas ievietotas noteiktās „estētiskās” kompozīcijās, tiek papildinātas ar noteiktām konotācijām, tās zaudē savu primāro spēļu funkcionalitāti, kļūst par statiskiem „art-objektiem”, bet tajā pašā laikā iegūst pagājušā laika mitoloģisku nozīmi. „Turpretim mitoloģisks priekšmets – minimāli funkcionāls un apveltīts ar maksimālu nozīmi – ir sastatāms ar senču laikiem vai pat ar absolūto dabas pagātni,” atzīmē franču strukturālists (*Бодрийяр*). Un šī doma pilnībā korelē ar Rukšu māju „leļļu” dārza saimnieku „estētisko” pieredzi. Lelles zaudē savu pirmatnējo funkcionalitāti kā spēļu priekšmets un kļūst nozīmīgas. Tās korelē ar pagātni, bērniību. Bērniības motīvs tiek uzsvērts arī ar leļļu kompozīciju izvietojumu: dārzs ir ne tikai dabas, bet arī spēļu diskursa telpa.

Turpinot kompozīciju izvietojuma tēmu: nav mazsvarīgs fakts, ka lelles savā „estētiskajā” funkcijā ir identiskas ziediem – ne bez iemesla mājas saimnieki izvietojusi leļļu kompozīcijas dārzā, t. i., vietā, kas tradicionāli paredzēta puķu dobēm. No leļļu estētiskās funkcionalitātes viedokļa šī rīcība ir loģiska. Turklāt latviešu mitoloģiskajā apziņā ziedi kļūst par rituāla pielūgsmes objektiem, to nozīme tiek paaugstināta līdz fetiša statusam: „... Fetiša (šajā gadījumā puķa) godināšana bija vesels rituāls, ko stingri un precīzi jāievēro, lai fetiša iemājojušais gars būtu labvēlīgs.” (*Kursīte*, 1999: 310)

Ziedi tiek izmantoti logu dekorēšanai arī daudzās provinciālās pilsētās Krievijā (*Морозов*, 2011: 145), tas attiecas arī uz ciemiem un pilsētām Latvijā. Kā vitrīnas tiek izmantoti ne tikai logi, bet arī ailes starp logiem istabās, plaukti, iestikloti

skapji un bufetes (sk. 1.–2. att.). Ekspedīcijas laikā novērots, ka lelles un rotaļlietas tiek novietotas arī uz palodzēm, ailēs starp logiem, iestiklotos skapjos un bufetēs, uz skapjiem. Praktizētā rituālā tradīcija izlikt lelles logos ar mērķi pasargāt mājā dzīvojošos bērnus no „noskaušanas” pētījuma laikā netika apstiprināta.

Monogrāfijā „Lelles fenomens tradicionālajā un mūsdienu kultūrā” I. Morozovs, pētot rituālos kontekstus, kuros tiek izmantota lelle, raksta, ka „krievu vidē tik ļoti ierastā prakse – izrotāt interjeru ar lellēm – bija pazīstama jau pagājušā gadsimta (20. gs.) pirmajā pusē” (Morozov, 2011: 144). Pētnieks arī norāda, ka daudzviet Krievijas ziemeļos un Pievolgas apvidū ir pieņemts izlikt lellītes un bērnu rotaļlietas māju logos (Morozov, 2011: 144). Šo krievu zinātnieka novērojumu var attiecināt arī uz mūsdienu Latgali. Lelles iekļautas arī Rukšu mājas interjerā (sk. 14.–15. att.). Šī paraduma – dekorēt telpu ar lellēm – motivācijai parasti tiek uzsvērtā estētiskā puse: respondenti lelles uzskatīja par savdabīgām mājas un interjera dekorācijām, šādu pašu skaidrojumu sniedza dārza saimnieki Rukšos. Runājot par leļļu izmantošanu interjerā, nedrīkst nepieminēt, ka agrāk istabu dekorēšanā tika izmantoti tautas (*лубочные картинки*) zīmējumi, raksti uz sienām un mēbelēm (šī tradīcija sastopama arī mūsdienās – sk. 14.–15. att.).

Mūsdienās tie ir izgriezumi no ilustrētiem žurnāliem, plakāti, kalendāri un, protams, tuvinieku un radnieku fotogrāfijas, kas izvietotas uz sienām un plauktiem un aizņem ne mazu telpas daļu istabā. Galvenā loma, nepārprotami, demonstrētajiem priekšmetiem un fotogrāfijām ir „atdzīvināšana atmiņā”, atgādinājums, kas dažkārt veicina atmiņas priekšmeta „fetišizāciju” (Morozov, 2011: 146).

Bieža leļļu izvietošana līdzās fotogrāfijām nav nejauša – tas ir materiāla objekta un „vizuālās” atmiņas savienojums. Šo priekšmetu izvietošana vienā fiziskā telpā noteiktā veidā atkārtoti seno tradīciju – dubultnieka attēlošanu skulptūras veidā ar sakrālo mērķi saglabāt atmiņu par viņu. Tā pētnieks A. Boļšakovs (*Большаков*) velk paralēles starp Senās Ēģiptes cilvēka dubultnieku, ko sauc par dvēseli *Ka*, kuru parasti attēloja cilvēka skulptūras veidā, un mūsdienu fotogrāfijām.

Abos gadījumos par pamatfunkciju kalpo tieši kāda konkrēta cilvēka tēla „atdzīvināšana atmiņā” (*Большаков*, 2001: 64). Kā atzīmē pētnieks, lelles mūsdienu interjerā pilda *ikoniskas* funkcijas (Morozov, 2011: 147). Lelle tiek novietota noteiktā vietā telpas interjerā blakus fotogrāfijām, nozīmīgiem vai dārgiem iekārtojuma priekšmetiem. Tas ir saistīts ar to, ka lelles to glabātāju apziņā kļūst par noteikta tuva cilvēka aizvietotāju, un šajā nozīmē lelle kļūst līdzvērtīga fotogrāfijai. Parasti tā ir bērniem vai mazbērniem piederoša lelle, pret kuriem glabātājs izjūt pieķeršanos. Tādējādi lelle dotajā kontekstā kļūst par tā aizstājēju (*субтитумом*), un šajā nozīmē kļūst līdzvērtīga antropomorfam fetišam (Morozov, 2011: 147). Respondenti, kas tika iztaujāti lauka pētījuma laikā, uz jautājumiem par lellēm, kas iekļautas istabas interjerā, parasti atsaucās uz mazbērniem, kuri atstājuši savas rotaļlietas „*А это внучка приезжала и оставила*” („mazmeita bija atbraukusi un atstāja”) [norāda uz Bārbijas lelli, kas novietota uz kumodes] (Anna Ruskule (Staņko), Porečje).

Apkopojošā secināšana, ka leļļu izmantošana mūsdienu Latgales māju interjeros un eksterjeros iekļaujas kopējā mūsdienu lelles uztverē provinciālajā telpā postpadomju teritorijā: ir sastopamas apslēptas rituāla formas „estētiskajās” leļļu izmantošanas motivācijās, kas mūsdienu situācijā ir pasīvas un respondentu neapzinātas. Bet tajā

pašā laikā jebkurā ērtā brīdī šīs latentās leļļu rituālās funkcijas var tikt aktivizētas. Secinājums par to, ka mūsdienu sadzīves praksē mēs varam novērot rotaļlietas evolūcijas procesu, pārvēršoties relikvijā, priekšmetā, kura funkcijas ir ļoti tuvas rituālajam (Морозов, 2011: 147), ir pilnībā attiecināms uz apskatītajām situācijām.

Tādā veidā lelles fetišs Latgales teritorijā ir pietiekami plaši pārstāvēts. Pievēršoties leļļu klasifikācijas tipoloģijai un spēļu praksēm šai reģionā 20. gs. 20.–40. gados, var secināt, ka apkopotais materiāls iekļaujas lelles fenomena problemātikā un papildina pētījumus šajā virzienā.

## LITERATŪRA

- Baron, R. (1993). Multi-Paradigm Discipline, Inter-Disciplinary Field, Peering through and around the Interstices. *Western Folklore*. Vol. 52.
- Kursīte, J. (1999). *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne.
- Байбурин, А. К. (1993). *Ритуал в традиционной культуре*. СПб.: Наука.
- Богданов, К. (2001). *Повседневность и мифология*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Большаков, А. О. (2001). *Человек и его двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства*. СПб: Алетейя.
- Борисов, С. Б. (2008). *Энциклопедический словарь русского детства: в 2 т.* Т. 1. А – Н. Шадринск: изд-во Шадринского пединститута.
- Дайн, Г. Л. (1981). *Русская народная игрушка*. Москва: Легкая промышленность.
- Лотман, Ю. М. (1992). *Кукла в системе культуры* In: Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3-х томах. Таллинн: Александра.
- Морозов, И. А. (2011). *Феномен куклы в традиционной и современной культуре*. Москва: Индрик.
- Неклюдов, С. Ю. (1995). После фольклора. *Живая старина*. № 1. Москва.
- Петрова, К. (1995). Задолго до Барби: История создания кукол во Франции, XIX в. *Обруч*. № 2. Москва.
- Толстой, Н. И. (1996). От А. Н. Веселовского до наших дней... *Живая старина*. № 2. Москва.

## INTERNETA RESURSI

- Бахтин, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Pieejams: <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html> [sk. 20.10.2011.].
- Бодрийяр, Ж. *Система вещей*. Pieejams: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bod\\_SisV/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bod_SisV/index.php) [sk. 20.10.2011.].

## PIELIKUMS



1. attēls. Lelle iekļauta interjerā. Asūne, Latgale. Viktors Ivanovskis, 2011.



2. attēls. Bērnu rotaļlieta izlikta mājās logā. Kumpiņi (Gostiņi), Latgale. Irena Tūle, 2011.



3. attēls. Leļļu kompozīcija krusta formā. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



4. attēls. Kompozīcija veidota no antropomorfa veida lelles. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



5. attēls. Kompozīcija veidota no plastmasas rūķišu figūriņām. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



6. attēls. Leļļu kompozīcija dārzā. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



7. attēls. Kompozīcija dārzā no gumijas rotaļlietas – putna. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



8. attēls. Kompozīcija dārzā no dažādām rotaļlietām un mākslīgajiem ziediem. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



9. attēls. Leļļu kompozīcija. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



10. attēls. Leļļu kompozīcija no gumijas rotaļlietām. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



11. attēls. Kompozīcija veidota no antropomorfa veida lelles un puķu poda. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



12. attēls. Svētku konotācija tiek izcelta ar aukla iekārtām lellēm, kas atgādina eglīšu rotājumus. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



13. attēls. Kompozīcija dārzā no dažādas formas un materiālu lellēm dzīvnieku formā. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



14. attēls. Lelles interjerā. Mūsdienų telpu dekorēšanas tradīcija. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



15. attēls. Lelles interjerā. Leļļu izvietošana līdzās fotogrāfijām nav nejausa – tas ir materiāla objekta un „vizuālās” atmiņas savienojums. Rukši, Latgale. Aleksandrina Vaišla, 2011.



## Summary

*A doll is an everyday object that is capable of acquiring various meanings and interpretations depending on the cultural and social contexts. A doll reaches its “highest semantic status” exactly in the ritual and rite; it happens as the result of joining together of the material and object-ful (thingish), as well as of the religious and mythological semantics. The data for the present article was collected during the scholarly folklore expedition to Latgalia (the title of the expedition is “The Districts of Dagda and Kraslava in 2011. The Expedition Devoted to the Traditional Culture and the History of Oral Practices”. The expedition was organized by the Faculty of Humanities of the University of Latvia and by (Latvian) National Archive of the Oral Culture History (NMV). Summing up, the usage of dolls in the modern interiors and exteriors of Latgalian households fits well into the overall picture of the modern perception of a doll in the provincial space on the Post-Soviet territory: the aesthetic motivations for the usage of dolls reveal the hidden ritual forms, passive and unconscious with the respondents at the moment. However, at any time these latent ritual functions of dolls can be brought into focus.*



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.

## Mirušā iniciācija un iespējamie transformācijas veidi latviešu folklorā

Rūta Jirgensone

LU Humanitāro zinātņu fakultātes  
Filoloģijas doktora studiju programmas doktorante,  
ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāte  
E-pasts: [r.jirgensone@gmail.com](mailto:r.jirgensone@gmail.com)

Ne vienmēr tas, kas nekust, ir tik miris, ne vienmēr tas, kas miris, ir tik beigts. Domājot par tiem, kas aizgājuši no šīs saules, un ielūkojoties folkloras materiālā, kas saistīts ar nāves, mirušo un pēcnāves tēmu, nākas secināt, ka no baisuma un nomāktības itin nemaz nav jāvairās. Mirušie – domājams, nevienam nav pārsteigums – turpina dzīvot starp mums veļu, spoku, dažādu citu garu un arī mūsu pašu domu veidā, un arī aiziešanas brīdī vai drīzāk laikā tie joprojām, balstoties cilvēka paša radītā pasaules kārtības rāmī, sekojot cilvēka dzīves laika ieražām, turpina dzīvot arī pēc fiziskās nāves. Cik dzīvi esam mēs paši, tikpat dzīvi mirušie turpina pastāvēt arī pēc nāves.

Saskaņā ar franču etnogrāfa un antropologa Arnolda van Gennepa *rites of passage* piedāvāto teoriju pārejas rituāls dalāms trīs daļās: nošķiršana jeb atdalīšana (*'preliminal'*), pats pārejas posms (*'liminal'*) un atkal iekļaušanās sabiedrībā (*'postliminal'*). Katra no šīm *rites of passage* daļām ņem virsroku, ir izteiktāka kādā no cilvēka dzīves pārejas jeb tā dēvētās iniciācijas rituāliem. Nošķiršanas rituāli ir izteiktāki, labāk saredzami bērnu ceremonijās; uzņemšanas jeb reintegrācijas rituāli – kāzās; ar pašu pārejas posmu saistītie rituāli aktualizējas grūtniecības, saderināšanās vai arī, piemēram, vecuma grupu maiņas (pubertātes) laikā (*Van Gennep*, 1960: 11).

Katru *rites of passage* posmu, lai arī ne vienādā mērā un apjomā izteiktu, ir iespējams saskatīt jebkurā no cilvēka pārejas rituāliem. Šajā gadījumā – mirušajam pēc nāves iestāšanās un nodalīšanas no sabiedrības, kurai tas bijis pirms tam piederīgs (mūsdienās, sākot ar Morgu, agrākos laikos – riju, klēti vai nātrēm pie šķūnīša un beidzot ar apglabāšanu un nokļūšanu mirušo valstī), ir jāveic arī pats pārejas posms, kas iezīmē veselu transformāciju virkni. Lielākā daļa darbību, kas iezīmē mirušā pārvēršanos, ir saistītas ar dzīvi palikušajiem, jo tie šīs darbības izpilda. Dzīvajiem būtiskākā (lai arī nepārtraukti blakus esoša) šajā aspektā nav aizsargfunkcija, bet gan mirušā tuvnieka aiziešanas un nokļūšanas tai saulē nodrošināšana. Pāreja no dzīvajiem pie mirušajiem svarīga tāpēc, ka tā joprojām vieno šīs divas pasaules, un pārejas laikā var tikt ietekmētas abas no tām.

Pāreja uz pēcnāves telpu iedalāma vairākos posmos, kas sākas jau mirklī, kad tuvnieks gatavojas mirt – mirēja novietošana uz grīdas, pēc nāves – **mazgāšana, apģērbšana, vāķšana, ceļš uz kapsētu un ceļš uz mirušo telpu.**

## Mirēja atšķiršana no dzīvajiem piederošās telpas, iznīcības spēks

„Kad mirējs cīnījās ar nāvi, tad tam neļāva mierīgi savā gultā nomirt, bet taisīja siena ciskas bez kāda palaga zemē uz auksta pārta jeb kula, cēla mirēju no gultas vai no sola un lika zemē uz siena. Ticēja, ka tad dvēsele drīzāk izejot no miesas” (LTT 20747). Šāda vietas maiņas nepieciešamība skaidrojama gan ar nāves moku atvieglošanu, gan šķēršļu mazināšanu mirušajam pārejas brīdī, gan arī ar dzīvo izsargāšanos no nāves spēka. Mirējs jau šajā brīdī tiek atšķirts no dzīvajiem ierastās telpas, tas, jau attālināts un distancēts no dzīvo telpas, pamazām pārvietojas, tuvojas jaunajai atrašanās vietai – zemei, zemzemei. Savukārt tai pašā laikā palicēju starpā izveidojas un tiek ievēroti tabu, dzīvie sāk uzmanīties un izvairīties no iespējamā mirušā iznīcības spēka, kas spējis ietekmēt gan slimību, dažādu kaišu, ražas neizdošanās un pat nāves gadījumu veidā.

„Vilnānu drēbi nelika mirējam pagalvī, jo mirējs to apmirstot un tad aitas neiedodoties” (LTT 20723). „Slimniekam uz nāves gultas gulot, iznesa no istabas visus stādus un sēklas, lai neapmirstot, jo apmirušas sēklas vairs labi nedīgstot un neaugot un sīpoli izziedot” (LTT 20775). Kas pie miroņa liek rokas (mazgā, apgērbj, liek zārkā, aprok to), tas nedrīkst tai gadā sēt ar savu roku. Ne tikvien sieva, kas ir uz grūtām kājām, nedrīkst pieiet mironim, nedz skatīties, nedz pielikt roku, bet arī viņas vīrs ne, lai iznīcības spēks nepārlēktu uz viņiem (Adamovičs, 1937: 55). Istabā, kur gulējis mirušais, neturēja arī ēdienu, jo tas ticis apmiris, un apmirtu ēdienu vairs neēda (LTT 20779), kreklu, kas bijis mirušajam miršanas brīdī mugurā (mirona kreklis), pārplēsa krūtīs un iemeta ugunī (LTT 20741), arī „ciskas, uz kurām mironis gulējis, jāsadedzina; ja ar tām pakaisot lopus, tad lopi nosprāgstot” (LTT 20810).

Lai šādam iznīcības spēkam pretotos, tika veiktas dažādas daļējas burvestības darbības, ticot, ka tādējādi dzīvo pasaule tiek pasargāta un mirušo ietekmes lauks dzīvo pasauli neskar. „Apakšzemes dievību kults ir tuvs dvēseļu kultam. ././ Veļu mātes kalpi kopā ar miroņiem viņas uzdevumā patstāvīgi uzglūn dzīvajiem, un no viņiem nekad nav miera. Sakarā ar to, vienkāršu pienākumu vietā – kas ir apbedīšanas ceremonija – bērū parašās varam novērot ko citu – analogiskas, saistošas burvības elementus.” (Straubergs, 1922: 617) Par piemēru tam kalpo naglas iesišana grīdā, kur mirušais gulējis, kur ticis mazgāts, vai arī istabas sliedī pēc mirušā izvadīšanas; šais vietās kā ziedojums ļaunuma novēršanai ticis uzliets arī brandavīns vai kauts gailis, ziedotas asinis, lai varētu pielabināties un nelaimes tādējādi novērst.

## Mazgāšana, apgērbšana – mirušā sagatavošana jaunajam statusam

Lai mirušais varētu tikt jaunā statusā – dzīvošanai citā saulē, vispirms nepieciešama atbrīvošanās no šīs zemes vieliskuma, tāpēc tikusi veikta **līķa mazgāšana**, kas, realizējoties fiziskajā plānā, ieguvusi arī garīgās attīrīšanās spēku. Mironi uzsēdina uz beņķa vai bluķa (LTT 20907), nomazgā ar izparu<sup>1</sup>, ziepēm un kādu lupatiņu (LTT 20840), pēc tam ieģērbj baltās drēbēs. Par līķa mazgāšanas/apmazgāšanas tradīciju zina un atceras stāstīt arī vēl mūsdienās; tā piekopta, kad tuvinieki miruši mājās un palicējiem bijis jāuzņemas tā sagatavošana bērēm. Teicēja Alma Šakina atceras, ka mazgāšana bijusi obligāta:

<sup>1</sup> Izpara – veca, nopērta pirts slota (Kursīte, 2009b: 160).

– „Toreiz jau to mazgāšanu briesmīgu taisīja, kā saka... dikti jāmazgā ir.

– *Un kāpēc dikti jāmazgā?*

– Nu taču nedrīkst! Nu kā tad tu pie Dieva nefīrs iesi, vai?” (Šakina, 2010: Kurzeme)

Citētajā intervijas fragmentā redzama kristietības ietekme tradīcijas pamatojumā; Dievs debesīs uzskatīts par baltu, svētu, pie tā nedrīkst doties nefīrs, lai gan šāda attīrīšanas tradīcija uzskatāma par jau pirmskristietiskajai kultūrai raksturīgu.

Tradicionāli ūdens kā plūstošs un mūžam mainīgs ir ticis saistīts ar pārejas, drīzāk tieši iniciācijas rituāliem (Cooper, 2004: 188–190). Latviešu tautas pasākās, izmantojot ūdens tilpes – aku, ezeru vai upi, var nokļūt pazemē un mirušo valstībā, kur iniciācijas laikā jāveic noliktie uzdevumi. Ūdens simbolizē ne tikai auglību, attīstību un atjaunotni, bet tā izmantojamības dēļ dažādu veidu mazgāšanā tas iegūst arī miesiskas, dvēseliskas un arī garīgas attīrīšanās spēju.

Līķa mazgāšana veikta, lai mirušo atbrīvotu no šīs zemes smago darbu grūtuma, grēkiem, putekļiem, lai tai saulē mirušais nokļūtu brīvs un vairs nesaistīts ar dzīvo pasauli, lai tiktu iemantota spēja pielāgoties un tapt pieņemtam citā pasaulē. Par mirušā auguma un arī dvēseliskās tīrības nepieciešamību pirms nokļūšanas jaunajā statusā ticis piedomāts vairākkārt, tādēļ mirušajam arī zārkā līdzī dotā pirts slota.

„Mironim vajag zārkā zem pagalvja pabāzt pirts slotu, lai tas, skaidri nopēries, var ieiet debesīs” (LTT 21025). Šādu attīrīšanas nozīmes skaidrojumu papildina arī antropoloģe Edīte Tērnere (*Edith Turner*), „Reliģijas enciklopēdijā” rakstot, ka mirušajiem apmazgāšana veikta, lai atbrīvotu tos no ļaunā ietekmes (*Turner*, 2005: 5461), kas radusies, zemes dzīvi dzīvojot.

Šī ir ne tikai latviešiem, bet daudzām tautām kopš seniem laikiem pazīstama un stingri ievērota tradīcija, jo – tika uzskatīts – neapmazgāts mirušais nevarēs nokļūt viņā saulē vai arī, rituāli nefīrs palicis, kļūs par vampīru, lietuvēnu. Pastāvēja virkne tabu priekšstatu attiecībā uz mazgāšanu, piemēram, to nedarīja gados jauni cilvēki, lai, kā uzskatīja, nekļūtu neauglīgi (*Tolstoj*, 2004: 465). Austrumindijas ciltīs līķis ticis nomazgāts un nokrāsots dzeltens, tādējādi padzenot ļaunos garus, kas varētu apturēt dvēseli tās ceļojumā (*Van Genep*, 1960: 151). Atšķirības ir niansēs, formā (krāsu atšķirīgā simbolika dažādās kultūrās, atšķirīgie mazgāšanas piederumi u. tml.), bet pamatos līķa apmazgāšanai, kā šķiet, funkcijas bijušas vienādas vai vismaz līdzīgas.

Balstoties ticējumos, ūdens attīrīšanas loma bijusi svarīga vairākos līmeņos – blakus aizgājēja guļvietai tika turēta bļoda ar ūdeni, lai arī dvēsele pēc miesas atstāšanas varētu nomazgāties, atbrīvoties no šīs zemes smaguma un šķīstīties. Līdzko tā tikusi tīra, tā arī pazudusi no nama. Dvēseles aiziešanai savukārt bijusi svarīga logu, durvju, krāsns, visādu caurumu un spraugu atvēršana, lai tā varētu viegli, bez aizkavēšanās un īpašiem šķēršļiem aiziet.

Īpaši nosacījumi bijuši jāievēro pie **mirušā apģērba** – drēbes šūtas ar priekšdūrieniem, tajās nedrīkst mest mezglus, jo tie mironim graužot, spiežot, esot grūta gulēšana, kā arī tas radot grūtu dzīvi viņsaulē. „Līķiem drēbes šujot, nedrīkst mezglus mest, tie viņiem spiežot” (LTT 20899). „Ja mirušam cilvēkam šuj drēbes, tad nedrīkst aizmest nevienu mezglu, tad mirušam grūta dzīve viņā saulē” (LTT 20901). Šādi darīts vēl 20. gadsimta sākumā, kā viens no piemēriem zināms Saldus novada Ezerē, par ko stāsta Alma Šakina:

– „Es zinu tādu gadījumu, kad mēs tai kalpu mājā dzīvojam. Tur nomira viena tante. Bet viņai šuva momentā kleitu citu. Nu tādu... nu uzšuva taisni speciāli. Tikai nedrīkstot mest mezglus.

– *Kāpēc?*

– Tad esot smaga gulēšana. Tā teica. Nu šuj, tad ar mašīnu nošuj, norauj un viss.” (Šakina, 2010: Kurzeme)

Līdzīgi mezglu siešanai nedrīkstēja apģērbu saspraust ar adatām. Teicēja Ārija Valeine, atceroties, kā savā jaunībā mazgājusi un ģērbusi mirušo draudzeni, stāsta: „Man tur vajadzēja lenti krūsturim, vai nu apakšsvārkam tur sašūt. Teica, ka ar spraudekļiem nevajag spraust, ne kaut kādi dzelži. Nu tā jau mēs arī nedarījām.” (Valeine, 2010: Kurzeme)

Mezgls kā kaut kā ciešs savienojums, krustpunkts, kā šķērslis uzskatīts par traucēkli un sarežģītumu mirušajam pēcnāvē<sup>2</sup>. Iespējams, ka tai saulē, kas ir ačgārna, apgriezta, ne tāda, kā šīs saules kārtība, arī mezgls iedomāts citādā – daudz izteiktākā, redzamākā un līdz ar to traucējošākā formā. Saskaņā ar kristietības ietekmētiem tradicionālajiem priekšstatiem tajā brīdī, kad mirušais ir debesīs, ar mezgliem šūts apģērbs traucē to ātri nomest, atbrīvoties no laicīgajām drēbēm un iegūt jaunas (LTT 20903).

Kājās tika vilkti apavi (pastalas, kurpes, zābaki), reizēm tie tika ar nodomu sadurstīti, sacaurumoti, jo ticēja, ka tad tai saulē ātrāk noplīsīšot un to vietā varēs tikt pie jauniem apaviem, tiks dotas kurpes (LTT 20911). Ar pastalām vai arī mirušo apaviem, kā tie dēvēti citviet, mirušais apgādāts arī tāpēc, lai tas varētu veikt garo un tālo ceļojumu uz aizsauli. Latviešu folklorā tas atspoguļojas ticējumā: „Lazdoniešiem ir ieradums miroņus ar pastalām likt zārkos, lai tiem atvieglotu ceļu uz debesīm” (LTT 20910). Daļēji mirušā atrašanās ceļā saistāma arī ar uzskatu, ka viens no veicamajiem uzdevumiem jaunapbedītajam tai saulē, kas atrodas kapu kalniņā, ir palikt par sargu veļu valstij, sargāt vārtus, vērt kapa, veļu pasaules durvis, līdz nākamais nāks viņa vietā. „Miroņus nekad nevajag apglabāt bez apaviem, jo tiem pēc apglabāšanas jāsargā kapsētas vārti, līdz apglabās kādu citu” (LTT 21089).

Tāpat no līdzīgi dotajiem priekšmetiem minēts arī spieķis kā palīgs ceļā nokļūšanai citā pasaulē: „Kad vecais Andrejs bija nomiris, tad tam uzvilka goda drēbes mugurā un ielika garu ceļa nūju rokā, it kā viņam būtu jāiet tālā ceļā” (LTT 20905). Nokļūšana mirušo valstī iedomāta, pielīdzināta ceļa metaforai, par ko raksta arī

<sup>2</sup> Terminoloģija, kas saistīta un attiecas uz mirušajiem, to atrašanās vietu cilvēku uztverē, latviešu tradīcijā nav stabila un viendabīga; ir daudz variantu. Tiek lietoti nosaukumi viņsaule, viņa saule, tā saule, aizsaule, veļu valsts(-ība), mirušo valsts(-ība), pazeme, zemzeme, aizkapa dzīve u. c. Nosaukumi, kuru veidošanā izmantots saules vārds, var radīt liekas asociācijas ar saules rietšanu rietumos, kas vairāk sniedz informāciju par to, kādā veidā mirušo valstī var nonākt, nevis tās lokalizāciju. Arī folklorists Guntis Pakalns raksta, ka tautasdziesmās ir problemātisks vārdkopu „šā saule” un „viņa saule” lietojums: „Šie termini kalpo tikai par klasifikatoriem, lai tekstā nošķirtu, kur runa par dzīvo, kur par mirušo pasaulēm. Šīm vārdkopām nav nekādas saistības ar aizkapa pasaules konkrētu lokalizācijas vietu rietumos, bet gan uz lokalizāciju vispārīgā ziņā – „viņa saule” atrodas it kā citur, ārpus dzīvo pasaules, dažkārt kā citā dimensijā.” (Pakalns, 1986: 90)

Tiek lietots arī vispārināts vārdu savienojums „pēcnāves dzīve”, taču tas nav guvis folkloristu atsaucību. Manuprāt, atbilstošs būtu termins „pēcnāve”, kas ietvertu gan laika, gan telpas kategoriju, neradot nevajadzīgas nozīmes nianšes, kas kaut kādā veidā varētu norādīt uz kādu konkrētu atrašanās vietu vai veidu.

folklorists Guntis Pakalns – ritualizētas dzīves posmu mijas „centrā ir to galvenā dalībnieka sociālā statusa maiņa, kura dziļākā līmenī realizējas kā izešana caur nāvi un parasti kodēta telpas kategorijās – kā pāreja no savējās, iepriekš apdzīvotās telpas, „pasaules” uz citu, svešu, kvalitatīvi citādu telpu, tieši un / vai simboliski veicot noteiktu ceļu” (Pakalns, 1988: 93). Kāzās līgava, iniciāciju veicot, veic ceļu no savām uz jaunā vīra mājām, šajā gadījumā ceļš savieno divas lokalizācijas vietas, kas atšķirīgas viena no otras, taču pasaules uzbūves divdaļīgajā griezumā tās abas atrodas dzīvās daļas līmenī. Mirušais turpretim šo ceļu veic starp divām pasaulēm – no dzīvās un nedzīvo, pārejas brīdis ir daudz bīstamāks, kas varētu arī pamatot līdzīgu dotu priekšmetu atribūtikas nozīmīgumu.

## Vākas jeb mirušā pieskatīšana pārejas laikā

Tā kā mirušajam jau pirmsapbedīšanas laiks uzskatāms par pakāpenisku pāreju no vienas pasaules otrā, tad tā tuvinieki nakti pirms apbedīšanas pavada kopā ar to vāķējot – dziedot, ēdot, raudot. Tieši rituālā raudāšana un dziesmu dziedāšana visspilgtāk raksturo vāķēšanas laiku.

Visbiežāk lietoto tipoloģiski līdzīgo formulveida rituālo jautājumu un izteicienu, kas sastopami tajās pasaules kultūrās, kur šāda tradīcija piekopta, vidū ir: „Kāpēc tu mūs atstāji? Kā tev trūka, lai tu būtu laimīgs? Skaties līdzjūtībā uz bērniem, ko esi atstājis! Gara ir diena bez tevis. Tumša ir saule kopš tavas aiziešanas. Tev līdzīga nebūs nekā vairs uz šīs zemes.” (Leach, 1949: 755) Šajās teikumu struktūrās kā latviešu, tā cittaustu tradīcijās, ļoti bieži dominē binārie pretstati (diena – nakts, gaisma – tumsa), kā arī pārāko pakāpju pārbagātība aizgājušā raksturojumos, iespējams, lai paspilgtinātu šīs un viņsaules, līdz ar to arī dzīvo un mirušā nošķirumu un kontrastu, kas vienlaikus iezīmē aizgājēja atšķirīgo dabu – nokļūšanu un piederību citai pasaules sfērai: „Ak, mana mīļā māte, mana vismīļākā! Vakar tu nopūties gultā, šodien guli uz balta dēļa... ak, dārgā māt, vismīļākā! Viņi darina tev pili bez durvīm un bez glāžu logiem.” (Graziņa Krivickas, 1995)

Lietuviešu vāku tradīcijā nojaušama un precīzāk iedomāta mirušā došanās uz mirušo senču valstību – pirms apbedīšanas naktī, sēžot pie mirušā, tiek piesaukti pirms tam mirušie radinieki, no kuriem tiek lūgta aizgādniecība par jaunpienācēju, lai mirušais sencis, kurš uztverts par pieredzējušāku, palīdz iepazīstināt jauno ar tās pasaules kārtību un tai raksturīgo. Pārejas laikā jeb ceļā uz pēcnāvi lietuviešiem mirušie senči tiek uzskatīti par sava veida starpniekiem starp šo un viņsauli.

„Ak, pacel veļu valsts vārtus, atver durvis, ļauj man sēdēt uz veļu sola. Dārgais tēvs, mēs sūtām tev palīgu, ņem viņa balto roku, ņem viņu savā sabiedrībā. Pamāci viņu, jo viņš nezina neko.” (Graziņa Krivickas, 1995)

Rituālajām raudām vāķēšanas laikā svarīga loma tieši aizsardzības aspektā. Kā liecina vārda *vāķēt* etimoloģija, viena no nozīmēm ir ‘būt nomodā un uzraudzīt vai sargāt’. Otra nozīme – ‘neļaut aiziet, aizklīst; paturēt savā tuvumā’ (Karulis, 2001: 1108). Līdz ar to vāķēšanas rituālam piemīt divējādas aizsargāšanās daba.

No vienas puses, tā ir dzīvo aizsardzība pret jau iepriekš raksturoto ļaunumu, kam liktas lietā pretburvestības un pielabināšanās.

Aizgājējam jāpielabinās, jo tas var kļūt naidīgs un skaudīgs pret dzīvi palikušo. Ticēja, ka mirušā dvēsele vēl pirms apbedīšanas atrodas turpat nedzīvā auguma

tuvumā<sup>3</sup>, tādēļ tai ir nepieciešami glaimi, uzslavas, tikai labi vārdi, tai ir jāatgādina, ka to un palikušos vieno radu saites, līdz ar to tiek panākta drošība un iespējamās mirušā ļaunprātības atvairīšana. Pretējā gadījumā, ja sēru laikā vajadzīgais gods netiek izrādīts, ticēja, ka tas var izsaukt garu dusmas – tie varētu atriebties dzīvajiem bīstamas slimības veidā.

No otras puses, tā ir mirušā pieskatīšana, lai tam noritētu netraucēta aiziešana tai saulē.

Mirušā liminitātes posms, kā jebkurš no dzīves pārejas posmiem, ir bīstams tieši ļauno, dēmonisko spēku darbošanās dēļ. Neparastā un brīžam, šķiet, nepamatoti skaļā raudāšana, gaudošana un vaimanas bijušas vajadzīgas arī mirušam klāt esošo tumšo spēku atbaidīšanai. „Dēmoni, kas sarodas nāves vietas tuvumā, ir jābiedē ar skaļu trokšņošanu, un mirušā ceļojums uz garu pasauli ir jānodrošina un jāatvieglo ar dziesmām, dāvanām, ziedojumiem un ēdienu.” (Leach, 1949: 756) Arī latviešu tradīcijā redzamas palicēju veiktas darbības ļaunuma atvairīšanai: „Sauli noejot, zārka priekšā dedzināja sveces, vai senāk arī lukturī skalus. Sēdēja klāt arī vecāki cilvēki, kas skaitīja pātarus – aizlūdza par mirušo Dievu. /../ Bieži vien šo darbu veica nabagi, kas senāk palaikam mita novada mājās. Vāķētāju pienākums bija uzmanīt uguni, gan aizlūgt nelaiķa dvēseli. Pie zārka viņi klušām dziedāja arī bērnu dziesmas.” (Senkeviča, 1939: 138) Šāda tradīcija, kurā skaitīti pātari un veikta aizlūgšana, uzskatāma par jaunāku kristīgās baznīcas uzslāņojumu senākai tradīcijai, kas joprojām atmiņā saglabājusies arī mūsu laiku ļaudīm. Rucavniece Anna Šmite tāsta:

– „Nu... tas ir Dievu lūdza! Viņi lūdza Dievu pa to, kas i' nomiris. Pa viņu lūdza Dievu, lai viņam labi būtu, lai viņš labi gulētu.

– *Visu nakti lūdza?*

– Ne. Pa vakaru lūdza, pāris stundas, tad gāja pie miera, un gulēja zārkā tas, kas bija nomiris.” (Šmite, 2010: Kurzeme)

Savdabīga kapu dziesmu tradīcija šādā mirušā uz viņsauli došanās aspektā tiek pieņemta Nilgiri kalnos (Indija) Badagas ciltī. Tajā, pretēji iepriekš raksturotajai mirušā slavīšanai, vāku laikā apsūdzības veidā tiek uzskaitīti visi aizgājēja dzīves laikā sadarītie grēki, kas, kā ticēja, to nosaukšanas laikā pāriet uz grēcīgu bifeli, tādējādi mirušā dvēsele atsvabināta un neaptraipīta var brīvi nokļūt aizsaulē (Leach, 1949: 756). Šādai paražai velkamas tipoloģiskas paralēles arī ar latviešu folklorā raksturīgu dvēseles atfīrīšanos no grēkiem, kas notiek mazgājoties. Lai arī tradīcijas atšķiras, abās redzama nepieciešamā dvēseles atfīrīšana no šīs saules grēkiem, kas dvēseli padaru par smagu, netīru un līdz ar to neatbilstošu garu pasaulei, kas gluži pretēji – ir viegla, gaisīga un tīra.

<sup>3</sup> Daži piemēri no latviešu ticējumiem: „Kamēr mironis nav iezvanīts, viņš jūt un dzird, ko ar viņu dara” (LTT 21092); „Kamēr mironis nav likts zārkā, tas visu dzird, tāpēc par viņu vajaga tikai labu runāt” (LTT 21096).

## Mirušā pēdējais ceļš šai saulē

Visas līdz šim aplūkotas ar iniciāciju saistītās darbības norisinājušās aizgājēja mājās, taču ar to izpildi nebūt nebeidzas viss nepieciešamo pārvērtību ceļš. Pēc jau minētās Arnolda van Gennepa piedāvātās *rites of passage* teorijas došanās uz kapsētu un apglabāšana atbilst preliminālās fāzes nobeigumam, kam seko pats pārejas brīdis – absolūta nodalīšanās no sabiedrības, kurai persona iepriekš piederējusi. „Sasniedzot apbedīšanas vietu (mirušo pasauli), izbeidzas mirušā atrašanās ceļā, pārvietošanās pasaules modelī, kas ir viņa pagaidu, pārejas stāvoklis, un sākas viņa paliekoša, nepārejoša atrašanās pasaules modeļa vienā noteiktā vietā” (Pakalns, 1988: 109). Tieši tāpēc ir ļoti būtiski, kad un kā šī atvadišanās no tuvinieka jeb nošķiršanas rituāls notiek.

Rokat mani priekš pusdienas,  
Pēc pusdienas nerokat,  
Pēc pusdienas veļu bērni  
Veļu vārtus aizvēruši. (LD 27527)

Laika ziņā apbedīšanai vajadzējis notikt pa dienas vidu, kad saule visaugstāk, lai mirušais vai viņa dvēsele nenokavētu iekļūšanu mirušo valstībā. Šķiet, ka tas ir ciešā saistībā ar pārejas rituāliem raksturīgo iezīmi – pārejai jānotiek visdrošākajā laikā, kad nav sākusies tumšo garu darbošanās, kas pārejas ceļu un apstākļus varētu traucēt vai nelabvēlīgi ietekmēt. Mirušais jāapglabā pirms saules rieta, jo saules ceļš tiek uzskatīts par to pašu, pa kuru aiziet mirušo dvēseles. Pretējā gadījumā, ja mirušo nepaspēj apglabāt līdz ar sauli, mirušā dvēselei nākas nakti pavadīt krusta galā kapsētā, jo veļu vārti ir aizvērti, ieeja mirušo valstī ir slēgta.

Līdz ar sauli aizsalaida  
Mana veca māmuleņa.  
Saucin saucu, nedzirdēja,  
Pakaļ teku, nadanācu. (LD 4110)

Saules riets, līdz ar to mirušā ceļš uz viņsauli nereti saistīts arī ar došanos pāri vai pa ūdeņiem: „Saules ceļš pār ūdeni, pār jūru ir sastopams plaši pasaulē. Kā viena no dvēseļu, veļu upēm latviešiem uzskatāma Daugava.” (Straubergs, 1995: 280) Saules saistību ar jūru, mitināšanos jūras vidū, ūdeņos vai aiz tiem K. Straubergs skaidro, balstoties mitoloģiskajās tautasdziesmās, kur minēta saules vizināšanās laivā, kur „vidū jūras uz akmeņa” Dievs ar velnu satiekas, kur jūrā aug ozols „ar sidra ba lapiņām” u. c. (Straubergs, 1995: 280). Iespējams, ka mirušo pasaules atrašanās ir turpat blakus haosam un kārtībai (jeb kosmosam), kas ir divi stāvokļi gan pasaules radīšanas, gan arī pārradīšanas procesā. Līdz ar to var secināt, ka cilvēks pēc nāves atgriežas sākotnējā haosa telpā, lai pēc pārejas brīža rituālā veidā pārtaptu atkal no jauna.

## Ķermeņa fiziskā pārveidošana un piemērošana pēcnāvei

Ļoti zīmīgs pārejas posma uzdevums, kas saistīts ar cilvēka ķermeņa fiziskām pārmaiņām, ir bijusi mirušā kaulu laušana un dzīslu stāipīšana. Šāda tradīcija Latvijas teritorijā nav ļoti izplatīta vai arī par to nav saglabājušās daudz ziņas, bet liecības tomēr atrodamas gan arheoloģiskajos izraukumos, gan arī teikās, ticējumos, vairākās tautasdziesmās.



Kā tu nāci šai saulē, Viņas saules cilvēciņš? Tavi kauli neraustīti, Tavas dzīslas nestaipītas. (LD 27796-6)	Kā tu nāci, nestaipīts, Izstaipītu zemītē? Tavas dzīslas nestaipītas, Tavi kauli nelauzīti. (LD 27796-7)
---	---

Šķiet, ka šāda fiziski diezgan skarba ķermeņa transformācija raksturīga tikai apbedīšanas tradīcijai, taču ir iespējams vilkt paralēles ar dažādām iniciācijas rituālu tradīcijām pasaulē, kur ir pat ļoti raksturīga ķermeņa deformēšana, lai tā vizuāli kalpotu par liecību izietam rituālam un apliecinājumu jauniegūtajam statusam. Piemēram, malai ciltī Kenijā pubertātes vecumā tikusi veikta apgrauzīšana iniciācijas rituāla ietvaros, tādējādi iezīmējot pāreju pieaugušā statusā. Zēniem tiek veikta dzimumlocekļa apgrauzīšana, meitenēm tiek nogriezts klitors. Ciltīs Indijā meitenēm pāreja sievietes kārtā notikusi vairākos posmos; vienā no tiem notiek sistemātiska nepilnīgu kaunumlūpu deformācija līdz pat septiņu centimetru garumam (*Van Gennepe*, 1960: 85–88).

Šādu rituālu izdarību (gan saistībā ar jauniešiem, gan arī mirušajiem), kas kalpo par iniciācijas mērauklu, pamatā ir viena un tā pati darbība – fiziska deformācija, taču tās šķir kāda būtiska nianse. Pubertātes vecumā fiziskās ārienes maiņa saistīta lielākoties ar dzimumorgāniem, kas norāda uz cilvēka vairošanās funkciju. Taču mirušajiem tiek salauztas rokas un kājas – cilvēka rīcībā esošie „instrumenti”, ar ko varētu vēl veikt kādu fizisku funkciju; deformāciju veids norāda, kādā statusā iniciējamais vēlāk nonāk. Mirušais šajā gadījumā – nepilnvērtīgo un nevajadzīgo sabiedriskās kopienas locekļu vidū.

Protams, šāda ķermeņa izkropļošana nav bijusi obligātā kārtā un ne vienmēr sastopama, taču bijuši gadījumi, kad cilvēkus vadījusi ticība, ka bez tās mirušais nespējis nonākt pēcnāvē.

„Ja kāds nomira ātri un viegli, viņš nevarēja iekļūt veļu valstī. Tāpēc tādām vajadzēja izdarīt it kā mākslīgu iniciāciju, pāršķeļot galvaskausu, sadauzot kāju kaulus un apgriežot acu ābolus uz otru pusi: nāves valstī šīs zemes acis nerāda, tās vai nu jāaizstāj ar citām, vai arī jāapvērš otrādi.” (Kursīte, 1997: 143) Šāda iniciācija, lai arī cik nežēlīga šķistu, tomēr palīdz mirušajam pāriet robežu no vienas pasaules otrā, kā arī piemēroties jaunajai vietai, kur valda citi (dzīvo uzskatā – ačgārnības) likumi.

## Priekšmetiskās pasaules dvēseles un to saistība ar mirušajiem

Tāpat kā šai saulē, dodoties ceļā vai arī pārceļoties uz dzīvi citur, tiek ņemtas līdzī personīgās mantas, kas ne tikai apliecina piederību kādai kultūrai, bet arī rada telpu ap sevi par savējo, tā arī mirušajam kapā līdzī tika dotas tam piederošās lietas. Taču daļa priekšmetu, piemēram, zobeni, bļodas, šķēpi, ir bijuši jātransformē, citādi, kā uzskatīja, tie citā saulē nevar kalpot.

„Sadalīšanai gabalos kā atdzimšanas priekšnoteikumam atrodamas paralēles arī citos līmeņos. /.../ Laikam taču uzskatīja, ka veselā veidā šie priekšmeti nevarēs nokļūt līdzī mirušajam veļu valstībā.” (Kursīte, 1997: 143) Ikdienā izmantoto priekšmetu sabojāšana, to salaušana, šķiet, veikta, lai palīdzētu tiem, tāpat kā to saimniekiem, nokļūt viņā saulē, kur turpināt kalpot kā ierasts. Arī lietām piedēvēta dvēsele, kura dzīves laikā rod kontaktu ar tās lietotāja vai īpašnieka dvēseli. Vēl mūsdienās ir saglabājušies uzskati par cilvēka un tā mantas dvēseļu ciešo saikni,

piemēram, uzskata, ka automašīna pēc tās īpašnieka nāves nākamajam vadītājam vai kādam citam labi nekalpo. Iespējams, ka lietas dotas līdzī mirušajam arī šāda iemesla dēļ, ticot, ka šai saulē tās kalpot vairs nevar.

Arheoloģiskajos izrakumos atrasto līdzīgi do vai mesto priekšmetu klāsts ir gana plašs – sarullēti zobeni, locīta izkaptis, salauztas aproces, kaklariņķi, kaujas cirvji, tuvciņas šķēpu uzgaļi, metamie šķēpi, kuros bieži vien iecirsti arī robi, māla trauki vai to lauskas, sirpji, cirvji, naži un ķemmes<sup>4</sup>. Priekšmetu bojāšana skaidrojama ar uzskatu, ka tai saulē tie nevar kalpot, esot tādi paši kā šinī, bet jābūt ačgārnības, otrādības principam; kā arī „palicējus vadīja ticība, ja mirušie atgrieztos un gribētu nodarīt ļaunu, tad ar sabojātiem priekšmetiem tas nebūtu iespējams” (Zemītis, 2004: 81).

Kā redzams, līdzīgi do priekšmetu izvēle un iemesli bijuši dažādi. Tie doti līdzīgi ne tikai kā aizgājēja īpašums, tā darba piederums, kam nākamajā dzīvē būs jākalpo, tāpat kā šīs saules darbus darot, bet tiem piemīt arī pašiem sava, dziļāka simboliskā jēga, kas mums var liecināt par senču mītisko domāšanu un pavērt citu skatījumu uz lietu pasauli agrāk. Baltkrievu arheologs Eduards Zaikovskis šai sakarā raksta: „Priekšmetu semantikas analīze garīgajā kultūrā liecina, ka faktiski jebkurš priekšmets, pat tikai saimniecībā lietojams ieņēma savu noteiktu vietu mītiskajos uzskatos.” (Zaikovskis, 2009: 130) Savā pētījumā par agrīno viduslaiku slāvu un baltu apbedījumiem E. Zaikovskis raksta, ka kapu inventāram piemīt ne tik daudz utilitāra nozīme, cik tieši semantiskais statuss un nozīme garīgajā kultūrā. Cirvja, sirpja, īlena, zobena un šķēpu nozīme bijusi saistīta ar atdzimšanas ideju, jo, atsaucoties uz baltkrievu folkloristi T. Volodinu, autors raksta, ka „asi priekšmeti simbolizē gala/sākuma un sākuma/beigu ambivalenci. /../ Tradicionāli tautas pasaules uztverē ar sirpi vai izkapti nāk Nāve, bet sirpis vai izkaptis ir ražas novākšanas kā cerības uz atdzimšanu simboli” (Zaikovskis, 2009: 124). Papildus tam – raža saistīta ar pilnības un pabeigtības simboliku, pēc analogijas principa cilvēka dzīvē tas ir vecuma periods, tādējādi sirpja simbolika attiecināma ne vien uz nāves ekvivalentu, bet varētu arī norādīt uz vienu no aiziešanas iemesliem – cilvēka vecumu.

Šķēpa gals, atrasts kapa inventārā, uzskatīts par aizsardzības pastiprinātāju pret ļaunajiem spēkiem, kas pēc līdzības saskan ar jau iepriekš minēto naglas aizsargfunkciju, tikai tos izmantojuši dzīvi palikušie, lai neļautu mirušajam atgriezties, kā arī lai novilkto robežu starp divām – dzīvības un nāves – pasaulēm. Arī cirvim piemētusi ar atdzimšanu saistīta nozīme.

„Pēc dažu pētnieku domām, asi un duroši priekšmeti savas ugunīgās dabas dēļ apbedīšanas un kāzu rituālu mitoloģiskajā kontekstā kalpo kā mediatori starp divām kosmiskām sfērām. /../ Cirvja lietošana kā medicīnā, tā apbedīšanas rituālos bija saistīta ar šī priekšmeta ugunīgā, kosmiskā un sakrālā rakstura mitoloģēmu, kas nodrošināja atkārtotu dzimšanu un augšāmcelšanos jaunā, labākā kvalitātē.” (Zaikovskis, 2009: 125)

Šāda priekšmetu pārveidošana īpaši raksturīga ugunskaņu tradīcijai, kad līdzīgi dotie priekšmeti apzināti tika sabojāti, saplēsti.

<sup>4</sup> Vairāk sk.: Zemītis, G. (2004). *Apbedījumi ar speciālu bojātu kapa inventāru*. Ornaments un simbols Latvijas aizvēsturē. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds. 73–83; Zaikovskis, E. (2009). *Kopīgais un atšķirīgais agrīno viduslaiku baltu un slāvu apbedījumu inventārā*. Baltu un slāvu kultūrkontakti. Rīga: Madris. 122.

## Ugunsrituāli

Ugunsrituāli plaši piekopti pasaulē vairākos gadījumos; kā viens no tiem latviešu folklorā ir Vecgada un Jaungada mija. Tradīcijā, kad tuvinieki tiek sadedzināti, nevis guldīti zemē, tiek uzskatīts, ka tādējādi mirušo dvēsele ātrāk un daudz vieglāk nonāk debesīs, lai piepulcētos citām mirušo dvēselēm, turklāt tā caur uguns liesmām ir šķīstīta un vairāk piemērota garu valstībai. Par uguns izmantošanu kā atdzimšanas zīmi raksta reliģiju pētnieks Mirča Eliade (*Mircea Eliade*): „Jaunais gads, attēlojot kosmogonijas atjaunošanu tagadnē, paredz Laika atsākšanu no paša sākuma, tas ir, sākotnējā, „tīrā” Laika restaurāciju, kurš pastāvēja Radīšanas brīdī. Tāpēc Jaunā Gada sakarā tika veikti dažādi „attīrīšanas akti” grēku, dēmonu vai gluži vienkārši kāda grēkāža izdzīšanai.” (Eliade, 1996: 72) Latviešiem šāda visa negatīvā un jaunā izdzīšana notikusi un notiek Bluķa vakarā, un tāda pat uguns iedarbība attiecināma arī uz mirušo sadedzināšanu, akcentējot nepieciešamību attīrīties, kā arī pārdzimt no jauna, nokļūt „tīrajā” laika līmenī, jaunradot pasauli citā realitātē.

Vēsturiskos, ne tikai folkloras avotos, saglabājušās liecības par to, cik lielu nozīmi baltu ciltis, arī kaimiņos dzīvojošās somugru ciltis, kas piekopa mirušo sadedzināšanu, piešķīra un kādu uzmanību pievērsa paša rituāla ievērošanai. No „Indriķa hronikas” zināms, ka 1210. gadā kurši aplenca Rīgu, taču, liela pārspēka nomākti, bija spiesti atkāpties. Kurši pirms atkāpšanās savāca visus kritušos, pārtrauca kara darbību, jo – saskaņā ar tradīciju – karā kritušie bija jāsadedzina. „Kurši atkāpās no pilsētas, savāca savus kritušos un, atgriezušies pie kuģiem, pārcēlās pār Daugavu. Tur viņi trīs dienas vadīja mierā, sadedzināja savus mirušos un apraudāja tos. /../ Kad nākamajā dienā pret kuršiem devās Konrāds ar vīriem un izaicināja tos uz cīņu, gatavi vai nu varonīgi mirt vai dzīvot, kurši, kuriem vairāk rūpēja savējo apbedīšana, runāja miermīlīgu valodu un pēc trim dienām atkāpās.” (Indriķa hronika, 1993: 139)

Ugunsrituālu tradīcija pārveidotā veidā atdzimusi arī mūsdienās, kas pazīstama kā kremēšana, un parasti tāda tiek veikta, kad mirušais pirms nāves ir izteicis vēlēšanos tikt sadedzinātam. Tādā gadījumā mirušā pelni tiek vai nu turēti mājās goda vietā, vai nu izkaisīti vējā, jūrā, dzimtajā zemē, vai arī, balstoties ierastajā tradīcijā – apglabāti kapos vai arī kādā zīmīgā vietā. Pelnus izkaisot, tic, ka mirušā dvēsele paliek tai vietā un savienojas ar dabu, kļūst par tās daļu, vai arī priekšstats par mirušo tiek vispārināts un uzskatīts par visur un vienmēr esošu.

## Gars, velis, dvēsele

Mirušais folklorā tiek saukts galvenokārt par veli, taču tiek lietots arī dvēseles un gara jēdziens. Arī citās valodās šie jēdzieni tiek diferencēti, tā, piemēram, „angļu valodā tiek skaidri nošķirti vārdi *soul*, *ghost* un *spirit*. *Soul* (vācu *Seele*) nozīmē cilvēka vai dzīvas būtnes dvēseli, kas ir šķirama no miesas. *Ghost* (vācu *Geist*) ir velis jeb dvēsele pēc nāves. Par *spirit* (latīņu *spiritus*) sauc spoku jeb ēnu, kas nav cēlies no cilvēka vai dzīvnieka” (Šmits, 1926: 58).

Latviešu folkloristikā piedāvāti vairāki veļā, dvēseles un gara skaidrojumi, līdz ar to šāda uzskatu dažādība rada jēdzienu un to savstarpējo attieksmju neskaidrību, tādēļ nav vienotas izpratnes.

Etimoloģiski „velis”, tāpat kā lietuviešu valodā, nozīmē ‘mirušais’, senskan-dināviem *valr* – ‘kritušie kaujas laukā’; *valholl* – ‘kritušo karavīru mītne’. Indoeiropiešiem aizkapa dzīve bijusi iedomāta kā ganības: latviešu folklorā mirušie gana

veļu govīs<sup>5</sup>. Vārda „velis”, arī tam radniecīgā „velns” (šajā gadījumā kā veļu valsts aizgādnis, veļu valsts dievība) pamatā, domājams, ir indoeiropiešu vārdforma \*uel- ‘raut, laupīt, plēst, ievainot, nonāvēt’ (Karulis, 2001: 1140). Iespējams, ka tas saistīts ar senāk pastāvējušajiem reliģiskajiem priekšstatiem, kas vienlaikus mijās ar bailēm par mirušo iespējamo kaitniecību dzīvajiem – ietekmēt (laupīt) ražu un (ievainot) veselību, tāpēc ticis rīkots veļu mielasts, lai aizgājēju gariem pielabinātos.

Veļi, atkarībā no reģiona un laika, saukti par vecajiem, ēniem, māžekļiem, mānikļiem, ilģiem, pauriem, ļauziem, gariem, nelaikiem, lējiem, urģučiem, tēviem, dieviņiem, vecļauziem u. c. Jēdziens „velis” lietots, lai apzīmētu cilvēka būtību / veidolu pēc nāves, tas tiek uzskatīts par fiziskā auguma līdzinieku (cilvēka īpašībām un ārējam izskatam atbilstošu), kas pretēji trūdošajam augumam turpina noteiktā veidā pastāvēt (saglabājot savu iepriekšējo nodarbošanos, sociālo statusu, rakstura iezīmes, esot kontaktā ar saviem dzīvi palikušajiem tuviniekiem).

„Senlatviešu ticējumos sastopams pirmatnējs uzskats par ‘dzīvo mironi’, kas aizgājis viņā saulē, bet var arī parādīties vēl šai dzīvē pilnīgi tāds pats, kāds bijis, būdams dzīvs. Velis uzskatīts par ‘attēla’ jeb ‘veidola dvēseli’, kas, šķirts no miesas, turpina eksistēt tālāk tā sauktajā miroņa gara veidā, kas līdzinās mirušajam cilvēkam.” (Adamovičs, 1937: 58) Arī Kārlis Straubergs veli nosauc par „dzīvo mirušo”, tikai papildus uzsverot tā ciešās saiknes ar tuviniekiem. „Latviešiem, tāpat kā pārējām baltu tautām, dominē priekšstats par nemirstīgo un dzīvo mirušo, kas parasti tiek saprasts ar veļa jēdzienu. Dzīvais mirušais turpina dzīvot otrā pusē jaunu dzīvi, līdzīgu laicīgajai, un var nākt apciemot dzīvos, sarunāties ar tiem un piedalīties viņu svētkos. Mirušie un dzīvie veido kopību.” (Straubergs, 2006: 17)

Ticējumos velis dēvēts gan par garu, gan dvēseli: „Vecie cilvēki zina daudz stāstīt par vecajiem. Par vecajiem tie dēvē mirušu cilvēku dvēseles jeb garus, kuri gadā divi jeb trīs reizes apmeklējuši dzīvajos, atnesdami saviem bijušiem draugiem svētību, bet ienaidniekiem ļaunumu. Vecaji bijuši cilvēka izskatā, izmērcētas linu saujas lielumā; viņu staigāšana bijusi visvairāk pa grāvjiem, gar ceļa malu, kā arī gar sētmalēm<sup>6</sup>. Vārds „vecaji” cēlies no tā, ka visiem bijis vecs, gandrīz vienāds izskats. Vecaji jeb paurīši bijuši neredzami gari” (LTT 32483). „Veļi paši esot miroņu dvēseles, kuras melnā kamolā satinušās veļoties tumšās naktīs gājējiem pa kājām” (LTT 32484). Šāds nosaukumu lietojums ticējumos<sup>7</sup> varētu liecināt vai nu par to, ka agrāk senči stingri nenodalīja dvēseles, gara un veļa jēdzienu, vai arī par to, ka laika gaitā šie sākotnēji atšķirīgie jēdzieni savstarpēji pārklājušies, saplūduši, daļēji kļūstot par sinonīmiem.

<sup>5</sup> Kas tur daiļi gaviļēja

Kapu kalna galiņā?

Tā māsiņa gaviļēja,

Veļu govīs ganīdama. (LD 27714)

<sup>6</sup> Zīmīgi, ka veļi pārvietojas pa vietām, pa kurām parasti nestaigā cilvēki. Grāvis, no vienas puses, uzskatāms par mitru vietu, no kuras ceļas migla, veļi saistīti ar miglas laiku; no otras puses – grāvis, tāpat kā pati ceļa mala vai sētmale, uzskatāmi par robežu, ko mirušie atgriežoties šķērso, tai pašā laikā tālu no tās neatejot.

<sup>7</sup> Piem., ticējums, kurā visi termini lietoti, vienlaikus pēc būtības apzīmējot vienu un to pašu: „Veļu laikā senāk mīloja mirušo dvēseles ar maizi, sieru un alu. Arī tagad, pēc labības apkulšanas, daži saimieki nones uz riju maizi, gaļu un krūzīti alus, lai gariem būtu kas no Dieva svētības” (LTT 32551).

Ļoti izplatīts folkloristu vidū ir viedoklis par dvēseles kā nemirstīgas substances veidu<sup>8</sup>; latviešu folklorā sastopami vairāki iespējamie varianti, kas notiek ar dvēseli un ar ko tā saistīta pēc nāves: 1) tā var būt saistīta ar veli, kas nonāk kapu kalniņā; 2) tā var palikt uz zemes gara formā (ļauna, dzīvjiem kaitējoša); 3) tā var doties pie Dieva debesīs vai arī 4) iemānot dabā esošajā. Marija Gimbutiene (*Marija Gimbutienē*), skaidrojot duālismu (veļu un dvēseles atšķirību) uzskatos par pēcnāvi, raksta: „Velis ir bezmiesas, bezasiņu substance, bet dvēsele – mūžīgais dzīvības spēks, enerģija. Duālisms izskaidrojams ar to, ka šie jēdzieni mantoti no dažādām reliģijām: velis no indoeiropiešu, bet dvēsele no pirmsindoeiropieiskās Senās Eiropas.” (Gimbutiene, 1994: 207) Par tādu pašu vārda „dvēseles” nozīmes jaunāku laiku uzslāņojumu raksta Guntis Pakalns: „Vārda ‘dvēsele’ lietojums vairākumā aplūkoto dziesmu varētu būt saistīts ar kristietības vai nesenām Eiropas kultūru un valodu ietekmēm. Šis vārds Latvju Dainās nav sastopams vienmērīgi visur, bet tikai dažos ciklos, situācijās un motīvos (piemēram, kristības un iešana baznīcā, piedzimšana un nomiršana, kā dvēseles atnākšana un aiziešana pie Dieva, saistība ar grēka un pēcnāves soda jēdzieniem, dziesmās par amatiem, feodālo sociālo attiecību tēlojumā u. c.), kas parasti tiek pieskaitīti vēsturiski jaunākiem slāņiem latviešu tautasdziesmās. /../ Salīdzinot variantus un līdzīgas dziesmas, nereti pat iespējams izsekot, ka šīs ietekmes varētu būt pakāpeniski pārveidojušas agrāko dziesmas variantu, kurā vārds ‘dvēsele’ nav minēts.” (Pakalns, 1991: 54)

Lielākā daļā bērnu dziesmu, kur minēts vārds „dvēsele”, redzama saikne ar Dievu – nokļūšana debesīs, debesu eņģeļi palīdz tikt dvēselei debesīs, Dievs sagaida dvēseli. Gan saturiski, gan leksiski te vērojama kristietības ietekme:

Vai dieniņa, man' dieniņa,	Dziedat skaiški, eņģeliši,
Tu atnāci nezināma!	Pa debesu maliņām,
Nu iet mana dvēselīte	Lai dvēsele nemaldās,
Jēzus Kristus rociņā. (LD 27591)	Pie Dieviņa daiedama! (LD 27597)

Tādi leksiskie elementi kā „Jēzus Kristus”, „eņģeļi”, citās tautasdziesmās – „grēks”<sup>9</sup>, „svētdienas svētīšana” (piem., LD 27593) u. tml. norāda uz jēdziena „dvēsele” pārkodēšanu (vismaz ārēji) kristietiskajiem priekšrakstiem atbilstīgā veidā. „Dvēseles jēdziena ietilpība folklorā tomēr nav tik liela un tik nozīmīga, kā tas ir šodien. Tautasdziesmās ‘dvēsele’ samērā bieži ir kopā ar eņģeļu, Jēzus Kristus klātbūtni, kas vedina domāt par šā jēdziena ja ne rašanos, tad stingro pretstatījumu jēdzienam ‘miesa’ kristietības ietekmē.” (Kursīte, 2006: 70) Līdz ar to miesa, transformējoties par dvēseli, iemanto nemirstību.

Dvēseles nemirstības ideju folklorā pamato vairāki motīvi: „(a) ilgu motīvs, dzīves slāpes, nāves bailes, (b) ideju asociācijas, sapņi, dabas analogijas: tās miršana

<sup>8</sup> „Dvēseles nemirstības ideja sastopama visās pirmatnējās tautās. Pēc dažādu tautu uzskatiem dvēsele dzīvo pēc nāves zemes virsū, debesīs vai pazemē. /../ Dvēseles nemirstības ideju pazīst arī Eiropas tautas: grieķi (mistērijas), romieši (penāti, *manes*), ģermāņi (Valhalla), latvieši (veļi), ķelti un visas somugru tautas.” (Švābe, Būmanis, Dišlers 1929-1929: 6110; 6111)

<sup>9</sup> Gauži raud dvēselīte,  
Dieva durvju dagājusi:  
Nesaņēma eņģeliši,  
Nava grēki izsūdzēti. (LD 27602)

un atmošanās, (c) atmaksas cerība par taisnību, sods par netaisnību, (d) cenšanās pēc pilnības, darbu turpinājums, (e) valodas metaforas, hiperbolas, (f) Dieva ideja.” (Švābe, Būmanis, Dišlers, 1929: 6111)<sup>10</sup>

Šai brīdī vērts palūkoties vārda „dvēsele” etimoloģiju. Šī vārda sākotnējā nozīme bijusi ‘elpa’, kas vēlāk lietota arī vārda „dzīvība” izpratnē. Taču pamatā vārdam „dvēsele” ir atvasinājums no verba „dvest”, kas lietuviešu valodā (*dvesti*) nozīmē ‘nobeigties, izlaist garu’ (Karulis, 2001: 244). Līdz ar to dvēsele, kas minēta ticējumos (ko lielākoties varam attiecināt uz pirmskristietiskās tradīcijas izpratni), uzskatāma par pašu dzīvību jeb elpu – dzīvības rādītāju, kas nāves iestāšanās brīdī pazūd.

Par ko līdzīgu raksta arī folklorists Pēteris Šmits, raksturojot dvēseli kā dzīvību cilvēka uzbūves aspektā: „Dvēsele tiek iedomāta kā dzīvības valdniece, un dzīvība visvairāk mīt asinīs. /.../ Daļa dzīvības atrodas arī kaulos, matos un spraudakās, bet tālāki sakari ar dzīvību ir vēl apgērbam, bildei un pat vārdam. Ar „asins izliešanu” jeb kādu slimību dvēsele atstāj miesu un cilvēks nomirst.” (Šmits, 1926: 49) Ļoti ticams, ka tas saistīts ar veidu, kā dvēsele iemājo cilvēkā un kā pamet viņa augumu – „Dvēsele, miesu atstādama, izejot cilvēkam ārā pa muti kā zili dūmiņi vai arī kā balts tauriņš” (LTT 6204).

Savukārt viens no dievturības ideologiem Juris Kosa dievturības pamatmācībā dvēseles un auguma saistību skaidro kā satura un formas bināro vienību: „Cilvēka būtnes kodols ir dvēsele – dievišķa dzirksts, Dieva būtnes daļiņa. Augums ir dvēseles celts mājoklis un tās ierocis, ar ko tā iegūst savu saturu un sevi izkopj. Augumam nāvē sairstot, dvēsele atgriežas atkal Dieva ziņā, un tālākā tās gaita atkarājas no tā, cik tā sevi izkopusi zemes dzīvē.” (Kosa, 1940: 4)

Tautasdziesmās reti, bet atrodami arī piemēri par dvēseli kā dzīvību, kas izdzisusi, nevis par dvēseli, kā miesas turpinājumu kristietības izpratnē:

Veca puīša dvēsēlīte  
Rijas čorē<sup>11</sup> karājās;  
Nij ņem velns, ne ņem Dievs,  
Ne ņem rijas külējiņi. (LD 42741)

Šķiet, ka agrāk par dvēseli bērū tautasdziesmās un īpaši ticējumos tikusi uzskatīta vienīgi pati dzīvība, dzīvības elpa, kas nāves brīdī izgaist, pazūd; latvieši to skaidrojuši kā elpas izlidošanu pa logu, durvīm vai citām atverēm, spraugām. Turklāt, ja dvēseles jēdziens tiek lietots dzīvības apzīmēšanai, tad, šādu saikni vērā ņemot, var šķist savādi mirušajiem piedēvēt dvēseli, jo tie vairs nav dzīvi. Uz to

<sup>10</sup> Interesants un, manuprāt, atzīmēšanas vērts ir dievtura Paliepu Jāņa viedoklis par veļu idejas būtību: „Neaizmirsīsim, ka mūsu pagātne bija mūsu tēviem viņu tagadne, ka mūsu tagadne bija mūsu tēviem nākotne un ka mūsu nākotne kļuvis mūsu bērnu pagātne. Tas nozīmē, ka mūsu bērni var savu nākotni jau tagad saskatīt savu vecāku tagadējā, šīs dienas dzīvē. Šādi saprasts dzīves turpinājums no paaudzes uz paaudzi mūsu dzīvei piedod dziļāku jēgu un vērtību un dziļāku dzīves izpratni, un dainu latvieša veļa veidols ir spēcīgākā saite, kas ceļ tiltus pāri daudzām paaudzēm, tā nodrošinot daļu no tā turpinājuma jeb nemirstības, pēc kuras cilvēks tik ļoti, ļoti ilgojas” (Paliepa, 1990: 163).

<sup>11</sup> Čore – 1. ‘jumta kore’; 2. ‘nama čore jeb čukurs, liektais dzirksteļu aizsargs virs pavarda, dūmu jumtiņš’ (Švābe, Būmanis, Dišlers 1928-1929: 4182).

varētu norādīt arī salīdzinoši vairāk lietots vārds „gari” attiecībā uz mirušo dvēselēm veļu laikā, kad notiek to mielošana.

„Ar dvēseli saistīts arī jēdziens ‘gars’. Atšķirībā no dvēseles, kurai pārsvarā ir piesaiste kādai konkrētai miesai, gars – tas, kas paliek pāri, kad dvēsele zaudē konkrēto sasaisti ar cilvēka miesu. Gari ir mirušo dvēseļu kopums, kaut kāds enerģētisks sabiezējums, kas veļu laikā parādās ne vien kā tvaiks, garaiņi, migla vai vēl konkrētāk – kā miglas kamols, bet arī kā gaismas parādība, kaut kas spīdīgs, līdzīgs tam, ko mēs saucam no vācu valodas aizgūtā vārdā par spoku<sup>12</sup>.” (Kursīte, 2006: 71)

Folklorists Ansis Lerhis-Puškaitis raksta, ka, „cilvēkam mirstot, dvēsele atstāj miesas – izlido no miesas, ieiet gara miesās un dodas tad tauriņa, putniņa veidā uz viņsauli” (Lerhis-Puškaitis, 2001: 9), kas sauks par veļu valsti un tajā gars pārvēršas par veli. Iespējams, ka šeit saskatāma sliekšņa jeb pārejas situācijas trīsdaļīgā struktūra: pārejas sākumā mirušais joprojām ir saistīts ar dzīvo pasauli (elpa – dvēsele – dzīvība), pašā pārejas brīža kulminācijā dvēsele pārvēršas par garu; tas ir visnedrošākais laiks, tāpēc arī raksturīga dažādu ambivalentu garu klātbūtne, kas var kļūstot jeb ceļā esošo dvēseli–garu ietekmēt (mirušā gars var pārvērsties par lietuvēnu, vadātāju, spoku<sup>13</sup>), un nobeiguma fāze – iekļaušanās jaunajā sabiedrībā, kur gars kļūst par veli, nonākot veļu valstī.

Noslēgumā var secināt, ka mirušajam jāizdzīvo trīs transformācijas, lai veiksmīgi varētu uzsākt jaunu posmu – dzīvi veļos. Dvēsele, gars un velis uzskatāmi par savstarpēji vienotiem, citam citu nomainošiem veidoliem jeb formām; visi trīs jēdzieni apzīmē mirušo, tikai katrs no tiem apzīmē atsevišķu tā transformēšanās veidu un posmu.

## Kopsavilkums

Vadoties pēc franču etnogrāfa van Gennepa piedāvātās rituāla teorijas, arī mirušais veic iniciācijas rituālu, kas iedalāms trīs posmos: nošķiršana no sabiedrības, pati pāreja un nokļūšana jaunajā līmenī, šai gadījumā – mirušo valstī. Raksta autore sniedz ieskatu katrā no šiem posmiem, raksturojot un cenšoties šifrēt jeb analizēt ar tiem saistītos notikumus. Nošķiršanas jeb *preliminal* fāzi raksturo dzīvi palikušo darbības, kas tiek veiktas, lai izvairītos no mirušā iespējamā iznīcības spēka, kā arī šai fāzē mirušais tiek sagatavots apglabāšanai (mazgāšana, apģērbšana, vākas) un nākamajam iniciācijas posmam. Pats pārejas posms jeb *liminal* raksturots saistībā ar mirušā fiziskā ķermeņa piemērošanu pēcnāvei (deformācijas – kaulu laušana, dzīslu stāipīšana), savu simbolisko lomu veic arī kapā līdzīgi dotie priekšmeti, kā arī pievērsta uzmanība apglabāšanas laikam un kādam no bērū veidiem – ugunsrituālu dabai,

<sup>12</sup> „Mirusā cilvēka gara ģimīs līdzinoties dzīvā cilvēka ģimim, bet citas miesas viņam neesot, tikai vienīgi kauli. Šie gari esot ģērbušies garās drēbēs, naktī baltās, dienu dažreiz arī melnās. Dienu viņi rādoties ap pusdienlaiku, naktī ap pusnakti līdz gaiļa dziedāšanai” (LTT 6205).

<sup>13</sup> Garu parādīšanās saistīta ar vietu, kur kāds miris: „Spoks, baideklis un ķēms netiek šķirti katrs par sevi, bet tiek lietoti jauku jukām. Runājot saka: baidekļi spokojas, spoki ķēmojas, ķēmi spokojas utt. Vietas, kur spoki jeb ķēmi baida, ir tādas, kurās kaut kas mīklains atgadījies, it īpaši kur ticis kāds nonāvēts, vai pats nonāvējies, vai nomiris. Šādas vietas bija rijas, klētis, pirtis, apgabali mežos vai ceļmalās” (LTT 8670).

tādējādi iezīmējot transformācijas, kas jāveic, lai mirušais varētu nonākt pēcnāvē. Atkal iekļaušanās jeb *postliminal* fāze veltīta ne tik daudz pēcnāves raksturojumam, bet tā vietā pievērsta uzmanība veļa, gara un dvēseles izpratnei un dažādiem skaidrojumiem, kas definēti līdz šim, taču arī raksta autore piedāvā savu dvēseles – gara – veļa trīsvienības skaidrojumu, kas arī uzskatāms par minitransformāciju virkni nokļūšanai pēcnāvē.

## AVOTI

### Publicētie

Feldhūne A., Kļaviņa, Z. (1993). *Indriķa hronika*. Rīga: Zinātne.

LD Krišjāņa Barona Dainu skapja interneta versija ([www.dainuskapis.lv](http://www.dainuskapis.lv)).

LTT 1940–1941. Latviešu tautas ticējumi. I–IV sēj. Sakrājis un sakārtojis prof. P. Šmits. Rīga: Latviešu folkloras krātuve.

### Nepublicētie

Saldus novada ekspedīcijas (2010) interviju materiāli (Nacionālās mutvārdu krātuves kolekcijā); teicējas:

Šakina, A. (dz. 1922. g.) Ezere.

Šmite, A. (dz. 1928. g.) Rucava.

Valeine, Ā. (dz. 1928. g.) Grieze.

## LITERATŪRA

Adamovičs, L. (1937). *Latviešu senreliģija*. Vēstures atziņas un tēlojumi. Rīga: Izglītības ministrija, 45–115.

Cooper, J. C. (2004). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. New York: Thames and Hudson.

Eliade, M. (1996). *Sakrālais un Profānais*. Rīga: Minerva.

Gimbutiene, M. (1994). *Apbedīšanas paražas un ticība pēcnāves dzīvei*. Balti aizvēsturiskos laikos. Rīga: Zinātne, 203–210.

Karulis, K. (2001). *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. Rīga: Avots.

Kosa, J. (1940). *Latviskā dievziņa. Dievturības pamatmācība*. Rīga: Labietis.

Krivickas, G. (1995). *Relations between the living and the dead in lithuanian folklore*. Lituanius Vol. 41, Nr. 2 (Pieejams: [http://www.lituanius.org/1995\\_2/95\\_2\\_03.htm](http://www.lituanius.org/1995_2/95_2_03.htm)).

Kursīte, J. (1997). *Mīlestības un nāves ceļš latviešu folklorā*. Rīga: Karogs, Nr. 6. 138–146.

Kursīte, J. (2006). *Veļos aiziešana latviešiem*. Rīga: Kentauris, Nr. 39, 68–78.

Leach, M. (red.) (1949). *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Vol. One & Two. New York.

Lerhis-Puškaitis, A. (2001). *Ievads*. Latviešu tautas teikas un pasakas VII daļa, 2. sējums. Rīga: Atēna, 9–13.

Pakalns, G. (1986). *Par aizkapa pasaules lokalizācijas problēmu latviešu tautasdziesmās*. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas vēstis, Nr. 10 (471), 89–98.

Pakalns, G. (1988). *Ceļa tēma latviešu bērnu tautasdziesmās*. Pasaules skatījuma poētiskā atveide folklorā. Rīga: Zinātne, 91–114.

Pakalns, G. (1991). *Vārds dvēsele „latvju dainu” motīvos*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmijas Vēstis, Nr. 9 (530), 52–64.

Paliēpa, J. (1990). *Mūsu senču velis tagadnes skatījumā*. Rīga: Karogs, Nr. 11, 159–163.



- Senkeviča, B. (1939). *III Sēru godības*. Godi Viduskursā. Rīga: Latviešu folkloras krātuve, 136–156.
- Straubergs, K. (1922). *Viņa saule*. Rīga: Izglītības ministrijas mēnešraksts, Nr. 1, 604–618.
- Straubergs, K. (1995). *Pie mūžības vārtiem*. Pār deviņi novadiņi. Rīga: Zinātne, 278–291.
- Straubergs, K. (2006). *Latviešu tautas ticējumi par mirušajiem*. Rīga: Kentauris, Nr. 39, 15–34.
- Šmits, P. (1926). *Latviešu mitoloģija*. Rīga: Valters un Rapa.
- Švābe, A., Būmanis, A., Dišlers, K. (red.) (1928–1929). *Latviešu Konversācijas vārdnīca*. Rīga: Gulbja apgāds.
- Tolstoj, N. (2004). *Slavjanskije drevnosti. Etnolingvističeskij slovarj*, tom. III. Moskva: Institut Slavjanovedenija.
- Turner, E. (2005). *Liminality*. The Encyclopedia of Religion, Second edition. Detroit [etc.]: Tomson/Gale. 5460–5463.
- Van Genep, A. (1960). *The Rites of Passage*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Zaikovskis, E. (2009). *Kopīgais un atšķirīgais agrīno viduslaiku baltu un slāvu apbedījumu inventūrā*. Baltu un slāvu kultūrkontakti. Rīga: Madris, 121–133.
- Zemītis, G. (2004). *Apbedījumi ar speciālu bojātu kapa inventāru*. Ornaments un simbols Latvijas aizvēsturē. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 73–83.

## Summary

*According to the ritual theory by French ethnographer Van Genep the deceased has to pass the initiation ritual, which is divided in three parts – separation from society, the transition itself, and reaching of a new level, in this case – in the world of deceased. The author provides insight into each of these stages, describing and trying to encrypt or to analyze the related events. Phase of separation or the preliminal time is connected with activities that are carried out in order to avoid possible destruction of the body force, in this time the deceased is prepared for burial (washing, dressing, wake) as well as for the next stage of initiation. The transition or the liminal phase is described in aspect of the deceased person's physical body and its adaption to the life after death (distortion – bone breaking, strand stretching), its symbolic role carries out objects that are given along in the tomb. As well there is drawn an attention to the time when defunct is buried and to one of the types of funeral – cremation grave nature, thus marking the transformation to be carried out for getting in the afterlife.*

*Re-integration or postliminal phase is dedicated not so much to the afterlife's characterization but instead is made focus to the understanding and various explanations of soul, ghost, and the spirit. But the author has her own "soul – the spirit – ghost" trinity clue, which also can be regarded to as a mini-transformation chain for getting into the world of the deceased.*



LATVIJAS  
UNIVERSITĀTE  
ANNO 1919

IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.

## ***Pasaules mūzika kā viena no globalizācijas izpausmes formām Latvijā***

**Līga Miklaševiča**

LU Humanitāro zinātņu fakultātes  
Filoloģijas doktora studiju programmas doktorante  
E-pasts: *paganmeita@inbox.lv*

Mūzika ir neatņemams ikdienas pavadonis, tā, tāpat kā visa pasaule, laika gaitā ir mainījies gan tās tradicionālajās, gan populārajās izpausmēs. Notikusi ietekme no dažādām kultūrām. Mūzika mūs pavada visas dienas laikā – radio, sabiedriskajā transportā, pat malkojot kafiju piemājas kafejnīcā. Runājot par *pasaules mūziku*, ir jāsaprot, par kādu mūziku mēs runājam, vai termins sevī iekļauj visas pasaules mūziku vai tikai daļu, līdz ar to rodas jautājumi: kādu daļu tā pārstāv un ar ko šī daļa ir citāda, atpazīstama, lai tā tiktu saukta par *pasaules mūziku*. *Pasaules mūzika* ietver sevī neaptveramu plašumu, tai dotas neskaitāmas definīcijas; mūzika saistīta ar globalizāciju, robežu izzušanu un dažādu mūzikas tradīciju sinkrētismu, tā mūsdienās iemājo savstarpēji it kā nesaisītājā tradicionālajā un modernajā, aktuālajā.

Viena no lielākajām *pasaules mūzikas* definēšanas problēmām ir tās visaptverošais raksturs jau nosaukumā vien. *Pasaules mūzikas* termina vēsturi nav grūti izsekot, to jau 20. gadsimta 60.–70. gados lietoja etnomuzikologi, lai apzīmētu visu pasaules cilvēku (viņiem nezināmo) mūziku, lai atšķirtu Rietumu mūziku no pārējās pasaules mūzikas. 1987. gadā Londonā apmēram 25 ierakstu kompāniju pārstāvji vienojās lietot šo apzīmējumu, ar to saprotot tobrīd populāro afrikāņu mūziku, apzīmējums tika izmantots arī tādā mērķī, lai varētu sistematizēt mūzikas ierakstus veikalos, radot pārskatāmāku sistēmu. *Pasaules mūzika* aizstāja iepriekš lietotos dažādos apzīmējumus, piemēram, etniskā mūzika, internacionālā mūzika, folk mūzika (Taylor, 1997: 2). Tomēr, pētot apzīmējuma *pasaules mūzika* lietojumu detalizēti un padziļināti, rodas problēmas īsi un kodolīgi definēt šī jēdziena būtību, nosakot un norobežojot, kas ir *pasaules mūzika*, ko tā ietver un kā to atšķirt no pārējās mūzikas pasaulē.

Šīs mūzikas kategorijas definēšana ir patiesi sarežģīta, arī mūzikas industrijā un muzikologu vidē šīs mūzikas parādības kategorizācija izraisa pretrunas, radot dažādus viena termina skaidrojumus, kas veicina dažādu cilvēku attieksmi pret to. Sākotnēji ar šo terminu apzīmēja un tika asociēta mūzika, kas nākusi no „Āfrikas, tās emigrantiem” (Connell, Gibson, 2004: 345), citur teikts, ka pasaules mūzika ir tradicionālā mūzika no jaunattīstības valstīm, dažreiz (reti) savā mūzikā iekļaujot Rietumu populārās mūzikas elementus, tas ir arī mārketingā lietots termins, un to asociē ar komerciāli pieejamu, ne Rietumu izcelsmes mūziku. Etnomuzikologs un antropologs Stīvens Felds (Steven Feld) sniedz vispārīgu termina definīciju:

„Pasaules mūzika ir attiecināma uz jebkuru komerciāli pieejamu mūziku [pasvītrojums autorei – L. M.], kas nav Rietumu izcelsmes, kā arī uz kādu dominējošo etnisko minoritāšu mūziku Rietumu pasaulē; mūziku no pasaules, kas tiek pārdota visā pasaulē.” (Feld, 1996: 266)

Pamatā visa mūzika var tikt uzskatīta par *pasaules mūziku* – visa mūzika ir pasaules mūzika, apzinoties, ka tā ir ilggadēja pazīme visām sabiedrībām pasaulē neatkarīgi no vietas, kur un kā tā radīta, taču ne visas mūzikas grupas, veidi un virzieni ir marķēti kā *pasaules mūzikas* pārstāvji. *Pasaules mūzika*, tās veidotāji rada neatkarīgu mākslu, tai ir savas iezīmes, tā nereti aizved mūs uz kādu tuvāku vai tālāku zemi, „tā aizved pie dažādām kultūrām” (Taylor, 1997: 19). *Pasaules mūzika* ir kā process, šajā attīstības un pastāvēšanas laikā tā iekļauj sevī plašu kultūras parādību loku paralēli mūzikas praksei.

„Ja pasaules mūzika ir saprotama kā muzikāls saplūšanas un hibriditātes process, tad šis process Eiropā notiek jau gadsimtiem un pasaules mūzika ir tikai tās jaunākā manifestācija.” (Rice, 2000: 227) Savas kultūras vērtību atpazīšana veicina citu kultūru izprašanu, salīdzināšanu, līdzīgā un atšķirīgā meklēšanu. Kultūra indivīdam ir kā paša identificēšanās. Globalizācijas, globālā ciemata virpulī zūd robežas starp kultūrām, tādējādi izraisot parādību, ko var nosaukt par kultūras hibridizāciju – jaunu stilu, žanru sintētisku formu rašanos.

*Pasaules mūzika* sevī iekļauj tādus mūzikas žanrus un veidus kā *ethnic*, *international* (internacionāls), *tribal* (cilšu mūzika), *new age*, *ethnopop* (etno pops), kā arī „mūsdienu tautas mūziku, folkmūziku, etnomūziku” (Lancere, 2000: 34). Termina neskaidrības dēļ joprojām novērojamas nekonsekvences tā lietojumā. Šāda termina neskaidrība un plašums rada pārpratumus sabiedrībā, it sevišķi veidojot starptautiskus kontaktus.

Tā kā nav iespējams sniegt vienu, visaptverošu *pasaules mūzikas* definīciju, var konstatēt galvenās pazīmes, kas to atšķir no jebkuras citas mūzikas:

- 1) *pasaules mūzika* ir mūzika, kas nav angļu valodā;
- 2) tā nav Rietumu klasiskā mūzika, rokenrols, *R & B*, soulmūzika (*soul*), džezs (*jazz*), smagais metāls (un lielākā daļa šā žanra paveidu), *new age*, alternatīvais roks, blūzs (*blues*), disko, hip-hops (ar dažiem izņēmumiem), tehno, karaoke, trip-hops un „tīrā” popmūzika nav *pasaules mūzika* (Taylor, 1997: 19–22);
- 3) *pasaules mūzikā* ir lielāks vai mazāks etniskais komponents;
- 4) Tā ir komerciāla kategorija, un tas nav mūzikas žanrs (Taylor, 1997: 141; Rice, 2000: 228).

Mūziķim ir jābūt multikulturālai attieksmei, viņam jāprot *salikt kopā* dažādas mūzikas tradīcijas. Tradicionālā, vietējā (iezemiešu) mūzika kļūst par *pasaules mūziku* mirklī, kad tā saskaras ar komerciju – kad tā tiek ierakstīta un nonāk tirgū.

Mūsdienās ir grūti, gandrīz neiespējami iedomāties dzīvi bez informācijas tehnoloģijām, bez to piedāvātajām ērtībām un lielākajām priekšrocībām – laika ekonomijas, informācijas pieejamības un iespējas virtuāli ceļot laikā un telpā. Mēs internetā lasām ziņas, iepērkamies, lietojam to saziņai, būdami saistīti un apvienoti

pasaules mēroga tīmeklī jeb internetā. Kā šīs informācijas tehnoloģiju iespējas ietekmē mūsu ikdienu?

„Globālais ciemats”, „medijs”, „informācijas laikmets” – termini, kas radušies 20. gadsimta 60. gados un pēdējās desmitgadēs ir kļuvuši arvien aktuālāki, pieder filozofam Maršalam Makluhanam (*Marshall McLuhan*). Šie termini pirmo reizi atrodami darbos *The Gutenberg Galaxy* (1962) un *Understanding Media* (1964). Tajos aprakstīta tā laika situācija: kā plašā pasaule ir sarukusi līdz ciematam ar elektronisko tehnoloģiju palīdzību, zibenīgu informācijas pārvietošanos no punkta *a* uz punktu *b*:

„Šodien, gandrīz 100 gadus pēc elektronisko tehnoloģiju parādīšanās, mums paplašinās mūsu centrālā nervu sistēma globālā tvērienā, kas reizē iznīcina vietu un laiku tik tālu, cik vien mūsu planēta tajā ir iejaukta.” (*McLuhan*, 1964: 3) Globalizācijas tendences faktiski ir nojaukušas robežas, viss savilcies vienā lielā veselumā, kultūra kļuvusi par pasaules kultūru, un kāda jauna vienam ciematam raksturīga parādība drīz vien ir pazīstama visā pasaulē. „Viss, kas notiek mūsu ciemā vai pilsētā, vienlaikus notiek arī Eiropā un pasaulē.” (Bula, 2004: 13) M. Makluhans savos darbos apraksta medijus, to sociālo ietekmi, radīto gaismu nakts laikā, kuras neesamības gadījumā būtu mūžīgā tumsa, tādējādi apliecinot mediju nepieciešamību mūsdienu pasaulē.

Caur tādām plašsaziņas tehnoloģijām kā tālrunis, televīzija un internets mēs arvien vairāk esam saistīti ar visu, kas notiek pasaulē (ār pasaulē), šīs tehnoloģijas dod mums iespējas sazināties ar pasaules *otru pusi* tikpat ātri, cik mēs būtu varējuši un varam to izdarīt fiziskā telpā un laikā kā, piemēram, cilvēki, kas dzīvo vienā ciematā. Tagad to, kas notiek vai ir noticis tūkstošiem kilometru attālumā no mūsu atrašanās vietas, mēs varam redzēt un dzirdēt jau pēc dažām sekundēm, un bieži vien šādas ziņas mūs sasniedz ātrāk nekā ziņas par notikumiem pašu ciematā vai ģimenē. „Televīzija ienesa kara brutalitāti mūsu viesistabā. Vjetnama tika pazaudēta Amerikas viesistabās, ne Vjetnamas kara laukā.” (*Oxford Dictionary of Modern Quotations*, 2008) Makluhans apgalvo, ka šo elektronisko mediju ātrums, kas palīdz mums atbilstoši reaģēt uz globāliem notikumiem, ir tikpat liels, kā parasti tas ir komunikācijā aci pret aci. Mēs esam spiesti apzināties šo atbildību un kontekstā skatīt sevi vairs ne savā kopienā, bet gan visas pasaules līmenī – vienā *globālā ciematā* (*McLuhan*, 1964: 5).

Mēs sazināties cits ar citu, bet turpinām būt fiziski izolēti, jo vienlaikus mēs nevaram atrasties vairākās vietās un piedzīvot vairākas realitātes. Mēs nevaram izdzīvot karu, tur fiziski neatrodoties, lai arī „mēs ietekmējam visu cilvēci, un visa cilvēce ietekmē mūs, un mums ir jāpiedalās” (*McLuhan*, 1964: 4). Jaunās elektroniskās atkarības parāda pasauli *globālā ciemata* izskatā. Ciemā visi cits citu zina pat tad, ja dzīvē nekad nav sarunājušies.

Pēdējo 15 gadu laikā ir būtiski mainījusies visa pasaules organizācijas sistēma, un varētu pat teikt, ka ir izveidojusies jauna globālā civilizācija, kam analogas pasaules vēsturē nav un kuras pamatā ir reālajai pasaulei paralēli līdzās eksistējoša kibertelpa. Šās jaunās mūsdienu civilizācijas formas pamatā nav nekādi liela mēroga iekarojumi vai globālas dabas katastrofas, bet gan sākotnēji aukstā kara laikā ASV militāriem mērķiem radīta sakaru sistēma, kuras mērķis bija nodrošināt stratēģiski

svarīgu punktu komunikāciju atomkara gadījumā – tas ir mums visiem labi zināmais internets (*ReLab*, 2011). Vai šo caurspīdīgo robežu dēļ mēs nezaudējam autentiskumu? Vai mēs kļūstam vienādi, vai dzirdam un redzam vienādi? Vai autentiskums kā atpazīšanas zīme, kā zīmogs, kurš atklāj tavas saknes un piederību, kļūst apdraudēts, vai internets apdraud tradīciju?

Uz šo jautājumu ir divējādas atbildes: gan pozitīvas, gan negatīvas. Mēs, protams, varam apgalvot: jā, tradīcijas tiek apdraudētas, jo ir tik daudz informācijas par dažādām kultūrām un to tradīcijām – ir no kā izvēlēties (tā tiek publicēta, izplatīta, pārdota un atklāta ikkatram, kam tā interesē), tas rada apjukumu indivīdam, kurš vairs nevar objektīvi izvērtēt un identificēt sevi ar vienu tradīciju, kurai sākotnēji būtu jāatbilst viņa saknēm, identitātei.

Bet, tā kā mūsdienās praktiski neko nav iespējams noslēpt pat no kaimiņiem, jāatzīst, ka tradīcijas popularizēšana un tautās laišana ir pozitīva parādība tāpēc vien, ka, to popularizējot, tradīcija tiek turpināta un atdzīvināta, kaut vai ne tās sākotnējās izpausmēs, bet vismaz mūsdienīgās interpretācijās.

Iespējams, ka gandrīz nevienā sabiedrībā mūsdienās nevar runāt par autentisku kultūru. „Tiem, kurus kultūras hibrīdformu uzplaukums dzen izmisumā, vajadzētu paklausīties aizraujošo indiešu roku, apbrīnot havajiešu pidžina sarežģītību ..” (*Connel*, 1996: 33) Kaut mūsdienās arvien populārākas kļūst zaļo kustības, pievēršanās dabas aizsardzībai un moderni ir kļuvusi būt par veģetārieti, vegānu – dabas draugu un mīļotāju, joprojām viena no aktuālajām 21. gadsimta problēmām mūsdienu sabiedrībā ir tās attālināšanās no dabas un tuvošanās absolūti urbanizētai telpai. Tuvība ar dabu nodrošina ilgāku autentiskuma pastāvēšanu, neļauj tam pazust, jo ir daļa no cilvēka ikdienas – autentiskuma meklējumi kā ceļš uz īsto, patieso.

Par kultūru globalizāciju kā par vairāku civilizāciju sadursmi var runāt jau no laika, kad pasaulē parādījās iespēja ātrāk pārvietoties. Līdz ar to sākās kultūru sadursme, piemēram, 15./16. gs. starp Rietumu kultūru un Amerikas iezemiešu kultūrām, sadursme veicināja Amerikā dzīvojošo civilizāciju kultūras globalizāciju – tiem uzspieda kristietību un eiropiešu dzīvesveidu. Kultūras hibrīdizācijas procesā veidojušās arī Rietumu civilizācijas kultūras (*Hutington*, 2002: 50).

21. gadsimts ir laiks, kad robežas visskaidrāk var saskatīt vairs tikai uz globusa. Pasaule ir atvērta cilvēkam, un cilvēks ir atvērts Pasaulei. Mūsdienās ir mainījies veids, kādā ietekmi uz kultūru atstāj globalizācija, taču ne kultūras globalizācijas rezultāts. Akadēmiskajā vidē un medijos globalizācija ir visur klātesošs koncepts. No šī viena termina var nonākt līdz internacionālismam, modernitātei, postmodernitātei u. c.

Termins „globalizācija” attiecināms uz *sociālu procesu kopumu*. Straujās masu saziņas līdzekļu, komunikācijas un tehnoloģiju attīstības pasaulē imigrācijas pieaugums un kultūras sajaukums nav vairs tikai politiska vai sociāla parādība, tā ir ietekmējusi arī citas sfēras, piemēram, mūzikas attīstību. Kultūru mijiedarbība ietekmē visu pasauli. Globalizācijas iezīmes: (1) pieaugošs ātrums un apjoms; (2) telpas, attāluma samazināšanās – globalizācijas procesā vēstījumi, simboli un attēli vairs nav piesaistīti konkrētam laikam un telpai; (3) robežu caurlaidība – pastiprināto sakaru dēļ valstu politiskajām un teritoriālajām robežām vairs nav tik lielas nozīmes, kā tas bijis līdz šim; (4) refleksivitāte – *cilvēki orientē sevi attiecībā pret pasauli kā*

*tādu, attiecoties pret sevi gan kā pret vietējiem, gan kā pret kosmopolītiem (Beynon, Dunkerley, 2000: 5–6).*

*Kultūras globalizācija* ir process, kurā veidojas globālā kultūra, tās sekmētāji ir patēriņa ideoloģija, globālā mārketinga stratēģijas (Beynon, Dunkerley, 2000: 105), informācijas tehnoloģijas. Globalizāciju kā procesu nevar vērtēt ne pozitīvi, ne negatīvi. Jāizvērtē iespējamie ieguvumi un zaudējumi, kā arī jānosaka šīs globalizācijas ietekmes robežas uz indivīdu un sabiedrību kopumā.

Globalizācijas procesu ietekmē arī mūzika un dejas, piemēram, balets, tango un flamenko ir kļuvuši par internacionālu parādību, tāpat kā angļu valoda ir ieguvusi šādu statusu (Kaeppler, 2010: 185–186). Ideja, ka mūzika un dejas ir universālas valodas, ir izplatīts un populārs priekšstats, lai gan lielākā daļa etnomuzikologu piekristu uzskatam, ka klausītājs vai novērotājs nevar interpretēt šo ideju kultūrai atbilstošos veidos, nezinot konkrētās kultūras un estētikas idejas par skaņu un tradīcijas robežām (Kaeppler, 2010: 185–186). Lai varētu interpretēt dažādu kultūru tradīcijas, ir jāpazīst savas un svešās kultūras tradīcijas, tad iespēju robežās var tās interpretēt, meklēt kopīgo un atšķirīgo.

„Globalizācija, neatkarīgi no tā, ko tā rada, nerada viendabīgu pasauli. Drīzāk vietas tiek pārvietotas un pārveidotas globālajās plūsmās un tīklos; identitātes ir mainīgas, kur deteritorizēšana ir gan process, gan metafora.” (Connell, Gibson, 2004: 352)

*Deteritorizācija* ir salīdzinoši jauns termins, ko lieto ģeogrāfijā, un ar to apzīmē teritorijas nozīmes mazināšanos. 21. gadsimtā Eiropā starpkultūru dialogi notiek nepārtraukti, lai arī pastāv plaša starp mazām vietējām grupām un internacionālām grupām (Baumann, 2001: 10). Globālā un lokālā attieksmes kļūst arvien spilgtākas. „Vietējais, reģionālais, nacionālais, eiropeiskais, Austrumu un Rietumu – kā kulturāli virsraksti mūzikā, šīs visas identifikācijas sfēras ir saprastas dažādi, sfēras, kuras arvien vairāk kultūras un telpas konstrukcijās deteritorizējas.” (Baumann, 2001: 9). Tādējādi rodas jaunas vēsmas kultūra, tradīciju interpretējot. Par piemēru var minēt šobrīd aktuālo emigrācijas tendenci. Emigranti gan pēc savas gribas, gan apstākļu spiesti, pārceļoties uz jaunu dzīvesvietu, ņem līdzi savas kultūras tradicionālo, viņiem pierasto un viņu raksturam atbilstošo. Anglijā, kur valda neaptverama kultūru burzma, nav vairs tik lielas vajadzības ceļot uz citām valstīm, kontinentiem, lai ietekmētos un ietekmētu mūziku, vienā mājā var dzīvot cilvēki no dažādām pasaules pusēm, piemēram, indiešu ģimene, kura piemājas sētā spēlē tablu<sup>1</sup>, ietekmē apkārtējos, kuri kā švamme uzsūc sevī šķidrums, uzņem sevī jaunās skaņas, un tas arī atspoguļojas mūzikā.

Lokālajam aizsniegt globālo nav problēmu, nav jābīstas par to, ka ir vienojošu īpašību kopums dažādām sabiedrībām, jo „tās nav tikai bezvērtīgas vērtības, bet gan arī pieņēmumu, estētikas, garīguma un, protams, arī komercijas un autortiesību vara” (Baumann, 2001: 26). *Pasaules mūzikas* paplašināšanās ilustrē kultūras deteritorizēšanos un uztver to kā konkrētu kultūras preču pieaugumu. Ģeogrāfijas zinātne reti meklē saikni starp ģeogrāfiju un mūziku (lai arī pamazām parādība

<sup>1</sup> Tabla – indiešu pāru bungas.

zūd, t. i., arvien vairāk parādās publikācijas par globalizācijas, deterritorizācijas, hibridizācijas saikni ar mūziku), lai arī to savstarpējās attiecības ir visnotaļ viegli saskatāmas – mūzika nav atkarīga no teritorijas, bet pasaule ir atkarīga no tās (mūzikas).

Mūzikas instrumentiem *pasaules mūzikā* ir ļoti liela nozīme, ar to palīdzību vienu un to pašu skaņdarbu var parādīt citādās nokrāsās, to vairāk *folklorizējot*, iespējams, padarot to skaņas ziņā tuvāku tradicionālajai mūzikai.

Katrai tautai, katram reģionam ir savi tradicionālie mūzikas instrumenti, kuri tiek spēlēti atbilstoši tradīcijai, noteiktā vietā, laikā, savukārt interpretāciju gadījumā – jebkur. Tradicionālie mūzikas instrumenti nereti ir arī kā tautas vai reģiona atpazīšanas zīme.

Mūzikas instrumenti nosacīti tiek dalīti tautas instrumentos un profesionālajos instrumentos. Par tautas mūzikas instrumentiem uzskata tos instrumentus, kuri tikuši darināti un spēlēti attiecīgajā tautā.

Tradicionālie mūzikas instrumenti nereti tiek identificēti kā vienas tautas, kultūras simboli, piemēram, „izplatīta ir mūzikas instrumentu funkcionēšana identitātes simbolu lomā (duduks – armēņiem, balalaika – krieviem, kokle – latviešiem, lietuviešiem, igauņiem, somiem utt.)” (Boiko, 2006: 52). Sociālantropologs Ardžuns Apadurai (*Arjun Appadurai*) aicina domāt par sevi kā indivīdu un tikai pēc tam par sevi kā daļu no nācijas. Mūzikas instrumenti un stili ir globālā līmenī dažādu pēcnacionālu pasaļu konceptu simbioze (*Baumann*, 2001: 26).

Par tradicionālajiem mūzikas instrumentiem var uzskatīt arī tos mūzikas instrumentus, kas vēsturiski nav radušies attiecīgajā reģionā. Kā arī gadījumā, ja mūsdienās tos lieto konkrētā vietā un tie tiek asociēti tikai ar noteiktu vietu un laiku, piemēram, somas stabules atrodamas gandrīz visās Eiropas zemēs, tomēr to spēlēšanas tradīcijas nav visur un vienmēr vienas un tās pašas: atšķiras instrumenti, spēles stils un repertuārs. Ievērojami atšķiras Rietumeiropas un Austrumeiropas dūdas, savukārt visnotaļ līdzīgas ir Ziemeļvācijas, Skandināvijas, Prūsijas un Livonijas (Latvijas un Igaunijas) dūdošanas tradīcijas, kas ļauj runāt par atsevišķu Ziemeļeiropas reģionu (Muktupāvels, 1999: 121). Protams, dūdas nav vienīgais mūzikas instruments, ko izmanto *pasaules mūzikas* radīšanā. Teju katru tradicionālo mūzikas instrumentu, kura aprakstu atrodam tradicionālās mūzikas instrumentu enciklopēdijā, var izmantot *pasaules mūzikas* radīšanas procesā.

## Mūzikas instrumentu ansamblī un repertuāra izvēle

„... jebkurš folkloras teksts vai izpildījums var nozīmēt vienlaikus daudz ko, un tas var tikt interpretēts no dažādiem skatupunktiem.” (Bula, 2011: 208) Tā arī repertuāra un mūzikas instrumentu izmantojumu *pasaules mūzikā* var interpretēt no dažādiem skatupunktiem – tradicionālās mūzikas, mūsdienīgas mūzikas u. c. „... varam jau atļauties eksperimentēt un pie auzu putras bērt kariju, bet mēs to nesauksim par tradicionālu latviešu ēdienu! Tās ir aranžijas, postfolkloras, pasaules mūzika (skatoties, kādas ir atšķaidījuma proporcijas), nekādā gadījumā tās nebūtu nosaucamas par sliktām vai nepieņemamām.” (Ādmine, 2011) Viena no svarīgākajām labas mūzikas pamatnostādnēm ir tās skaniskais rezultāts, to var iegūt ar dažādiem skaņu rīkiem,

tostarp mūzikas instrumentiem un balsi, kas jau izsenis tiek dēvēta par vienīgo dvēselisko instrumentu, to visbiežāk var dzirdēt ansablī kopā ar stabuli Šāds ansamblis, stīgu instrumenti kopā ar pūšamiem instrumentiem, ir veidots pēc orķestra parauga (Muktupāvels, 2009b), kā arī ar vijoli un citiem instrumentiem, savukārt dančos – vijole plus ermoņikas, dūdas plus bungas, vijole plus dūdas un daudzi citi varianti. Atziņas, kas visiem ir saprotamas, piemēram, „suitu sievām kalimbu nevajadzētu spēlēt, „Iļģiem” – kāpēc ne? Tas drīzāk ir jautājums par vēstījumu, un, ja tas ir multikulturāls, tad ir iespējams izmantot arī dažādus instrumentus. Savukārt saksofons vai mazs bingu komplekts parādījies arī 20. gadsimta sākuma zaļumbaļļu mūzikā, tad dančus spēlēt uz saksofona ir eksotiski vai tradicionāli?” (Jansone, 2011).

Mūzikas instrumentu lietojumam mūzikas radīšanā ir liela loma, tam jāatbilst mūziķa prasībām un jārada tas, ko iecerējis pats autors. „Veidojot aranžijas un modelējot skanējumu, es neņem vērā kritērijus „latviešu / cittautu”, jo tas ir ļoti nosacīts un mehānisks dalījums. Arī laika asi neņem vērā, ja dziesmā faktūrai ir nepieciešama skaņa, kuru var dabūt tikai no mandolīnas, piemēram, tad es sevi neierobežoj ar pārdomām, kā to varētu definēt Lāna kritiķi. Vēl – es nelikšu klāt dziesmai džambi nevis tādēļ, ka tas ir afrikāņu skaņurīks (nevis latviešu), bet gan tādēļ, ka tā skaņa man konceptuāli neiederas dziesmā, kaut vai tāpēc, ka tā ir ļoti tembrāli atpazīstama un klausītāja asociāciju loku (klausoties dziesmu) aizpludina nevajadzīgā perifērijā, tādējādi atšķaidot dziesmas vēstījumu – to vēstījumu, ko biju ar savu aranžiju paredzējusi paspīlgtināt.” (Stepiņa, 2011) „Ja instruments nesniedz līdz manām profesionālajām prasībām, tad pieļauju, ka nākotnē varu izmantot arī kanteli. Protams, ne situācijās, kad tiek spēlēts repertuārs no Poriķa vai Heņķa materiāliem un uzstājos tautas tērpā, drīzāk gadījumos, kad tā ir mana mūzika un improvizācijas.” (Jansone, 2011)

Mūzikas instrumentu lietojums ir zināmā mērā atkarīgs no mūziķu zināšanām un kalpo mērķim – radīt mūziku. No 19. gadsimta otras puses vijoli sāka spēlēt ansambļos kopā ar citiem instrumentiem, piemēram, cītaru, cimboli, mandolīnu, ģitāru, kontrabasu, ermoņikām, akordeonu, bungām un bubenu (Muktupāvels, 2002: 46), tāpat arī mūsdienās tradicionālajā mūzikā lielākā vai mazākā mērā vijoli spēlē ar šiem pašiem instrumentiem kopā kā dančos, tā arī citās muzikālās izteiksmēs.

*Pasaules mūzikas* repertuāra izvēle un apzināta tā veidošana ir pašu autoru ziņā. Dziesmu teksts var būt iegūts lauku pētījuma laikā no teicēja, var būt pašu radīts, kurā parādās, piemēram, refrēns „līgo, līgo” u. c., teksta var arī nebūt. Atbilstoša teksta izvēle ir puse darba. Autoram ir jāzina, kādai publikai tiek veidotas kompozīcijas, jo jauniešu vidū ir vieglāk uztveramas lipīgas melodijas, atklāti teksti, nereti mazāk pats skanējums, savukārt ‘nopietnākiem’ mūziķiem, arī kritiķiem, svarīgākā ir pats mūzikas izpildījums – skanējums, harmonija un darba pabeigtības, pilnības sajūta. Ja repertuārs ir autoru izvēlēts, teksta apdare ir autoru izdomāta, vai tas, ko mēs saprotam ar autentiskumu, joprojām saglabājas? Un vai var runāt par autentisku *pasaules mūziku*?

Intervijā ar *folklorētāju* Rutu Stepīņu tika noskaidrota viņas attieksme pret autentiskumu, autentiskuma esamību vai, gluži pretēji, autentiskuma neesamību



*pasaules mūzikā*: „Autentisma [autentiskuma – aut.] termins, manuprāt, darbojas tikai kontekstā. Proti, kaut kas ir autentisks tikai attiecībā pret kaut ko. Pret fiksētu faktu, stereotipu, nozares pētnieku dominējošo atzinumu utt. Lāns ir autentisks attiecībā pret jēdzienu „postfolkloru”. Lāns spēlē autentisku postfolkloru. /../ un Lāns ir arī tradicionāla kopa – attiecībā pret Latvijas „folkloras kustības” tradīcijām.” (Stepiņa, 2011) Folkloru, tradicionālo mūziku nevar dalīt ‘īstā’ un ‘neīstā’ kategorijās, jo tā ir ‘īsta’, bet tajā pašā laikā tā var nebūt autentiska, tajā parādīties kaut necīgai citas kultūras pazīmei. Tradicionāla mūzika mūsdienās nenozīmē to, kā spēlēja sendienās, bet gan kā mēs interpretējam to kā spēlēja sendienās, „... tradīciju neuzlūko par pagātnes kopēšanu, bet gan par tās pārrādīšanu un interpretēšanu ..” (Bula, 2011: 153)

21. gadsimtā paralēli globalizācijas tendencei apvienot visu vienā lielā *globālā ciematā* iezīmējas personību individualizēšanās un modernitāte – atšķirīgā no tradīcijas (kas nereti tiek uzskatīts par labāku) meklēšana – katram sava ceļa iešana. Indivīds ir tiesīgs izvēlēties, kādai kultūrai, subkultūrai viņš vēlas būt piederīgs.

Tiek uzskatīts, ka robežas visu lieki nodala, tāpēc tās tiek nojauktas, lai arī, nojaucot vienas, paveras jaunas un jaunas robežas. Modernitātē ir sava veida duālisms, pēc kura sabiedrība tiecas, – tā ir ideja par to, ka jaunākais ir jaunāks par jaunāko (*Appadurai*, 1996: 1), vērojama nebeidzama tiekšanās pēc pašlaik nezināmā, nebeidzama riņķošana ap vienu asi, tradīcija tiek pretstatīta *modernajam*. Tajā pašā laikā tas nebūt nenozīmē, ka indivīds nedzīvo saskaņā ar tradīciju.

Mūzikas identitāte saistīta gan ar kultūru, gan etniskumu, gan reliģiju, to simbiozi un ietekmi uz cilvēku. Mūsdienās nereti indivīds veido savu identitāti, ietekmējoties no kolektīvās identitātes, mūzikas identitātes, kas sevī iekļauj gan lokālo, reliģiozo, gan nacionālo un globālo (*Folkestad*, 2002: 153–154). Cilvēki meklē identitāti caur mūziku, meklē savus, sev pieņemamos izteiksmes līdzekļus, „mūzika ir galvenais komponents mūsdienu jauniešu kultūrās” (*Bennet*, 1999: 599).

Latviešiem raksturīga identitātes, tostarp mūzikas identitātes, meklēšana, piemēram, sevis meklējumi Indijā un Krišnas apziņas biedrība Latvijā. Sevis meklēšana ir bijusi svarīga vienmēr, it īpaši jauniešu vidū. „Subkultūras var saglabāt kopienas sajūtu pat tad, kad nesatiekas mūzikas klubos, pasākumos un ir izkaisītas plašos ģeogrāfiskos areālos.” (*Valentine, Skelton*, 1998: 102) Šeit par piemēru var minēt pasaulē plaši pazīstamo *PENPAL* kustību, viņu galvenā funkcija ir vēstuļu sūtīšana, iepazīstot jauno, no savas kultūras atšķirīgo. Lai arī šī kustība nav saistīta ar mūzikas izplatīšanu, tā tomēr iezīmē identitātes meklēšanu un veidošanu pasaulē.

Kā tika rakstīts iepriekš, *pasaules mūzikai* izšķiramas vairākas pazīmes, no kurām par svarīgākajām var uzskatīt komerciju un etniskuma klātesamību. „20. gadsimta 90. gadu vidus diskursā bija vērojama tendence ar „Eiropu” apzīmēt labāku, sakārtotāku dzīvi, visu, kas ir labs, un visu, kā Latvijā tobrīd trūka.” (Bula, 2004: 12) Šobrīd par Eiropu daudziem viedoklis mainās, un sauklis „Eiropa mūs nesaprātis” ir plaši izmantots medijos. Ja Eiropa mūs patiešām nesaprātis, vai Indija to darīs? Krišnas apziņas biedrība kļūst arvien populārāka Latvijā, īpaši jauniešu vidū. Mūzikas izpildītāji ietekmējas no šīs mūzikas, kas ievēd transā. Projekts *RAMA DANCE* ir deju mūzikas, latviešu folkloras un vēdu sintēze. Uz 2000. gadā izdotā albuma „Sāga” vāciņa rakstīts, ka „albums ir seno indo-eiropiešu tautu kultūras

projekcija mūsu laikā un mūsu redzējumā. /../ mūsu vienotība ir mūsu dažādība, spēja palīdzēt viens otram” (Sāga, 2000).

Arī latviešu tradicionālās mūzikas izpildītāju vidū nereti ir tādi, kas interpretē (t. i., galvenokārt uz improvizācijas un pašu mūzikas izjūtas bāzes) tradicionālo mūziku<sup>2</sup> un meklē savdabīgas skaņas, kas apmierinātu mūziķa ego un izkoptās prasmes. Džeza mūziku savienojot ar tradicionālo dziedāšanu, grupa „Ārpus Laika”, Biruta Ozoliņa un grupa „Patina” Latvijā ir aizsākuši etno-džezu. Dūdu un bungu grupa „Auļi” savu mūziku sākuši dēvēt par *etno transu*, savukārt visatpazīstamākā grupa, ko tauta uzskata par tradicionālās mūzikas pārstāvjiem, – „Ilģi” – sevi uzskata par piederīgiem rokmūzikai. Mūzikas stili sajaucas, un parādās jauni, piemēram, folkmetāls, folkroks, paganmetāls, etnoroks, etnopops u. c.

20. gadsimta 70. gadu beigās un 80. gados Latvijā valdīja vienlaikus divi dažādi, būtiski atšķirīgi folklorisma strāvojumi: viens strāvojums oficiāli atbalstīts, reprezentatīvs, uz skatuvi orientēts, otrs – spontāni radies, uz atzīšanas un neatzīšanas robežas balansējošs, iezīmīgs ar centieniem saglabāt, apgūt un popularizēt tradicionālo kultūru (Muktupāvels, 2006: 92). Folkloras kustībai bija raksturīgi interpretēt tradicionālo instrumentālo mūziku, saglabājot ciešu saikni ar pirmavotu (teicējiem un materiāliem, kas bija pieejami Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas Zinātņu akadēmijas Literatūras, folkloras un mākslas institūta folkloras sektorā (mūsdienās šis materiāls pieejams Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta Latvijas folkloras krātuves arhīvā). Folkloras materiāla papildināšanai tika rīkotas ekspedīcijas, lai uzzinātu mūzikas, instrumentālās mūzikas „reālo skanējumu” (Beitāne, 2006: 45–46). Šīs ekspedīcijas ļāva būt tuvāk pirmavotam, tuvāk tradīcijām, tādējādi tai nekļūstot atrautai no teicēja un dabas.

Folklorists Stasis Skrodenis (*Stasys Skrodenis*) rakstījis, ka Lietuvā, tāpat kā Latvijā, nepakļaušanās pastāvošai sistēmai un pievēršanās tautas gara mantas saglabāšanai Padomju Savienības pēdējās desmitgadēs arī bijusi spēcīga. Arvien augstāk kvalificēti cilvēki – muzikologi, mūziķi meklēja folklorā tautas kultūras gara fenomenu, tādā veidā arī sākās pretošanās valdošajai diktatūrai. Tautasdziesmas ne tikai Lietuvā, bet arī citās Padomju Savienības republikās saņēma neticami lielu atbalstu, tās kļuva par neaizvietojamu kultūras daļu (*Skrodenis*, 2005: 130–131).

Folkloras kustība ieraudzīja folklorā alternatīvu tam, ko līdz šim bija piedāvājusi Padomju Savienība – stilizētu un uz skatuvi orientētu tautas mākslu. „70. gadi bija arī laiks, kad daudz kas bija atstāts aizmirstībai. Par tautas dziedāšanu un ieražām kā pašvērtību vairs nebija pieņemts runāt, tās nesagroztā veidā nekur nedzirdēja. Auga vēlēšanās darboties ‘ārpus sistēmas’.” (Klotiņš, 2000: 4)

‘Ārpus sistēmas’ nozīmēja sava veida brīvību, sevis meklēšanu garīgajā dimensijā un vēlmi būt pret stilizēto, izskaistināto skatuves folkloru. 70. gadu vidus ir laiks, kad folkloras kustība sākusi aktīvāk izpausties, tas ir laiks, kad jau ir piedzīvota spēcīga hipiju un rokmūzikas ietekme uz kultūru. Viss neatļautais Padomju Savienībā kļūst arvien intrigējošāks. Šajā laikā Latvijā jau bija izveidota folkloras kopa „Līvlist”, kas „balstījās uz tautasdziesmu apdarēm, stilizētiem un

<sup>2</sup> Lai arī šajā gadījumā grūti spriest, vai tā ir tradicionālā mūzika ar moderniem elementiem vai modernā, mūsdienīgu mūziku ar tradicionāliem elementiem.

režisoru veidotiem priekšnesumiem, korim līdzīgu skanējumu” (Bērziņa, 1989: 132). No šīs kopas atdalījās folkloristi Helmī un Dainis Stalti un izveidoja folkloras draugu ansambli „Skandinieki”. Šajā folkloras kopā izpilda visu Latvijas novadu dziesmas un populārās dančus un rotaļas. „Skandinieku” mūzikā ir dzirdams tradicionālo mūzikas instrumentu skanējums, nereti šie instrumenti ir pašu gatavoti, prasmi kopas dalībnieki smēlušies pie tradicionālo mūzikas instrumentu meistariem (*Latvian folklore*: 1986). Tautas instrumenti parasti ir viegli izgatavojami, un to „izgatavošana ir katram pa spēkam” (Jansons, 1991: 135). Tradicionālos mūzikas instrumentus, tāpat kā tagad – mūsdienās, bija praktiski neiespējami iegādāties mūzikas veikalos, tādēļ tie bija un joprojām ir jāgatavo pašiem.

Pamats folkloras kustībai ir folkloras kopas, kas pievēršas tradicionālās kultūras mantojuma saglabāšanai, šo kopu veidošanās sakne ir pašiniciatīva un brīva darbības formu izvēle, tā ir atziņa, ka folklorā pati par sevi ir vērtība un ka tā ir kas vairāk par profesionālo mūziku. „Atšķirībā no lauku etnogrāfiskajām kopām tās kā folkloras kopas izvērtās par kustības galveno dzinuli.” (Klotiņš, 2006: 104) Tieši lauku, nevis pilsētas, tradicionālā mūzika kļuva par nacionālās identitātes kultūras simbolu mūzikā (Boiko, 2002: 17).

Autentiskums bija šīs kustības atslēgvārds, kas to norobežoja no skatuviskā, profesionālās mākslas ietekmētā tautiskā folklorisma, tāpat arī Lietuvā bija svarīgi nojaukt koncertsituācijas iespējamību, tāpēc koncertus veidoja nevis uz skatuves, bet gan tuvāk auditorijai – vienā līmenī ar to – aplī u. tml. (*Skrodens*, 2005: 132).

Arī folkloras kopa „Skandinieki” izvairījās no šādas skatuves (māksliniekiem) – zāles (klausītājiem) koncertu situācijām (Veiskats, 2011). Folklorai ar visu, kas tajā ietilpst, ir jāatveido tradīcijas tāpat, kā to dara tur, kur vēl šī tradīcija ir dzīva un nav ietekmējies no apkārtējās pasaules (Klotiņš, 2006: 104, 106). Folkloras kopas nereti saņēma pārmetumus gan par sava repertuāra pārlietu lielu arhaizēšanu, gan arī par pārlietu modernizēšanu.

20. gadsimta 80. gados notika pārmaiņas sabiedrībā, kuru dēļ „folkloras kustība izvērtās par negaidītu sociālpсихолоģisku fenomenu, kopas nonāca preses un televīzijas uzmanības lokā, tika veidotas etnogrāfijas un folkloras filmas, savus tautas garamantu krājumus sāka pārcilāt muzeji un rīkoja izglītojošus pasākumus, atjaunojās interese par senajiem skaņu rīkiem” (Klotiņš, 2000: 6). Pēc 1991. gada gan Latvijā, gan Lietuvā, gan citur – visās bijušajās postpadomju valstīs – aktivizējās un „izlīda no pagrīdes” dažādas kustības, kas reprezentēja netradicionālās, arī ar mūziku saistītās subkultūras.

## Kopsavilkums

*Pasaules mūzikas* termina lietojums joprojām nav skaidrs – ne tikai mūziķiem, klausītājiem, bet gan arī pašiem muzikologiem. Vienlaikus pastāv pat krasi atšķirīgi uzskati par *pasaules mūzikas* parādību un tās izpratni. Pasaules mūzikas parādības neatņemams komponents ir komercija. Īpaši akcentējams ir tradicionālo mūzikas instrumentu lietojums *pasaules mūzikas* radīšanas procesā.

*Globālā ciema* folklorisma pamatideja saistīta ar pēdējā pusgadsimta laikam raksturīgo straujo informācijas apmaiņu, tādēļ pasaulē notiek deteritorizācija jeb

robežu izplūšana un hibridizācija jeb vairāku komponentu sintēze, veidojot jaunu un vienotu elementu. Šī ideja par *globālā ciema* folklorismu aktualizējas vēl vairāk līdz ar interneta parādīšanos pasaulē – informāciju sāk mērit sekundēs.

Latvijā un Lietuvā *pasaules mūzikas* koncepta ietvaros neatņemams komponents ir tieši lokālo tradīciju pārstāvošu mūzikas instrumentu lietojums, kas iegūst popularitāti ārpus vietējās tradīcijas telpas un kļūst par globālu instrumentu. Tradicionālā mūzika mūsdienās Latvijā un Lietuvā joprojām ir nozīmīga nacionālās identitātes veidošanā.

## AVOTI

### Nepublicētie avoti

2009.–2011. gada lauka pētījuma ietvaros veiktās intervijas (autore kolekcijā):

Ādmine Kristīne. 16.05.2011.

Jansone Laima. 17.05.2011.

Stepiņa Ruta. 27.05.2009.; 12.04.2011.

Veiskats Guntis. 02.05.2011.

### Publicētie avoti

*Rama Dance* (2000). Sāga. Rīga: Upe.

## LITERATŪRA

Adrienne, L. Kaeppeler (2010). *The Beholder's share: Viewing music and dance in globalized. World Ethnomusicology*. Vol. 54, No. 2 Spring/Summer, p. 185–186.

Baumann, M. P. (2001). *Festivals, Musical Actors and Mental Construct in the Process of Globalization*. *The World of Music* 43 (2+3), p. 9–29.

Beitāne, A. (2006). *Latviešu tradicionālā instrumentālā mūzika: pagātnes pieredze*. Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds „Saule”, 43.–51. lpp.

Bērziņa, V. (1989). *Tautasdziesmas gājums*. Rīga: Zvaigzne ABC.

Beynon, J., Dunkerley, D. (2000). *Globalization. The Reader*. London: The Athlone Press, p. 5–6.

Boiko, M. (2002). *Baltics and Balts: On the History of notinos and the Question of Baltic Regionalism*. *The World of Music* 44 (3), p. 7–19.

Boiko, M. (2006). *Latgales tradicionālā mūzika un identitāte*. *Letonica* Nr. 14, 50.–56. lpp.

Bula, D. (2004). *Ar muti Eiropā – globāli procesi, identitāte un publiskais diskurss*. *Letonica*, Nr. 10, 5.–17. lpp.

Bula, D. (2011). *Mūsdienu folkloristika paradigmas maiņa*. Rīga: Zinātne.

Connell, Feld, Steven (1996). *Pygmy POP: A genealogy of schizophonic mimesis*. *Yearbook for Traditional Music*, 28, p. 1–35.

Folkestad, G. (2002). *National Identity and Music*. In: *Raymond R. MacDonald, David J. Hargreaves and Dorothy Miell (eds.). Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press, p. 151–162.

- Folkestad, G. (2005). *World music and the search for difference*. Ethnicities, Vol. 5 (3), p. 365–383.
- Haynes, J., Gibson, C. (2004). *World music: deterritorializing place and identity*. Progress in Human Geography 28, 3, p. 342–36.
- Huntington, S. P. (2002). *The Clash of Civilizations and the Remarking of World Orde*. London: Simon & Schuster, p. 51.
- Jansone, L. (2007). *Pa tautas muzikantu pēdām*. Mūzikas Saule. Dec. / janv., 29. lpp.
- Jansons, M. (1991). *Tautas mūzikas instrumenti un to pagatavošana*. Latviešu tautas dzīvesziņa. Godi: 3. izd. Rīga: Zvaigzne, 135. lpp.
- Klotiņš, A. (2000). *Uz folkloras kustību atskatoties*. Valsts tautas un mākslas centrs. Rīga, 5.–9. jūnijs, 6. lpp.
- Klotiņš, A. (2008). *Atskats folkloras kustībā*. Letonica, Nr. 17, 102. lpp.
- Kruks, S. (2005). *Identitātes nepārtrauktības un realitātes mainīguma reprezentācijas dilemma: pagātnes un tagadnes interdiskursīvā mijiedarbe*. Letonica, Nr. 13, 5.–15. lpp.
- Lancere, G. (2000). *Pasaules mūzikas meklējumos*. Mūzikas Saule, Nr. 1, 34.–35. lpp.
- Muktupāvels, V. (2000). *On some relations between kokles styles and contexts in the twentieth century*. Journal of Baltic Studies, Winter. 4, Vol. XXXI, p. 388–405.
- Muktupāvels, V. (1999). *Latviešu mūzikas instrumentu sistemātika*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
- Muktupāvels, V. (2002). *Musical Instruments in the Baltic Region*. The world of Music 44 (3), p. 82.
- Muktupāvels, V. (2006). *Varas un pretestības valoda, zīmes un simboli 20. gs. 80. gadu folklorisma mūzikā un muzicēšanā*. Letonica, februāris, 92.–102. lpp.
- Muktupāvels, V. (2009). *Kokles un koklēšana Latvijā*. Rīga: Lauska.
- Muktupāvels, V. (2009b). *Mūzikas kultūras kontekstā: pētniecības un vēsturisks apskats*. Lekcija. R.: LU, 09.02.2009., nublicēts.
- Rice, T. (2000). *World music in Europe*. The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 8. New York and London: Garland Publishing, INC, p. 224–229.
- Skrodenis, S. (2005). *Folkloras ir foklorizmas*. Vilnius.
- Taylor, D. T. (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Valentine, G., Skelton, T. (1998). *Cool Places. Geographies of youth culture*. London: Routledge.

## INTERNETA RESURSI

- ReLab (2011). *Ieskats interneta vēsturē*. Pieejams: <http://re-lab.lv/lekcijas/jmk/Ivesture/index.html> [sk. 6.05.2011.].
- Кукалеб, С. (2011). *Ieskats interneta vēsturē*. Pieejams: <http://re-lab.lv/lekcijas/jmk/Ivesture/index.html> 85 [sk. 2.09.2011.].
- Oxford Dictionary of English (2011). Pieejams: <http://oxforddictionaries.com/definition/world+music> [sk. 4.05.2011.].
- Grammy Awards (2011). *Grammy Awards*. Pieejams: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/682989/Grammy-Award> [sk. 4.05.2011.].

## Summary

*Use of the term world music is still unclear in society of musicians, listeners, and even musicologists. At the same time there is even a radically different view on the world music phenomenon and its perception. The phenomenon of the term world music is an integral component of commerce. Special emphasis is placed on the traditional musical instruments in creation of world music.*

*Global Village idea associated with the last half-century period characterized by a rapid exchange of information because the world is in process of deterritorialization, hybridization, borders are blurring out. This idea of global village folklorism brought up even more with the emergence of the Internet in the World – the information now is measured in seconds.*

*In Latvia and Lithuania world music concept, indispensable components are exactly the local tradition of representing musical instrument use, which is gaining popularity outside of the local traditions and finding its space as a global instrument. Traditional music nowadays in Latvia and Lithuania remains a significant of national identity.*

## Muzikants kā personība lauku kultūrvidē sociālās identitātes teorijas aspektā

**Iveta Dukaļska**

LU Humanitāro zinātņu fakultātes  
Filoloģijas doktora studiju programmas doktorante,  
ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāte  
E-pasts: *ivetadukalska@inbox.lv*

Instrumentālā muzicēšana ir kultūrvēsturisko tradīciju sastāvdaļa, un tās specifiku nosaka laika, vietas, tradīcijas un jaunā meklējumu mijiedarbes aspekti. Muzicēšana ir viena no galvenajām aktivitātēm, kas spēj vienot cilvēkus. Tā vienmēr ir bijusi svarīga tradīcijas paudēja kultūrvidē. Mūzikas funkcijas ir ne tikai estētiskas, sociālas un simboliskas, bet caur muzicēšanas tradīciju veidojas sociālā identitāte. 20. gadsimtā un 21. gadsimta sākumā identitātes izpētes problēma kļūst aktuāla – to var izskaidrot ar strauju tehnoloģiju attīstības un sociālo procesu paātrināšanos, līdz ar to arī kultūrvides izmaiņām, kas savukārt veicina identitātes un tās izpratnes maiņu.

„Identitāte jeb pašidentitāte filozofijā ir kāda indivīda tāpatība, kas var turpināties, arī mainoties tā ārienei, personībai, intelektuālajām spējām, atmiņai utt. Psiholoģijā par identitāti sauc (1) indivīda paštēlu, it sevišķi priekšstatu par sevi kā par vienreizīgu būtni, kas atšķiras no citām, taču mijiedarbojas ar tām, un (2) indivīda apziņu, ka viņš kā šāda vienreizīga būtne eksistē nepārtraukti.” (Nortone, 1995: 214)

Tautas muzikants sevi identificē kā noteiktas muzikantu grupas pārstāvi, noteiktu tradīciju pārmantotāju un turpinātāju, tādējādi konkretizējot savu sociālās būtnes identitāti un misiju.

Pētījuma mērķis ir noskaidrot tautas muzikanta un muzikantu grupas kā instrumentālās mūzikas tradīciju nesēju sociālo identitāti veidojošos faktoros lauku kultūrvidē.

Pētījuma uzdevumi ir (1) apzināt sociālās identitātes definēšanas un izpratnes problēmas, apkopojot par šo tematiku publicēto materiālu; (2) analizēt lauka pētījumos iegūtās intervijas, kas raksturo tautas muzikanta personību sociālās identitātes teoriju skatījumā; (3) atklāt tautas muzikanta sociālās identitātes parametrus un to veidošanās iemeslus.

Pētījuma hipotēze: analizējot tautas muzikanta kā noteiktas grupas pārstāvja sociālās identitātes pazīmes un tās veidošanās faktoros, var atklāt kultūrvides īpašo nozīmi šīs identitātes veidošanā.

Atslēgvārdi: tautas muzikants, tradicionālā instrumentālā mūzika, sociālā identitāte, lauku kultūrvidē.

Sociālās identitātes teoriju izveidoja Henrijs Tajfe (*Henri Tajfe*) un Džons Tērners (*John Turner*), lai, balstoties uz psiholoģijas atzinumiem, definētu uzvedību starp grupām un grupu iekšienē, neizceļot atsevišķa indivīda lomu. Sociālās identitātes teorija ietver trīs komponentus: (1) sociālo kategorizēšanu, kad cilvēki cits citu vērtē pēc noteiktas kategorijas – nacionalitāte, nodarbošanās utt.; (2) sociālo identificēšanos, kad cilvēks attiecina sevi uz noteiktām, viņam aktuālām grupām, meklējot vai mēģinot izprast savu vietu un statusu sabiedrībā; (3) sociālo salīdzināšanu, kad cilvēki veic savu un citu grupu salīdzinājumu, izvērtējot savas grupas vai sava pārākuma pazīmes salīdzinājumā ar citu grupu vai savas grupas locekļiem.

Sociālā identitāte ir viens no sabiedrības pastāvēšanas priekšnosacījumiem, un to veido dažādi vides līmeņi: (1) fiziskais, kur formējas etniskā un nacionālā identitāte; (2) vitālais, kas nodrošina sociālo grupu dažādību; (3) mentālais, kas producē tādas sociālās grupas, kuru darbība balstās uz idejām un pārliecību par šīm idejām (Sociālā psiholoģija un lobisms).

Pētījuma teorētisko bāzi veido psihologu un sociologu Kejas Do (*Kay Deaux*), Ričarda Dženkinsa (*Richard Jenkins*), Pītera Dž. Bērka (*Peter J. Burke*), Jana Steta (*Jan E. Stets*), etnomuzikologu Timotija Raisa (*Timothy Rice*), Elana Meriema (*Alan Merriam*), Bruno Netla (*Bruno Netl*), Igora Macijevska (*Игорь Мациевский*), Zurietas Žades (*Зыруем Жадэ*) u. c. pētnieku atzinumi par sociālās identitātes jēdziena definīciju un jēdziena interpretāciju, arī mūziku kā sociālo identitāti veidojošo faktoru. Analizējot tradicionālo mūziku kā folkloristikas zinātnes sastāvdaļu, kam kopīgas ir pētīšanas metodes un sociālās identitātes pazīmes, rakstā apskatītas folkloristes Daces Bulas pētījumos gūtās atziņas.

Etnomuzikologs Timotijs Raiss ir pētījis identitātes jēdziena ienākšanu etnomuzikoloģijas zinātnē; pirmie zinātniskie raksti par mūzikas un identitātes attiecībām meklējami ASV zinātnieku publikācijās 20. gadsimta 80. gados. Tiek pētīts identitātes jēdziens, kādi faktori nosaka un veido cilvēka identitāti un cik identitāšu var būt cilvēkam. Amerikāņu etnomuzikologu pētījumos tēma „mūzika un identitāte” kļūst tikpat aktuāla kā politika un mūzika, dzimums un mūzika u. c. T. Raiss to izskaidro ar identitātes pētījumu palielināšanos dažādās zinātnes nozarēs (psiholoģijā, socioloģijā, antropoloģijā u. c.), kā arī 20. gadsimta 90. gados pieaug pētījumu nozīmīgums etnomuzikoloģijas zinātnē (*Timothy*).

Savukārt Bruno Netla pētījumos tiek analizēti faktori, kas kultūras maiņas procesā ietekmē tradicionālo mūziku. B. Netls nošķir astoņus izmaiņu parametrus: (1) absolūta vai daļēja atmiršana, (2) apvienošanās jeb dažādu mūzikas kultūras tradīciju saplūšana, (3) tradicionālās mūzikas mākslīga saglabāšana, (4) stilu daudzveidība, (5) nacionālo mūzikas stilu konsolidācija, (6) mūzikas stila atgriešanās pirmdzimtenē jeb atdzimšana, (7) eksotiski pārspīlējumi un īpatnības, (8) komiska Rietumu un ne-Rietumu salīdzināšana (*Netl*, 1983: 350–352). Socioloģe Keja Do analizē sociālās identitātes pazīmes, pēc kurām indivīds var definēt savu identitāti un piederību kādai grupai. Grupu sociālo identitāti ver definēt plašāk nekā personisko un tai var definēt piecus identificēšanās veidus, kur, pamatojoties uz psihologa Ērika Ēriksona teorijām, vairākas identitātes var integrēt vienā.



Ričards Dženkinss darbā „Pārdomas par etniskumu” (nosaukuma tulk. – I. D.) skaidro etniskuma izpratni antropoloģijas zinātnē, ideoloģijas nozīmi personas identificēšanās procesos, kā arī nācijas un nacionālisma problēmas. Etnomuzikologs Igors Macijevskis analizē tradicionālās mūzikas funkcijas noteiktā kultūrvidē un to nozīmi indivīda sociālās identitātes un sevis identificēšanas procesā, kur pārmantotā mūzikas tradīcija saglabājas, mainoties kultūrvidei un kultūrsituācijai. Mūzikas tradīcija var saglabāties pat tad, kad ir zudusi nacionālā pašapziņa un piederība un izzudusi valoda – galvenais kultūras saglabāšanās parametrs.

Pētījuma praktisko daļu veido lauka pētījuma materiāli, kas iegūti laikā no 2003. gada līdz 2011. gadam. Šajos materiālos ietvertas raksta autores veiktās intervijas ar muzikantu grupas pārstāvjiem Latgalē. Intervijās izmantota strukturētās intervijas metode, kas lietota grupu un individuālajās intervijās. Intervijas galvenie jautājumi: par mūzikas instrumenta spēles apgūšanu, ģimenes tradīcijām un to nozīmi jaunā muzikanta veidošanās procesā, par muzicēšanas situācijām, muzikantu vērtējumu u. c.

Lai atklātu muzikanta identitāti un muzikantu grupas sociālo identitāti veidojošos faktoros, interviju materiāls ir analizēts un salīdzināts ar publicēto pētījumu atziņām un secinājumiem. Atsaucēs nepublicētais lauka pētījumu materiāls, kas pamato lauka pētījumos iegūto vispārējo informāciju, norādīts kā I. Dukaļskas personīgais arhīvs, savukārt konkrētām intervijām norādīts teicēja uzvārds, vārds un intervijas gads.

Sociālās identitātes fiziskajā līmenī formējas etniskā un nacionālā identitāte. Nacionālo identitāti veido priekšstatu kopums par piederību, kas veidojas, indivīdam pārmantojot pieredzi un veidojot savu personīgo pieredzi. Nacionālā identitāte ir dažādu nozīmju kopums, kas veido kultūras mantojumu, kas saglabājas un attīstās uz kolektīvās atmiņas bāzes. Kultūras mantojuma izpratne ir cieši saistīta ar nacionālās identitātes un kultūras mantojuma jēdzienu izpratni. Jēdzienam „nacionālā identitāte” var nodalīt divas izpratnes. Nacionālā identitāte tiek saistīta ar pilsonisko valsti un ir valstiskā identitāte. Šī izpratne dominē Rietumu valstu sabiedrībā. Austrumeiropas (arī Latvijas) un Āzijas valstīs nacionālo identitāti izprot kā tautas kultūru (valoda, sadzīve, tautiskuma elementu lietojums u. c.). Šī izpratne atbilst izpratnei par etnisko identitāti, kur nacionālās identitātes sinonīms ir kultūras apziņa (Sporāne). Tradicionālā instrumentālā mūzika ir viens no komponentiem, kas veido nacionālo jeb etnisko identitāti, kas balstās mūzikas tradīcijas mantojumā.

Līdz 20. gadsimta 40. gadiem instrumentālās mūzikas tradīcija ir viena no nozīmīgākajām Latgales novada lauku kultūrvidē. Katrā sādžā vidēji uz piecdesmit viensētām ir desmit muzikantu ģimenes. Turklāt gandrīz katrā ģimenē bija dziedātāji – gan sievietes, gan vīrieši –, kuri piedalījās reliģiskos pasākumos (psalmu dziedājumos, maija dziedājumos pie krusta u. c.) un laicīgās norisēs (kāzās, talkās, ģimeņu godos utt.) (Dukaļska, 2008: 254). 20. gadsimta 60. gados tautas instrumentālā muzicēšana Latgalē bija tikpat populāra kā dziedāšana. Plaši izplatītas un tautā iecienītas bija vietējo muzikantu kapelas, kas parasti spēlēja sadzīves, tajā skaitā deju un rotaļu, mūziku kāzās, kā arī citos svētkos un sarīkojumos (Daugulis, 2006: 27).

Mūzikas tradīcija, kas tiek mantota ģimenē, satur kopā lauku kultūrvides sabiedrību, kur katram indivīdam ir noteikta sociālā loma. Kultūras mantojuma, kura daļa ir arī tradicionālā instrumentālā mūzika, saglabāšana ir atkarīga no kolektīvās

atmiņas, un lauku kultūrvides muzikanti 20. gadsimta 30.–40. gados veido šo kolektīvu. Kolektīvā atmiņa ir fenomens, kas nodrošina nacionālās identitātes bāzi. Šo jēdzienu parasti lieto, lai apzīmētu sabiedrības grupas, piemēram, muzikantu grupas, kopējo atmiņu. Kolektīvā atmiņa aptver notikumus, kas ir bijuši pagātnē un tagadnē. Tā veido stāstus par pagātnes notikumiem un varoņiem, ko var izmantot, veidojot sociālos, ekonomiskos un kultūras notikumus tagadnē, un veicina sociālo saliedētību un identitāti.

Kolektīvā atmiņa saglabā notikumus, kas norisinājušies visā šīs grupas pastāvēšanas vēsturē, un tā tiek nodota nākamajām paaudzēm. Kultūras mantojums veido kolektīvās atmiņas pamatu, kā arī kopienas locekļu prasme, iemaņas šo kultūras mantojumu izmantot kolektīvās atmiņas veidošanai. Mūsdienų sabiedrībā kolektīvā atmiņa vairs neveidojas, balstoties uz mutvārdu tradīciju, bet tai ir nepieciešamas fiksētas, arhivētas kultūras mantojuma liecības (Sporāne). Filozofs Roberts Ķīlis uzskata, ka „atmiņa ir neatņemama zināšanu sastāvdaļa. Vairumā gadījumu cilvēks zina kaut ko tāpēc, ka atceras to pieredzējis iepriekš. Atmiņām ir vieta gan zināšanās par to, kas noticis pagātnē, gan arī zināšanās, kas pašas iegūtas pagātnē un kopš tā laika saglabātas” (Ķīlis, 1998: 200).

Sociālās un kultūras identitātes jēdzieni nav atdalāmi, taču, mijiedarbojoties sociālajai un kultūras videi, tās atstāj nozīmīgu iespaidu uz personības veidošanos, jo īpaši uz radošas personības veidošanos. Instrumentālās muzicēšanas tradīcijas pārmantošanas process ir ikdienas prasmes un zināšanas, ko grupa atkārt, un tā ir šīs muzikantu grupas mazā specializācija (Merriam, 1964: 123).

Sociālās identitātes teorijā izskaidro trīs identificēšanās formas, kur, pirmkārt, nozīmīga loma ir indivīda pozitīvās koncepcijas par sevi saglabāšanai vai palielināšanai; otrkārt, indivīda sociālā identitāte ir vai nu pozitīva, vai negatīva atkarībā no grupas vērtējuma, kas veido indivīda sociālo identitāti; treškārt, grupas savstarpēji tiek salīdzinātas, kas pazemina vai paaugstina grupas prestižu un līdz ar to indivīda piederības apziņu (Kruks, 2004: 13).

Tautas muzikantu identitāte ir kolektīva darbošanās un arī kolektīva mūzikas izpratne. Pirmais muzikanta kolektīvs ir ģimene, kas veido jaunā muzikanta identitāti un piederību muzikantu grupai. Identitāte vienmēr ir atrodamā kultūras resursos. Tā ir mainīga un atkarīga no kultūrvīdi veidojošiem faktoriem. Mūzika palīdz veidot sociālo identitāti. Sociālā identitāte jau pastāv, bet mūzika palīdz to atspoguļot un parāda simboliski. Mūzika neatspoguļo tikai plašas sociālkulturālas parādības, bet tā palīdz veidot indivīda vai kolektīva identitāti.

Muzikantu grupas kā kolektīva atmiņas raksturo konkrētas kultūrvides uzbūvi, grupas funkcijas tajā, kā arī grupas identitāti jeb piederību šai videi.

Muzikantam kā personībai konkrētā sabiedrība ir definējusi svarīgākās īpašības, kas atbilst kultūrvīdi tradīcijām. Sabiedrības vērtējumu muzikanta personībai noteica vairāki faktori: (1) repertuāra izvēle; (2) komunicēšanās spējas; (3) atsevišķas rakstura īpašības (laipnība, aizrautība); (4) atkarības (Dukaļska, pers. arhīvs). Paša cilvēka patība katram ir savādāka, līdz ar to cilvēki cits no cita atšķiras ļoti daudz aspektos, veidojot plašu personības veidu klāstu. Līdzko cilvēks iesaistās kādā sociālā saskarsmē, tā viņa saskarsmes uzvedība reducē viņa atšķirības līdz daudz pārskatāmākām pozīcijām jeb uzvedības veidiem. Svarīgs faktors nokļūšanai

muzikanta statusā ir saskarsmei ģimenē, attiecībām ar vecākās paaudzes ģimenes locekļiem – muzikantiem un to it kā noliedzošajai attieksmei pret topošo muzikantu, kas īpaši veicina bērna apņemšanos iemācīties instrumenta spēli. 20. gadsimtā apmēram līdz 60. gadiem pirmās instrumenta spēles prasmes bērni lielākoties apgūst ģimenē. Vēlmi kļūt par muzikantu veicina ģimenes tradīcijas, sabiedrības attieksme pret muzikantu kā personību, kā arī paša bērna griba un neatlaidība apgūt kāda instrumenta spēles manieri. Instrumenta spēli bērni ģimenē sāk apgūt apmēram četrus līdz sešu gadu vecumā un turpina mācīties līdz pat četrpadsmit gadu vecumam (Dukaļska, 2007: 26). Intervijās muzikanti vienmēr atsaucās uz pagātnes pieredzi un ģimenes tradīciju, proti, ģimenē kāds jau ir bijis muzikants.

„Tāvs maņ spieļo mandolīnu. Man beja 5 godi. Pirmais instruments maņ beja mutis ermoņika. Staiguoju pa līlom i pyutu. Pēc tam vacuokajam bruoļam nūpierka garmošklu – hromku tai saucamū. As tod guoju 3. klasī. Jis kai vacuoks soka, tu, mozais, nalīn kluot, samaituosi instrumentu. A as nu školys atīmu agruok, mam maņ nu skapa izjam, īdūd, as paspieļoju i vēl nūlīkam vītā. I tai īmuociejūs garmošku spieļot.” (Veliks Jānis, 2003)

„1965. godā tāvs puordeve vucynu, nūpierka garmani, byutu puordevs gūvi – nūpierktu bajānu. Sešūs godūs as beju vajadzeigs – brauce garom Reigys kuozyz, mani nūsādynuot pi vuortu spieļuot. Div dzīsmis nūspieļuoju – divi šķeivi kampetu pibāra, tod saprutu, ka ar garmani var nūpeļneit.” (Savickis Antons, 2006)

Noteiktai sabiedrībai ir savi vērtējumi par muzikanta personību un savi stereotipi par muzikantiem (*Merriam*, 1964: 136).

Bērna veidošanos par personību kultūrvidē nosaka „patības un sociāli kulturālā konteksta attiecības, kur identitāte ir patības izjūta, kas veidojas, nošķirot sevi no vecākiem un no ģimenes un ieņemot vietu sabiedrībā. Identitāte turpinās veidoties sociālajās attiecībās” (Bela-Krūmiņa, 2001: 127). Muzikanta personība un savas patības apzināšanās sāk veidoties apmēram piecu gadu vecumā, ko nodrošina instrumenta spēles apguve un ģimenes locekļu novērtējums.

Identitāte ir būtiska sevis pašdefinēšanas un identificēšanas jautājumos, jo mūzika veicina identitātes sajūtu un savas patības definēšanu, un sevis izpratni dažādās situācijās. Mūzika nodrošina lepnumu, paaugstina pašvērtību un vērtību citu indivīdu lokā. Muzikants savu piederību grupai veido caur mūziku, bet īpaši caur savu muzikalitāti (*Timothy*). Muzikants Pēteris Namavīrs uzskata, ka „īdzyms byut par muzykantu” (Namavīrs Pēteris, 2006).

Identitāte nav viendabīga, tā ir sadrumstalota un daudzveidīga, un tā atkarīga no indivīda darbības dažādos kontekstos. Mūzika kā darbība var būt izteikta vairāku identitāšu kontekstā. Mūzika kā komplekss ar vairākām funkcijām (melodija, ritms, tembris, forma) simbolizē dažādus identitātes aspektus.

Muzikanta identificēšanas procesā vissvarīgākās epizodes ir instrumenta spēles tehnikas apgūšana, personīgā instrumenta iegāde, pirmā muzicēšanas pieredze zaļumballēs, večerinkās (Latgalē), kāzās, talkās. Muzikants kā personība sevi identificē piederīgu kādas kultūrvides muzikantu grupai apmēram 17–18 gadu vecumā, kad atsevišķa muzikantu grupa un sabiedrība ir akceptējusi jaunā muzikanta instrumenta spēles prasmes. Akcepts muzikanta statusam kultūrvidē notiek sabiedriskos pasākumos, kas Latgalē ir deju vakars jeb večerinka un kāzas.

„... muote nūpierka nu vuocīšim venskuo stroja dvuh rjadku garmani. Pa mozeņam izamuocieju spieļot, 14 godu beja, tāvs mani nalaide iz večeriku. Vacuokais bruoļs lobok spieļo, sarunuo, lai mani palaiž, lai tam padoncuot teik, a as paspieļotu.” (Silovs Teodors, 2003)

Večerinka – vienas sādžas kopīgs deju vakars, kas notiek iepriekš sarunātā zemnieka mājā, šķūnī vai pagalmā. Īpaši populāras večerinkas ir līdz 20. gadsimta 50. gadiem. Tās tiek organizētas katru nedēļas nogali – sestdien vai svētdien. Pasākuma norises vietas izvēli nosaka istabas lielums kādā no viensētām, jo večerinku parasti apmeklē sādžas jaunieši, kā arī jaunieši no blakus sādžām. Vietas izvēlē loma ir arī muzikantam vai muzikantiem, jo bieži vien pasākums notiek tajā mājā, kur kāds no ģimenes var pats spēlēt. Citi sādžas muzikanti tad pievienojas vai pilda maiņas muzikantu lomu. Vasarā deju vakari notiek pagalmā vai šķūnī. Muzicēt večerinkā parasti sāk jaunieši no 14 gadu vecuma kā maiņas muzikanti galvenajam muzikantam vai muzikantu grupai. Bērni līdz apmēram 17 gadiem uz šo saviesīgo pasākumu netiek laisti, izņēmums ir muzikantu radnieki, kuri vēlas apgūt spēlēt prasmes. Bērnu, kurš vēlas apgūt kāda instrumenta spēli, uz večerinku parasti paņem līdzī krusttēvs, onkulis vai vecākais brālis, retos gadījumos tēvs.

Kāzu godus muzikanti sāk spēlēt apmēram 17–18 gadu vecumā, taču tikai tad, kad savas muzikālās prasmes ir jau parādījuši saviesīgā deju vakarā – večerinkā (Dukaļska, personīgais arhīvs).

„Izamuocieju pašmuocēibys ceļā. 1948. godā iz garmoškis, iz mandolinys. Garmoška beja vensko stroja, vuocu honeris. Saimī ni vīns naspieļo. Kuodreiz vacvactāvs ir spieļuojs kūkli. Guoju leidza kaimuņam iz večerinku, skatiejūs. Cyti bārni spieļuojuos, a as sīdieju pi muzykantim i skatiejūs. Pec tam tāvs nūpierka par treis pudī rudzu kara laikā garmošku venskova stroja.” (Priževovs Aloizs, 2004) Sevis identificēšana ar kādu individu grupu (muzikantu grupu) notiek dzīves laikā, personībai veidojoties caur „novērošanas un atspoguļošanas” procesu (Sociālā psiholoģija un lobisms).

Piederību muzikantu grupai raksturo arī mūzikas instrumenti, kas ir viens no sociālās identitātes parametriem. Instrumentārija sastāvi raksturo piederību kultūrvidei un parāda šīs vides specifiku kādā laika periodā.

Mūzikas instrumenti, to izgatavošana, spēles maniere, instrumentālās mūzikas repertuārs savu specifiku var saglabāt pat vairākus gadsimtus, kamēr dzīva un funkcionējoša ir tradīcija. Mūzika un muzicēšana ir neatņemama sastāvdaļa tradicionālā dzīvesveidā un līdz ar to ir piederīga noteiktai kultūrvidei, kur šī tradīcija funkcionē. Instrumentārija sastāvs ir nozīmīgs etniskās kultūras identificēšanas faktors. Tas reizēm ir nozīmīgāks pat par pašapziņu, pašidentificēšanos un valodu. Etnomuzikologs I. Macijevskis uzskata, ja funkcionēšanas faktors saglabājas, tad, mainoties videi un kultūrvidei, instrumentālās mūzikas tradīcija saglabājas. Pirmkārt, tā saglabājas repertuārā, īpaši rituālās melodijās, pat tad, kad mainās instrumentārija sastāvs. Tas nozīmē, ka etniskā tradīcija tiek pārmantota, jo jaunie instrumentārija sastāvi un izpildītāji spēlē tradicionālās melodijas / repertuāru, īpaši sadzīves muzicēšanā un deju mūzikā (*Мащевскии*).

Instrumentārija sastāvi Latgalē ir veidojušies atkarībā no ģimenē mantotās muzicēšanas tradīcijas un kultūrvides tradīcijas, kā arī dažādu ārējo faktoru ietekmē.

20. gadsimta 20.–30. gados lauku muzikantu grupas instrumentāriju veido sīgu mūzikas instrumenti: vijole, mandolīna vai balalaika, cītara vai cītarkokle un sitamie instrumenti – mazās vai lielās bungas. Muzikanti sevi identificē kā „steigu muzykys” grupas dalībniekus. Šāds instrumentārija salikums funkcionē līdz pat 20. gadsimta 40. gadu beigām.

„Spieļoju nu Uļmana laiku 1937.–1938. goda iz steigu muzykys, steigu orķestris – mes ar bruoli. Tod nabej ni kaidys muzykys. Mes jau pirmuos kuozys nūspieļuojom – mandolīna i vijole, cītera tod vēļ nabej.” (Ņukšs Leonards, 2003)

Tas ir veidojies ģimenē mantotās instrumentu izgatavošanas un spēles tradīcijas ietekmē, jo minētā laika periodā tie bija arī pirmie mūzikas instrumenti, kuru spēles tehniku apguva bērni. Instrumentus izgatavo paši muzikanti vai galdnieki, retos gadījumos tie tiek pirkti (Dukaļska, pers. arhīvs).

„Puikas gados, kad gāju ganos, spēlēju vijoli. Bija paštaisīta, no kaimiņiem, tēvs galdnieks – salabojā...” (Kaminskis Francis, 2005)

Attīstoties un līdz ar to mainoties kultūrvidei, izmainās arī instrumentārija sastāvs. 20. gadsimta 40.–50. gados muzikantu grupās par vienu no dominējošiem instrumentiem kļūst dažādas uzbūves un skaņojuma ermoņikas, ko muzikanti izskaidro ar instrumenta skaļuma nepieciešamību. Ermoņikas kļūst par muzikanta prestiža noteicēju muzikantu grupā.

Nozīmīga loma muzikanta personības vērtējumā ir pašu muzikantu grupas indivīdu vērtējumam, kā arī citu sociālo grupu vērtējumam. Viens no vērtēšanas kritērijiem ir mūzikas instruments. Mūzikas instrumentārija modernizācija nosaka augstāku grupas vērtējumu. Modernāks instruments ceļ muzikanta pašapziņu un rada pārkuma apziņu pār citiem grupas dalībniekiem.

„Garmaņa moksuo div gūs, duorgys beja. Naurānu pogostā beja kaidi treis muzykanti, kam beja garmanis, tymūs godūs (40.–50. gadi), tod tys beja labi.” Leonards Ņukšs stāsta: „Latvejis laikūs, ka pyrmīs akordeons kuorsovīšūs pazaruodie, vysi breiniejuos.” (Ņukšs Leonards, 2003)

Ne tikai mūzikas instruments nosaka muzikanta statusu sabiedrībā, bet arī pašas sabiedrības vērtējums. Muzikanta personības pozitīvā tēla statuss nodrošināja (1) psiholoģisko pašsajūtu; (2) atpazīstamību sabiedrībā; (3) garantēja materiālo nodrošinājumu.

Intervijās parādās salīdzinājumi: „lobs muzykants”, „na tik lobs”; tas nozīmē, ka katrai indivīdu grupai ir savi vērtēšanas un piederības parametri. Sabiedrība ir noteikusi savus identitātes kritērijus muzikantu grupai, ko nosaka šīs kultūrvides tradīcija. Folkloriste Dace Bula uzskata, ka „folkloras stabilitātes un mainīguma attiecības tiek izprastas kā attiecības starp tradīciju un indivīdu – starp tradīciju kā kopīgu kultūras dotumu un šā dotuma iekreizēji īpatnējo lietojumu, ko aizvien pēc sava prāta „iekrāso” ne tikai situācija, bet arī indivīda personiskās zināšanas, māka, gaume, noskaņojums un nolūks” (Bula, 2011: 124).

„Visi zināja, kurš labāk spēlēja, kurš sliktāk, bet, ja viņš bija aizņemts un vajadzēja, tad brauca pie tā, kurš brīvs! Bet, ja vajag to labāko un būs brīvs, tad nems to.” (Namavīrs Pēteris, 2006)

Minētās attiecības nosaka un veido indivīda radošumu, kas ir nozīmīgs muzikanta kā indivīda vai muzikantu grupas spēlētā repertuāra izveidē. Mūzikas

repertuārs ir nozīmīgs sociālo identitāti veidojošais parametrs, kas ir atkarīgs, pirmkārt, no muzikanta spējas pārmantot ģimenē vai muzikantu grupā dominējošo repertuāru; otrkārt, no spējas reproducēt kultūrvidē dominējošo repertuāru; treškārt, tas atkarīgs no muzikanta muzikalitātes, kas nodrošina muzikanta personīgā repertuāra veidošanos. Latgales muzikanti ģimenē pārmantoto repertuāru apzīmē kā „tāva spieļuoṭi goboli”, bet atsevišķus no paaudzes paaudzē pārmantotus skaņdarbus dēvē par, piemēram, „tāva polka”, „tāva vaļss”.

„Tāva spieļuoṭi goboli” parasti raksturo muzikantu repertuāru kultūrvidē, kas tika spēlēts apmēram pirms 30–50 gadiem. Kultūrvides ietekmi uz repertuāra veidošanos raksturo muzikanta Pētera Goluba teiktais: „Krīvu laikūs augom, krīvu laiku repertuārs. Nu dzēda laiku napīmiņu. Tāvam beja Latgalis krīvu dzīsmis. Jesli vīns krīvs beja kompanejī, tod vysī runuo krīviski.” (Golubs Pēteris, 2005)

Muzikanta repertuārs veidojas, izmantojot improvizāciju, kas balstās muzikalitātē un muzikālajā atmiņā. Analizējot interviju materiālu, var secināt, ka muzikanti sekojuši „publikas gaumei” un spēlējuši to, kas sabiedrībā konkrētajā laikā bijis populārs vai moderns. Repertuāra veidošanās faktori ir mantotās tradīcijas spēks, kultūrvides faktori, ko noteica sabiedrības nacionālais sastāvs, kā arī masu mediju (īpaši radio) loma.

Etnomuzikologs Bruno Nettl uzskata, ka savas un svešās tradīcijas sajaukšanās veicina mūzikas sinkrētismu un veicina modernizāciju (Nettl, 1983: 353). Šie faktori veicina muzikanta radošumu un jaunu improvizāciju vai skaņdarbu rašanos.

## Kopsavilkums

Pamatojoties uz dažādām sociālās identitātes izpratnēm, var secināt, ka noteicošā ir personības identitāte un sevis identificēšana ar kādu grupu, ievērojot šīs grupas normas. Muzikantu grupas sociālās identitātes parametri ir (1) ģimene un tās kultūrvēsturiskās tradīcijas, uz kuru pamata veidojas muzikanta personība; (2) mūzikas instrumenti, kas nosaka muzikantu grupas statusu sabiedrībā, kā arī muzikanta pašapziņu, kas ir nozīmīga sevis identificēšanā ar šo grupu; (3) sociālās muzicēšanas situācijas, kurās muzikants sevi apzinās kā piederīgu muzikantu grupai; (4) mūzikas repertuārs, kas veidojas, pamatojoties uz muzikalitāti, muzikālo atmiņu un muzikanta improvizācijas spējām, kā arī jāņem vērā, ka repertuāra izvēli nosaka kultūrvides īpatnības; (5) muzikanta personības vērtējums sabiedrības skatījumā, kas veicina muzikanta atpazīstamību, ceļ muzikanta pašapziņu.

## AVOTI

### Nepublicētie materiāli

Intervijās norādīts – uzvārds, vārds, dzimšanas gads, dzīvesvieta, intervijas vieta, gads, mēnesis.

Dukaļska I. (2003–2011). Personīgais arhīvs. Lauka pētījumu intervijas.

Intervija ar Golubu Pēteri (dz. 1949. gadā Andrupenes pag.), Andrupene, 2005. gada februāris.

Intervija ar Kaminski Franci (dz. 1933. gadā Bērzpils pag.), Gulbene, 2005. gada aprīlis.

- Intervija ar Priževoiu Aloizu (dz. 1919. gadā Viļānos), Viļāni, 2004. gada janvāris.
- Intervija ar Namavīru Pēteri (dz. 1927. gadā Indras pag.), Indra, 2006. gada jūnijs.
- Intervija ar Ņukšu Leonardu (dz. 1922. gadā Pušmucovas pag.), Pušmucova, 2003. gada novembris.
- Intervija ar Antonu Savicki (dz. 1960. gadā Kaunatas pag.), Vabole, 2006. gada maijs.
- Intervija ar Silovu Teodoru (dz. 1933. gadā Isnaudas pag.), Pušmucova, 2003. gada novembris.
- Intervija ar Veliku Jāni (dz. 1966. gadā Vaboles pag.), Vabole, 2003. gada decembris, 2006. gada maijs.

## LITERATŪRA

- Bela-Krūmiņa, B. (2001). Patība un sociāli kulturālais konteksts. Grām.: *Latvijas mutvārdu vēsture. Spogulis*. Rakstu krājums. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts.
- Bula, D. (2011). *Mūsdienų folkloristika un paradigmas maiņa*. Rīga: Zinātne.
- Daugulis, Ē., Zavadska, G. (2006). Latviešu tautas instrumentālā muzicēšana 20. gadsimtā: stili, veidi, mijiedarbe. Grām.: *Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas. Zinātnisko rakstu krājums*. Daugavpils: Daugavpils Universitāte, akadēmiskais apgāds „Saule”.
- Dukaļska, I. (2008). Tautas muzikanta loma lauku kultūrvidē 20. gadsimta 40.–60. gados Latgalē. Grām.: *Etniskums Eiropā: sociālpolitiskie un kultūras procesi*. Lazdiņa, S. (sast.), Rēzekne.
- Dukaļska, I. (2007). *Muzicēšanas prasmju apguves iespējas bērniem 20. gadsimta 40.–60. gados*. Letonica, Nr. 16. Rīga.
- Kruks, S. (2004). Kolektīvā identitāte: nācijas un grupas. Grām.: *AGORA 1. Identitāte: nācija, sociālā grupa*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
- Ķīlis, R. (1998). *Sociālās atmiņas jēdziens. Atmiņa un vēsture no antropoloģijas līdz psiholoģijai*. Rīga: N.I.M.S.
- Nortone, A. L. (sast.) (1995). *Ideju vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- [Bez aut.] (bez g.). *Sociālā psiholoģija un lobisms*. Pieejams: <http://sites.google.com/site/socialapsihologija/ievads> [sk. 20.09.2011.]
- Sporāne, B. (bez g.). *Nacionālā identitāte un atmiņas institūcijas*. Pieejams: [http://identitate.lnb.lv/wp-content/uploads/2010/12/Working-papers\\_sporane.pdf](http://identitate.lnb.lv/wp-content/uploads/2010/12/Working-papers_sporane.pdf). [sk. 20.09.2011.]
- Burke, P. J., Stets J. E. (2009). *Identity Theory*. Oxford: University Press.
- Blacking, J. (1977). *Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical*.
- Jenkins, R. (sec. ed. publ. 2008). *Rethinking Ethnicity*. SAGE Publicatoins.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology*. Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana. University of Illinois Press.
- Timothy, R. (bez g.). *Reflections on music and identity in ethnomusicology*. Pieejams: <http://www.doiserbia.nb.rs/ing/doi/1450-9814/2007/145914070701R.pdf>. [sk. 20.09.2011.]
- Мациевский, И. (bez g.). *Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция*. Pieejams: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/14509814/2007/145098140707157M.pdf>. [sk. 20.09.2011.]
- Жаде, З. (bez g.). *Проблема идентичности в современных социальных теориях*. Pieejams: [http://www.politlogia.narod.ru/DISSER/diser\\_doc/2007/geopol\\_identich/ZadeZA\\_1.htm](http://www.politlogia.narod.ru/DISSER/diser_doc/2007/geopol_identich/ZadeZA_1.htm). [sk. 21.09.2011.]

## Summary

*The aim of the research “Musician as a Personality in Rural Cultural Environment in the Aspect of Social Identity Theory” is to clarify the factors forming social identity of folk musician and the group of musicians as bearers of instrumental music traditions in rural culture environment, where it is possible to reveal the significance of culture environment in forming of this identity by analyzing social identity features of folk musician as a representative of a definite group.*

*Basing on various social identity concepts, personal identity as well as self-identification with the definite group and norms observed within this group are determinant. Social identity parameters of musicians group are as follows: 1) family and its culture history traditions on the basis of which the musician’s personality is formed; 2) musical instruments that determine the status of musicians in society, as well as musicians’ self-esteem, which is important when identifying themselves with this group; 3) social situations of playing music, in which the musician acknowledges himself as a part of a group of musicians; 4) musical repertoire, which is formed on the basis of musicality, musical memory, and improvisational skills of musician; the repertoire is chosen basing on cultural peculiarities too; 5) assessment of musician as a personality by society that promotes recognition of this person and raises its self-esteem.*



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.



## Zemes un zemnieka tēls Edvarta Virzas daiļradē

**Sigita Kušnere**

LU Humanitāro zinātņu fakultātes  
Filoloģijas doktora studiju programmas doktorante,  
ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāte  
E-pasts: [sigitakus@inbox.lv](mailto:sigitakus@inbox.lv)

„Gadusimtiem cauri zemnieks ir starojis tik daudz spēka, izturības, gudrības un tikumības par labu savai zemei un tautai, cik saule izstarojusi siltuma un gaismas, iedama ik dienas pāri pasaulei.” (Virza, 2008: 984) Šādus vārdus Edvarts Virza raksta 1936. gadā.

Edvarts Virza (1883–1940), kādā mūsu vēstures laikposmā aizmirstībā un aizliegumā nonācis dzejnieks, savā dzīves laikā bija viens no augstāk vērtētajiem un slavētākajiem dzejniekiem.

Viena no plašākajām Edvarta Virzas daiļrades tēmām ir bijusi zemes un zemniecības tēma – ne tikai plašo un zaļo lauku un slaiķu bērzu apdziedājums, zemes un zemniecības tēlā dzejnieks atklāj gan savu māksliniecisko rokrakstu, gan politisko pārliecību un filozofiskos uzskatus. Nereti savu politisko uzskatu un literārās daiļrades tematikas dēļ E. Virza ticis dēvēts par galma dzejnieku un Ulmaņa režīma dziesminieku, tomēr, nenoliedzami, E. Virzas literārais mantojums apliecina, ka viņa talants ir krietni plašāks par politiska pasūtījuma izpildījumu, bet darbos paustās idejas ir paša dzejnieka pārliecības atspoguļojums, lai arī ar zināmu nodevu laikam un konjunktūrai.

„Ne pērkams lišķis, ne samaksāts ners, viņš [Virza] no sirds ticēja Ulmanim kā Latvijas nodibinātājam, kā godīgākajam mūsu valstsvīram un politiķim. Viņš neatstājās no Ulmaņa tad, kad partiju vīri centās to apliet samazgām ar naftas un siļķu smaku. Viņš nesūrojās, kad 30. gadu krīzes laikā, un piedevām vēl ar Zemnieku bankas neveiksmēm, izdevniecība nevarēja laikā izmaksāt algas, tikai šad tad izsniedzama pa 10 latiem. Viņš nevērtēja augstu dažus Zemnieku savienības deputātus kā iedomīgus, paseklus vai arī tikai sava labuma meklētājus, bet Ulmanim piederēja viņa sirds un dziesmas. Virza viņā redzēja savas dievinātās lauku patriarhālās sētas saimnieku valsts un tautas mērogā.” (Zariņš, b. g.: 11)

Zemes un zemnieka tēls caurvij teju visu Edvarta Virzas daiļradi. Jo īpaši spilgti šie tēli atklājas poēmā „Straumēni”, arī 20. gadsimta 20.–30. gadu dzejā un publicistikā, kur tie saistās ar pozitīvisma literatūrai raksturīgo atgriešanos pie klasiskām literārā darba formām un neoklasikas izteiksmes veidu, kā arī ar neomītismam ierasto mītiskās domāšanas atdzimšanu un jaunu mītu radīšanu.

Jāatzīmē, ka zemes, lauku ainavas un augu valsts tēli izmantoti arī agrīnajā Edvarta Virzas daiļrades posmā – dzejas krājumos „Biķeris” un „Dievišķīgās rotaļas”, arī publicistikas darbos.

Pirmā E. Virzas dzejas krājuma „Biķeris” tematiku lielā mērā nosaka autora vēlme eksperimentēt ar vārdu, ar izteiksmes veidu – pievērsšanās modernisma dzejas radīšanas principiem, iekļaujot dzejā arī dekadencei raksturīgo drūmumu, iznīcību un pagurumu. Šī rakstības stila ietekmes meklējamas Edvarta Virzas interesē par franču un krievu modernisma un simbolisma dzeju. Sava loma te ir arī studijām Maskavā – šī laika, lai arī īsa, atstātais iespaids uz dzejnieka pasauleskatījumu. 20. gadsimta sākuma Maskava piedāvā iespējas iepazīt visas pasaules jaunākās literatūras un filozofijas darbus – tulkojumi krievu valodā tiek veikti zibenīgi, turklāt plašs ir literāro sarīkojumu un lekciju vakaru piedāvājums. Maskavas laiks iezīmīgs arī ar pirmsrevolūcijas ideju strāvojumiem un nemierniecisko garu, kas uz kādu laiku pielīp arī jaunajam Edvartam Virzam.

E. Virzas agrīnā dzeja ir tumšu nojautu, drūmuma, miesas kaislību un nāves noskaņu pilna, tādi ir arī šīs dzejas tēli – aizaudzis, spoku pilns dārzs, bāli, noraudājušies ziedi, trūdošas lapas.

Tomēr arī pirmajos krājumos ir kontrastējoši gaiša skanējuma dzejoļi, kuros centrālie tēli lielākoties ir tieši dabas tēli – ziedošas puķes, cīrulis, salapojis mierpilns dārzs un aleja, zeltaina gaisma plāvās un druvās.

Kā cīruļdziesmiņā virs druvas,  
Viss manā sirdī prieka pilns. (Virza, 2005: 134)

Viktors Eglītis, recenzējot E. Virzas otro dzejas krājumu „Dievišķīgās rotaļas”, norāda uz kādu E. Virzam raksturīgu iezīmi, kas saglabājas arī turpmākajā dzejnieka daiļradē: „... Virza nekad nedod vairāk no dabas, kā vien tik, cik nepieciešams kāda dzejoļa idejas, notikuma vai psiholoģijas izcelšanai, caur ko viņa dabas gleznas, būdamas jo intensīva gara caurizvestas, kļūst vieglas, tik tikko manāmas, gandrīz vienīgi dzejiska salīdzinājuma robežās. Šajā ziņā Virza vienā reizē ir tikpat gara, kā dabas dzejnieks, kā tas parasts tautas dzejā un pie labākajiem klasiķiem.” (Eglītis, b. g.: 2) Dabas tēli E. Virzas darbos ir klātesoši visos viņa daiļrades posmos, tomēr to nozīme un akcentējums mainās, mainoties arī pašai E. Virzas dzejas valodai un rakstības stilam, darbu tematikai.

Pirmo aizvirzi prom no eksperimentiem un „jaunā ceļa” meklējumiem Edvarta Virzas dzīvē ienes 1905. gada revolūcijas traģika un smagais atplūdu laiks. Jaunais E. Virza, iesaistoties nelegālu materiālu izplatīšanā un interesējoties par revolūcijas nestajām idejām, šķiet, nav iedomājies, ka varas reakcija uz šīm idejām un brīvdomību varētu būt tik asa un nežēlīga. Nejaušais Edvarta Virzas arests un pēcrevolūcijas laika saspringums revolūcijas idejas jaunā dzejnieka acīs padara mazāk vērtīgas, vēl jo spējāku E. Virzas dzejas tematikas un visas daiļrades ievirzes maiņu ienes Pirmais pasaules karš, mātes nāve no nomaldījušās lodes, bēgļu izmisuma pilnās realitātes traģika.

Lai arī savas tuvredzības dēļ E. Virza netiek mobilizēts, 1916. gada oktobrī viņš tomēr kā brīvprātīgais iestājas Latviešu strēlnieku bataljonā un tiek norīkots sakarnieku daļā, tā ieraugot kara patieso dabu pavisam tuvu un tieši.

Karš pilnībā maina dzejnieka skatījumu uz mākslinieka un literāta misiju, rakstītā un izteiktā vārda jēgu, nozīmi un ietekmi. Jau kara laikā, rakstot publicistikas apceres, ziņojumus no frontes un karavīrus uzmundrinošos rakstus (piemēram, apcere „Lopu dvēseles”, „Suņi” (1917. gads, vēlāk iekļauti krājumā „Zaļā Zemgale”), kas

poētiski atklāj kara šausmu traģismu lauku sētā), dzejnieks arvien vairāk pievēršas zemes un zemniecības tēmai, kurā skatāmas arī dzejnieka sabiedriskās un politiskās pārliecības iezīmes.

Dzejolī (pārstrādāts iekļauts krājumā „Dievišķīgās rotaļas”), kas pirmpublicējumu pieredz 1919. gada 23. janvārī laikrakstā „Latvijas Sargs”, savos uzskatos jau visnotaļ nobriedušais dzejnieks (E. Virza tolaik jau ir trīsdesmit sešus gadus vecs) raksta:

Un vēja harmonija dzīva vēl arvien.  
 Un, kamēr trakodami citi pakaļ skrien  
 Pa ceļiem tumšsarkaniem ārprātības flagām,  
 Es skatos arājos, kas mierīgi pa vagām  
 Iet pakaļ saviem arkliem, mašīnām, kas prot  
 Ir laimi, veselību, prieku ļaudīm dot. (Virza, 2011: 331)

Virza savai interesei par revolūcijas idejām ir „pārvilcis svīturu”, „skriešana pakaļ flagām”, viņaprāt, ir pielīdzināma vairs ne tikai jaunības maksimālismam, neziņai un pakļāvībai dažādām ietekmēm, tas dzejnieka skatījumā jau līdzinās noziedzīgam neprātam – neprāts ir atteikties no balsta, kas laiku laikos ir bijis visstabilākais, – no savas zemes, no savas tautas apziņas, no jauniegūtās valsts, lai kļūtu par kosmopolītu un cīnītos par globālām idejām, kuru virzība ir neskaidra un pamati, iespējams, brūkoši. E. Virzas attieksme pret idejām un strāvojumiem, kas viņam šķiet nevēlami vai pat kaitīgi, ir ļoti asa un pat kaujinieciska, saasināti izpaužas dzejnieka nepatika pret visu vācisko, daudz skarbu pārmetumu dzejnieks velta garīdzniecībai, arī dzejnieki un varas pārstāvji nereti izpelnās skarbu kritiku, ja viņu darbība un uzskati ir bijuši pārāk tālu no „drošajiem pamatiem”.

Par pāreju no tumšajām un iznīcības uz radošu gaismas un spēka galveno asi dzejā uzskatāmi dzejnieka otrajā dzejas krājumā „Dievišķīgās rotaļas”, kas tiek izdots 1919. gadā, bet tajā apkopotu jau iepriekšējos gados radītie darbi, publicētie dzejolī. Pārejas iezīmējumā raksturīgi ir mātes piemiņai, kā arī zemei un tās dēliem – stipriem, par sevi pārliecinātiem zemniekiem un savas tautas un valsts aizstāvjiem velītie dzejolī krājuma 4. nodaļā, piemēram, „Mātei”, „Dzejnieks un bēglis”, „Zemgaliešiem”.

Vēl krājumā „Dievišķīgās rotaļas” dažbrīd ieskanas agrāko gadu dzejas tonalitāte:

Pēc jums tad sapnī mocījies – man likās,  
 Ir kaut kur naktī vecs un ziedošs dārzs,  
 Un jūsu lūpas še ar manām tikās.  
 Bet atmodos es tumsā, viens un vārs,  
 Uz pagalvja man as'ras smagi rita  
 Un mana gulta kā kaps nu šķita. (Virza, 2005: 157)

Tomēr „zelta mati” vairs nav saistīti ar izmisumu un ārprātību, bet gan ar sauli, gaismu, dzīvotgribu un dzīvotprieku:

Tik cīruls gaisā dzied un puķes, zāle klust.  
 Vispakārt saule spīd. /../  
 Man zelta mati garie vaļā rīst,  
 Ar roku balto tos pret sauli ceļu,  
 Un vilnis zibošais caur pirkstiem līst. (Virza, 2005: 154)

20.–30. gadu E. Virzas daiļradē zemes un zemniecības tēma ieņem vienu no nozīmīgākajām vietām. Arvien biežāk krāšņie lauku realitātes tēlojumi ir izmantoti kā politiskās pārliecības saukļi, nereti šī mērķa labā tiek ziedotas mākslinieciskās kvalitātes.

Šis laiks Virzas daiļradē iekrāsojas pozitīvisma krāsās. Dzejniekam ir zināmas par pozitīvisma tēvu dēvētā filozofa Ogista Konta (*Auguste Comte*, 1798–1857) un viņa sekotāju idejas, ar kurām 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā aizraujas Rietumeiropas un arī Krievijas domātāji un literāti. Tomēr Edvarts Virza, izmantojot uzkrātās zināšanas, nelieto tās „tīrā veidā”, viņš veido savu literārā pozitīvisma konceptu – nevis veidojot manifestus vai deklarācijas, bet gan atklājot savus uzskatus daiļradē. Pozitīvisms Edvarta Virzas dzejā arī nav uzskatāms par pozu vai izkalpošanos varas priekšā, tā ir dzejnieka pārliecība, kas izaugusi ilgstošos meklējumos – caur revolūcijas nemiera garu un kara šausmām.

Pozitīvisma idejas, radušās 19. gadsimta vidū, savu otro elpu iegūst starpkaru periodā, kad arvien vairāk cilvēku Eiropā sāk apšaubīt demokrātiskas valsts iespējamību un principus, uz kādiem demokrātija balstās, un savos uzskatos arvien vairāk nosliecas par labu patriarhālas sabiedrības stabilitātei un autoritatīvam režīmam. Šo cilvēku vidū ir arī E. Virza, kas par stabilāko valsts un sabiedrības pamatu uzskata patriarhālā tradīcijā veidotu ģimeni un zemniecību (lai gan pats tā arī neklūvis par tēva māju saimnieku un būdams zemniecības darbos nezinošs). Pozitīvisma ievirzes darbi Edvarta Virzas daiļradē ir nedalāmi saistīti ar nacionālpatriotisma un valstiskuma, materiālās labklājības un uzplaukuma idejām.

Vairāki literatūras un filozofiskās domas pētnieki Krievijā norāda, ka Austrumeiropā 20. gadsimta sākumā pozitīvisms ir ļoti populārs tieši kā pretstats marksistiskajam pasaules tvērumam, kā revolūciju atplūdu filozofija un kalpo par ideoloģijas pamatu dažādu valstu politikā.

„Pozitīvisms veidojās kā 19. gadsimta nogales Rietumeiropas buržuāzijas pozīcijas paudējs, ņemot vērā, ka buržuāzija šajā laikā jau bija zaudējusi savu nemierniecisko degsmi.” (*Русский позитивизм*, 1995: 5) Tā ir „pieaugušu”, nobriedušu autoru radīta literatūra, bez jaunības maksimālismam raksturīgajām galējībām un formas eksperimentiem – formas ziņā pozitīvisma literatūra vēršas pie klasicisma laikmetā pārbaudītām vērtībām. Šo ceļu izvēlas arī E. Virza, izkopjot savos darbos klasiskās dzejas formas un slīpējot dzejas tehniku.

E. Virzas daiļrade 20.–30. gados līdzās mākslinieciskajām kvalitātēm ir ar izteiktu „ideoloģijas” piegaršu, kas mudina lasītāju apzināties sevi kā atbildīgu savas valsts pilsoni, kam jārūpējas par valsts saimniecisko uzplaukumu un sabiedrības stingro morālo stāju.

Krievu antropoloģe Utkina (*Уткина*) pētījumā par pozitīvisma filozofiskās domas vēsturi Krievijā norāda: „... to (pozitīvisma filozofiju) īpašu padara ne filozofisko refleksiju daudzveidība, bet gan teju vai tieša laikmeta iezīmju reljefa atspoguļojums, /.../ tādēļ robeža starp pozitīvisma filozofiju un attīstīta kapitālisma sabiedrībai raksturīgo ideoloģiju, pat var teikt šai sabiedrībai raksturīgo noskaņu, kas līdzinās šās sabiedrības ikdienišķajai apziņai, ir teju nemanāma.” (*Уткина*, 1975: 12–13)

Šajā literatūrā nav vietas nedz pārliedzīgam sentimentam vai sakāpinātam jutekliskumam, nedz kaislei vai nesniedzamiem ideāliem, tomēr, lai arī pozitīvisms ir

ļoti nozīmīgs E. Virzas 20.–30. gadu daiļrades izpratnei, arī šajā situācijā E. Virza ir oriģināls, saglabājot modernismam raksturīgo un „ideoloģijai” nepiedienīgo valodas rotaļīgumu un mīlas dzejas jutekliskumu.

Lielā mērā pozitīvisma literatūra (arī Latvijā) ir vērsta uz valstiskuma pamatu balstīšanu, harmoniskas sabiedrības radīšanu. Tajā, nenoliedzami, rodama arī sava daļa didaktikas, E. Virzas darbos nereti ir tieša norāde uz patriarhālās sabiedrības un autoritāra valsts pārvaldes modeļa pareizību, par vienu no atbilstošākajiem savu ideju atklāsmei E. Virza izvēlas tieši zemes un zemniecības tēlu.

Kopumā zemes un zemniecības tēli izmantoti vairāku līdzās esošu, tomēr nošķiramu tēmu atklāsmē – latviskā identitāte un valstiskums, ticības un reliģijas jautājumi, dzejnieka pārliecības, arī politiskās, demonstrējums; it visās šajās tēmās saskatāms arī vienojošais vadmotīvs – latviskums kā valsts pamats – zemniecība un saikne ar savu zemi kā latviskuma pamats.

„Ir labi, ka inteliģence paliekas tuvu zemei, arvienu juzdama tās dvašu ap sevi lidojam. Tā viņu izglābj no pārsteidzīgiem ideju lokiem un dara viņas darbu derīgu un skaistu.” (Virza, 2008: 549)

Dzejnieks vairākās apcerēs pievēršas arī pilsētās un lauku pretstatījumam.

„Rīga ar savām mācībām ienesa nesaskaņas laukos, viņa iedauzīja to viengabala vāzi, kāda senāk bija lauku dzīve; šī plaisa gāja arvienu tālāku un sadalīja tautu divās daļās. ././ Karš pārtrauca lauku un Rīgas strīdu ././ Un nu viņš aiziet, pamezdam laukus postā un Rīgu padarījis par karalieni bez troņa un mantijas. ././ Lauki strādā ././ Neklausīdami nekādiem tribiņu kliezējiem un pasaulespolitikas pētītājiem, sekodami paradumiem, no visiem mūžiem apsvētītiem, viņi pamazām, bet nekļūdīgi liek pamatus mūsu valsts zelta fondam, stiprinādami mūsu valūtu, ko nespēj izdarīt mūsu gudrie ministri.” (Virza, 2008: 269–270)

Nepārprotami, E. Virza par sev tuvāko un atzīstamāko, garīgi veselāko un viengabalaināko modeli izvēlas lauku cilvēka skatījumu uz pasaules kārtību un notiekošo, arī karu, arī politiskām pārmaiņām, reliģiju. Lauku cilvēkos dzejnieks redz vienīgo drošo pamatu, uz kura var veidot stipras ģimenes – vairākkārt apcerēs un tēlojumos aplūkota arī stipras un bērniem bagātas lauku ģimenes nozīme latviskas valsts un sabiedrības veidošanā – un būvēt vienotu, ekonomiski, politiski un garīgi stipru valsti, kuras lielākā vērtība būtu stipri, par sevi droši un pārliecināti cilvēki.

„Laucinieki tomēr patstāvīgāki savās pārliecībās par pilsētniekiem, jo zemnieki ir neatkarīgāki nekā pilsētas inteliģence.” (Virza, 2008: 587) „.. Bet, tāpat kā daba nezina, cik viņa ir liela, tā to nezina arī zemnieki. Viņi ir radījuši, nejaudādami pēc tiesībām. Un tā tad arī noticies, ka viltībā, ne gudrībā pārākā pilsēta ir uzkundzējusies pār viņiem.” (Virza, 2008: 615)

Būdams īstens zemgaliētis, kam lauku dzīve – bērnības atmiņas – ir idealizēts pasaules modelis, E. Virza vairākkārt norādījis, ka visas latviešu tautas nedienas radušās tieši pilsētās un ka vienīgais atjaunošanās un izdzīvošanas ceļš ir atgriešanās pie savām saknēm – pie zemes un zemniecības, arī pie patriarhālās kārtības, kāda gadsimtiem valdījusi latviešu ģimenēs. Šī pārliecība dzejniekā ir tik dziļa un patiesa, ka viņa atbalsts Zemnieku savienībai un K. Ulmaņa īstenotajai politikai kļūst vieglāk saprotams, arī vadoņa – tēva un varoņa tēla slavinājums, lai arī, no mūsdienu atstatuma skatīts, tas var šķist pārspīlēts, naivs vai samākslots.

Zemes un lauku realitātes tēli ļoti bieži lietoti kā trāpīgi un jēgpilni salīdzinājumi, kas izmantoti, lai atklātu atšķirību, piemēram, starp kara šausmām un lielpilsētas iedomātu varenumu un lauku harmoniju, lauku ļaužu nodomu un rīcības tīrību.

„... kad mēs iebraucām neitrālā joslā, kādā stacijā man iesitās nāsīs tikko ceptas maizes smarža. Lai gan neaizmirstams ir daudzu puķu aroms, maizes smarža liekas par visām jaukākā. Ceptas maizes smarža, kas nāk no krāsns mutēm latviešu lauku mājās, ir tas vīraks, ko mūsu tauta kvēpina par godu Visuaugstākam.” (Virza, 2008: 551)

Šādās līdzībās, kurās izmantots lauku dzīves reāliju pieminējums un dabas tēli, E. Virza atklāj savu pārlicību par cilvēka vietu pasaulē, dabā, lietu kārtībā, par latvisko dzīvesziņu, kurā apvienojies ilgu gadsimtu dažādu kultūru un ietekmju, reliģiju uzslāpojums. Savā ziņā, izmantojot dabas un zemes tēlus, E. Virza ir būvējis savu poētisko pasaules koku, cenšoties skaidrot cilvēka domu un dvēseles dziļākos noslēpumus, saistību ar dabas visvarenību un pasaules lietu kārtību, ko ietekmēt nav cilvēka varā, dzejniekaprāt, patiesi labākais risinājums – spēt saplūst ar šo dabas likto kārtību, pieņemt to kā cilvēka būtības neatņemamu sastāvdaļu, nevis konfliktēt ar to.

„Vecie latviešu ļaudis mīlēja kokus, un, iekams tie iešalcās vējā vai stāvēja klusi pusdienās un vakarā, tie bija auguši ļaužu dvēselēs. Tiešām, šie koki istabu priekšā, dārzos un aplokos, tie bija lapotas un žuburainas latviešu dvēseles atspoguļojums. Viņi tajā bija dzīvojuši pirms savas nākšanas pasaulē, pilni ēnu, staru un putnu dziesmu.” (Virza, 2008: 563)

Lauku dzīve E. Virzas daiļradē bieži ir idealizēta, tā tēlota pārspīlēti harmoniska, kur katrs puteklītis krīt kādas augstākas jēgas un mērķa vadīts. Lauku reālijas ir romantizētas, bez atsaucēm uz patiesajām dzīves grūtībām un nesaskaņām – zemnieki ir sirmie vīri, kas zina dzīvesziņas noslēpumus, stipri vīri mirdzošām sētuvēm vai ieročiem rokās savas zemes aizsardzībai, sievas ir auglību simbolizējošās pasaules Mātes, jaunieši ir spēka un tīras degsmes pilni, viņos nav nedz sliktu rakstura iezīmju, nedz savtīgas rīcības. E. Virza, rakstot par zemniekiem, tos raksturo kā kopumu, saucot viņus par tautas un valsts pamatu, bet nerunā par atsevišķu indivīdu.

Vien ļoti retās rindās lasāmas ieslēptas norādes par to, ka šī idealizācija radīta ar mērķi ietekmēt lasītāja noskaņu un attieksmi, „sēt idejas”, tomēr arī šajos retajos pieminējumos netiek runāts ne par cilvēka dabai tik ierasto ķīlidošanos vai skaudību, ne par, piemēram, sarežģītām attiecībām starp kalpiem un saimniekiem (kāda apcerē kalpi tiek pieminēti, tomēr no diezgan augstprātīgas saimnieka pozīcijas, proti, „es atceros visu viņu vārdus, neviens no viņiem nebija lieks...”), mantrausību vai skopumu (pieminēts vien mantas pūķis – tas gan esot visnotaļ saimniecībā noderīgs).

Skatot Edvarta Virzas daiļradi starpkaru periodā, var pamanīt vēl kādu vērā ņemamu niansi, proti, latviskais pozitīvisms ir iezīmīgs ar pozitīvismam lielos vilcienos neraksturīgu īpatnību – pozitīvisma ideju izteikšanā latviešu literāti nereti izmanto neomītismam raksturīgos paņēmienus. Lai arī lielākoties, kā norāda Janīna Kursīte, „jaunmītisms lielā mērā rodas kā pretspars pozitīvisma strāvojumam un ar to saistīto reālisma un naturālisma virzienu proponētajai vēsturiskajai jeb lineārajai domāšanai. [un] Jaunmītisms nozīmēja literatūras izraušanos no empīriskās īstenības un ar to saistītās vienkāršotās izpratnes par progresu, no vēsturiskās sākotnes un

ikdienas profānā līmeņa, akcentējot literatūrā cenšanos ietiekties arhetipiskajā, kas balstās mītiskajā domāšanā” (Kursīte, 2002: 198). Šajā pretrunā – neomītisms kā pozitīvisma vektors – ir vieta vēl kādai piebildei – pētījumos par pozitīvisma filozofiju visnotaļ bieži tiek norādīts, ka pozitīvisma filozofija nereti tiek izmantota kā ideoloģijas rīks uz autoritārismu tendētā sabiedrībā, un tieši mīts – jaunu mītu radīšana – ir viens no iedarbīgākajiem ideoloģijas ieročiem.

Latviešu literatūrā pozitīvisms lielā mērā ir saistīts tieši ar ideālistisko pozitīvismu, kas vērsts uz ideālā sabiedrības modeļa konstruēšanu literatūrā un nereti ticis izmantots kā ideoloģijas rīks valsts interesēs, jo īpaši Kārļa Ulmaņa autoritatīvā režīma laikā.

Latviešu literatūrā tieši neomītismam – jauna pasaules radīšanas mīta konstruēšanai, harmonijas un augstākā skaistuma principa atklāsmei arhetipos un mītiskos tēlos ir vērā ņemama nozīme. Līdz ar to pozitīvisms latviskajā tradīcijā saistās tieši ar mīta izmantojumu, harmoniskas un skaistas pasaules radīšanas mīta konstruēšanu, balstoties uz arhetipiskiem tēliem un mitoloģiskiem priekšstatiem.

Neomītismam raksturīgais princips, citējot Janīnu Kursīti, ka „tiek atjaunots arhaiskajai pasaulei raksturīgais priekšstats par to, ka visi laika nogriežņi nav nekas cits, kā mūžīgā pirmlaika ciklisks atkātojums” (Kursīte, 2002: 198), ļoti precīzi tiek atspoguļots vairākos par pozitīvisma literatūras paraugiem uzskatāmos latviešu literatūras darbos, tostarp arī Edvarta Virzas „Straumēnos”.

Teju visu Edvarta Virzas daiļradi caurvij neomītisma poētikai raksturīgie tēli un motīvi. Ja E. Virzas agrīnajā daiļradē dominē dionīsskais – iznīcinošais un neglītāis – dekadenti iznīcīgais un bezcerīgais, tad vēlāk, meklējot un atrodot savu rakstības stilu neoklasikas tradīcijā, E. Virza pievēršas skaistajai un radošajai – apolloniskajai sākotnei. Katrs nākamais darbs tuvina dzejnieku pasaules radīšanas un mītiskā laika plūduma uztverei, kāda tā atklājas „Straumēnos” – rimta miera apdvēstai pasaules ēkai – Zemgales sētai – kosmiskās kārtības un laika ritējuma nebeidzamības simbolam.

Precīzi dažādo ietekmju, strāvojumu un skolu sakausējumu Edvarta Virzas daiļradē raksturo Andas Kubuliņas teiktais: „„Straumēni” Virzam reizē ir arī poētikas kvintesence. Tajā krustojas neoklasicisma rīmtie, barokālie periodi ar romantisma atraisītiem un simbolisma izkāpinātiem, taču antīkās skolās tapinātas mēra sajūtas un pozitīvisma slāpētiem, tāpēc organiski ar realitāti saaugušiem mītiskiem priekšstatiem.” (Kubuliņa, bez g.: 1)

Runājot par mīta izmantojumu literārā darbā, jāpatur prātā, ka mīts nereti ir uzskatāms par neatņemamu vai pat obligātu literārā darba daļu, jo autors to var izmantot kā mākslinieciskās jaunrades rīku, lai strukturētu un organizētu literāro materiālu, atklājot mūžīgās psiholoģiskās, mākslinieciskās un vispārcilvēciskās tēmas. Ikatrā jauna cilvēka dzīves ceļā meklējumā var saskatīt iniciācijas rituālu, sapņos un vīzijās – saikni ar pārpasaulīgo. Vienīgi reālisma literatūrā mīts darbojas vien implicīti un netieši, atšķirībā no romantisma un modernisma literatūras.

Mīta spēks un iedarbība pat situācijās, kad lasītājs vai mākslas darba baudītājs mīta klātbūtni tiešā veidā nenojauš, liecis mītu radīšanu vai jau esošo mītu izmantojumu padarīt par politiskās cīņas un ideoloģijas ieroci, līdz ar to mīts savu vietu un izmantojumu rod arī pozitīvisma literatūrā un mākslā.

Mīts pirmatnējā sabiedrībā un arī vēlākos cilvēces attīstības posmos ir bijis arī vienojošais un regulējošais spēks, augstākais likums, kas palīdzējis uzturēt dabisko lietu un pat sabiedrisko kārtību. Lai arī 19. gadsimta pozitīvisms tiek uzskatīts par demitoloģizācijas apogeju, tomēr 20. gadsimta 20.–30. gadu literatūras latviskajā tradīcijā mīts ir neatdalāms no latviskās dzīvesziņas un pasaules tvēruma, līdz ar to neomītisms – mīta izmantojums, mīta atkalatjaunošana un radīšana no jauna – arī pozitīvisma literatūrā latviešu literatūras gadījumā ir teju pašsaprotama.

Literārais mitoloģisms, lietojot mītam raksturīgo, piemēram, laika ciklisko atkārtotošanos un vienotību, dažādos veidos, izmantojot dažādus tēlus, dažbrīd pat ne tuvu arhetipiskajiem, cenšas mitoloģizēt realitāti – sadzīves prozu, profāno ikdienību, paceļot to augstākā – sakrālā līmenī, padarot to par iedarbīgu simbolu. Šādu paņēmieni izmanto E. Virza, rakstot poēmas – par Karali Nameiti, Hercogu Jēkabu, arī „Straumēnus”.

Edvarts Virza, rakstot poēmu „Straumēni”, liek tai apakšvirsrakstu „vecā Zemgales māja gada gaitās”. Poēma atklājas kā vēstījums par Zemgales zemnieka pasaules skatījumu – laika, telpas, dabas un cilvēku saskares un mijiedarbes principiem.

Līdzās dabas tēliem, kas atklāj dabas un cilvēka vienotību, interesants ir mūzikas – dziedāšanas, muzicēšanas, dejas – izmantojums poēmā. Lai arī mūzika pieminēta vien dažas reizes, it kā garām ejot, tomēr mūzikas lietojums „Straumēnos” par Zemgales zemnieku un viņa pasaules tvērumu atklāj būtisko.

Tieši mūziku E. Virza izvēlējis kā divu atšķirīgu kultūru un tradīciju klātbūtni atklājošo elementu. „Straumēnu” ļaudīm ir divas dziesmas – viena, augsta un auksta, un cēla, ir Baznīcā dziedama, otra nāk no tautas senas pagātnes, no tāliem aizlaikiem – dzīvāka, trakulīgāka. Ļaudis nezina, kas šīs dziesmas radījis un arī kādēļ tās radušās, tomēr ir pārliecināti par to nozīmīgumu un lomu kopienas dzīvē. Abas šīs dziesmas viņu dzīvē kļuvušas ļoti nozīmīgas.

Zemgales zemnieka dzīve norit divās paralēli funkcionējošās kultūrās, atainojot mūzikas izpildīšanas procesu, E. Virza atklāj arī ar šīm atšķirīgajām kultūrām saistītos rituālus un zemniekam atvēlēto lomu tajos.

„Svētkos pēc pātaru noskaitīšanas saimnieks un saimniece un visa saime četros pajūgos devās uz baznīcu, kas jau bija pilna sievietēm un vīriem gludi sasukātiem matiem un nodzītām bārdām, un šie saimnieki, pieraduši nevienam nedot priekšroku, tagad pazemīgi gulēja uz ceļiem, lūgšanas vārdus čukstēdami, un, ērģelēm spēlējot dziesmu, viņi atšķīra savas biežās dziesmu grāmatas un dziedāja tik skaļiem balsiem, it kā gribēdami, lai viņu dziedāšana aizskanētu cauri baznīcu griestiem līdz debesīm, kurām vajadzēja zināt, ka tām tagad ieradušies pateikties Zemgales saimnieki. /../ tāpat arī Dievs nevarēja par viņiem negādāt, ja svētdienas rītos Viņam par godu nodziedāja garas dziesmas un noklausījās, kājās stāvot, desmit lapas garus sprediķus no biežām grāmatām.” (Virza, 1989: 158)

„Straumēnu” rindas pavēsta, ka šīs Baznīcas dziesmas ir rūpīgi iemācītas, ir apgūta Baznīcas rituālu gaita un secība. Ļoti koncentrētās poēmas rindās dzejnieks atklāj Zemgales zemnieka gadsimtu gaitā iemācītās un pārmantotās tradīcijas un dzīves gudrību, ierasto lietu kārtību, kurā dziedāt nevis drīkst, jo dziedāšana ir kā iekšēja nepieciešamība, bet ir jādzied, jo tā ir noteikts, tāds ir šis konkrētais rituāls. Turklāt E. Virza liek domāt par to, ka šīs Baznīcas apmeklējums, lūgšanu skaitīšana,



jā, arī dziedāšana, ir daļa no darījuma, kas noslēgts starp stiprajiem, par sevi pārliecinātajiem Zemgales ļaudīm un Dievu.

Otrs kultūras slānis „Straumēnos” ir senais – latviskais (ar poļu, krievu, leišu, lībiešu un citu tautu atnestām iezīmēm) – tautasdziesmas un parašas, rituāli un konkrētā kopienā par ikdienišķiem kļuvuši ieradumi.

E. Virza piemin Jāņus un ķekatās iešanu, tomēr visspilgtākais ir talkas un apdziedāšanās dziesmu apraksts.

„Pašā galda vidū tagad sēdēja barvede, mērcēdama pastāvīgi lūpas alus kannā, kas gāja no vienas mutes pie otras. Piepeši viņa izrāva no galda apakšas steberi, lielu sarkanu burkānu, kam resnajā galā bija piesieti divi sīpoli ar pētersīļiem, un savicināja to un pacēla gaisā, uzsākdama tik nekaunīgu dziesmu, no kuras citos gadalaikos ļaudis parasti vairījās, bet kuru tagad visi dziedāja līdzī, slavēdami kaut ko varenu un neredzamu, ko tomēr izteica trim vārdiem. Viņa tagad bij atraisījusi lakatu, kuru no rīta ap krūtīm bij apsējusi, un tās, tikušas vaļā un berzēdamās gar galdu, iedzina visos svelošu un slepenu līksmību, ko dziesmām un kustībām izteica meitas un puīši, vīri un sievas. /../ vecajam Knābēnam uz vijoles spēlējot, iesākās traka deļa, kurā meklēja tagad glābiņu no iekšējās kvēles, kas visus bija pārņēmusi.” (Virza, 1989: 127)

Šajā aprakstā nav ne atblāzmas no, lai arī iemācītās, Baznīcā demonstrētās pazemības darbībās un himniskuma dziesmās – vien tīra, mežonīga un pirmatnēja vitalitāte un dzīvotgriba, kam cilvēks ļaujas, pat neapzinoties, kādēļ. Iesaiste rituālā notiek neapzināti.

„Tikai pēc pusnakts norima deļotāju prieks, ko gadu simteņiem cauri nebij varējušas izkļiedēt kanceles runas un nomākt vergu laiki. Tas dzīvoja viņos kā teiksmains briedis mežu biezumā, lai, reizi par gadu izskriedams klajumā, satrauktu visus ar savu brēcieni. Un tie bija tie paši ļaudis, kas svētdienās sūdzēja savus grēkus, altāra priekšā iedami uz ceļiem.” (Virza, 1989: 128)

Tā ir gan iespēja dziesmā atbrīvoties no uzkrātajām negācijām, gan deļā – no seksuālās spriedzes, tomēr arī šī situācija nav haotiska visatļautība – talku tradīcijas un apdziedāšanās ir visnotaļ strukturēts un pārdomāts rituāls. „Tu publiski dziesmā vari izteikt to, ko nevarētu pateikt kādam cilvēkam acīs – šis ir viens no veidiem, kā sabiedrība spēj saglabāt garīgi veselīgu kopieni.” (Merriam, 1980: 237) E. Virza mākslinieciski – raiti un tēlaini – apraksta apdziedāšanās rituālu, ko var uzskatīt par savdabīgu senatnes psihoanalīzes un dusmu un mākslas terapijas apvienojumu. Svarīgākais – ievērot nerakstītos likumus – apzināties vietu, laiku, kontekstu, kad šāda uzvedība ir ne vien pieļaujama, bet gan dabiska un pat vēlama.

Pāri visam tomēr ir dabas varenība, pieņemot, ka augstāko vērtību pjedestālā pakāpienu dzejnieks atvēl tieši dabai, kļūst skaidrs, kādēļ zeme un zemnieks E. Virzas daiļradē ir tik būtiski tēli – tieši zemnieks ir cilvēks, kas vistiešāk uztver un vistīrāk spējjs saglabāt savu saistību ar dabas sākotni, ar dabisko, ar augstāko harmoniju. Tieši zemnieks neapzināti ir saglabājis mītiskās domāšanas un pasaules tvēruma spēju, ko mazāk ietekmējis jaunāko laiku tradīciju un rituālu uzslāņojums.

„Kāpēc zemniekus sauc par stipriem ļaudīm? Ne tāpēc vien, ka viņi dzīvo uz laukiem, ne tāpēc, ka pār viņiem pacelts stāv darbs kā nikna Dieva pātāga, bet tāpēc,

ka viņi uzglabājuši instinktus, labos un ļaunos, vienlīdzīgi stiprus. /../ zemnieka gars ir pagalms, kur debesu un senu paradumu krāsni nobrūnējušas domas satiekas ar tieksmēm, no velna elles iznākušām. Viss tas kopā izveido to auglības pilno gara zemi, no kuras tautai nāk spēks un pestīšana. /../ Paaudzes nāk un iet, bet zeme paliekas mūžīgi.” (Virza, 2008: 984)

20. gadsimta 20.–30. gadi Edvarta Virzas dzīvē un daiļradē ir laiks pēc vilšanās revolūcijas idejās un šoka, ko izraisīja Pirmā pasaules kara šausmas. Šajā laikā Edvarta Virzas radītie darbi iekļaujas pozitīvisma literatūras tradīcijā, tomēr to neatņemama daļa, pretēji pozitīvisma tradīcijai kopumā, ir mīta izmantojums un arhetipiski tēli. Dzejnieka pasaules uzskata pamatā ir pārliecība, ka zeme ir valsts stabilākais pamats, bet tās stiprākais – gan radošais, gan darošais – spēks meklējams zemniecībā, tādēļ zemes un zemniecības tēls E. Virzas daiļradē ir tik bieži izmantots un kļuvis par vienu no centrālajiem – gan dzejā, gan prozā un publicistikā. Dabas un zemes tēli E. Virzas daiļradē izmantoti jau, sākot ar pirmo dzejas krājumu „Biķeris”, kas veidots pēc modernisma literatūras principiem un ir ar skaidri saskatāmām dekadences iezīmēm. Nākamajā krājumā „Dievišķīgās rotaļas” šie tēli atklāj dzejnieka rakstības stila un dzejas tematikas pārveidi un nomaīņu ceļā uz turpmākajai E. Virzas daiļradei raksturīgo neoklasicisma tradīcijās veidoto dzeju, kas apkopota dzejnieka dzīves nogales krājumos – „Laikmets un lira”, „Skaidrība”, arī „Dzejas un poēmas” un jau pēc dzejnieka nāves izdotajā Elzas Stērstes sakārtotajā krājumā „Pēdējās dzejas”.

## Kopsavilkums

20. gadsimta 20.–30. gadi Edvarta Virzas dzīvē un daiļradē ir laiks pēc vilšanās revolūcijas idejās un šoka, ko izraisīja Pirmā pasaules kara šausmas. Šajā laikā Edvarta Virzas radītie darbi iekļaujas pozitīvisma literatūras tradīcijā, tomēr to neatņemama daļa, pretēji pozitīvisma tradīcijai kopumā, ir mīta izmantojums un arhetipiski tēli. Dzejnieka pasaules uzskata pamatā ir pārliecība, ka zeme ir valsts stabilākais pamats, bet tās stiprākais – gan radošais, gan darošais – spēks meklējams zemniecībā, tādēļ zemes un zemniecības tēls E. Virzas daiļradē ir tik bieži izmantots un kļuvis par vienu no centrālajiem – gan dzejā, gan prozā un publicistikā. Dabas un zemes tēli E. Virzas daiļradē izmantoti jau, sākot ar pirmo dzejas krājumu „Biķeris”, kas veidots pēc modernisma literatūras principiem un ir ar skaidri saskatāmām dekadences iezīmēm. Nākamajā krājumā „Dievišķīgās rotaļas” šie tēli atklāj dzejnieka rakstības stila un dzejas tematikas pārveidi un nomaīņu ceļā uz turpmākajai E. Virzas daiļradei raksturīgo neoklasicisma tradīcijās veidoto dzeju, kas apkopota dzejnieka dzīves nogales krājumos – „Laikmets un lira”, „Skaidrība”, arī „Dzejas un poēmas” un jau pēc dzejnieka nāves izdotajā Elzas Stērstes sakārtotajā krājumā „Pēdējās dzejas”.

## LITERATŪRA

- Virza, E. (2005). *Raksti*. 1. sēj. Kubuliņa, A. (sast.). Rīga: Zinātne.  
 Virza, E. (2008). *Raksti*. 2. sēj. Kubuliņa, A. (sast.). Rīga: Zinātne.  
 Virza, E. (2009). *Raksti*. 3. sēj. Kubuliņa, A. (sast.). Rīga: Zinātne.  
 Virza, E. (2011). *Raksti*. 4. sēj. Kubuliņa, A. (sast.). Rīga: Zinātne.  
 Virza, E. (1989). *Straumēni*. Rīga: Liesma.

- [Aut. kol.] (2002). *Latviešu rakstnieku portreti. Pozitīvisti*. Smilktiņa, B. (sast.). Rīga: Zinātne.
- [Aut. kol.] (1989). *Materiāli 20.–30. gadu latviešu literatūras vēsturei*. Grīnuma, G. (sast.). Rīga: Zinātne.
- Eglītis, V. (bez g.). *Dievišķīgās rotaļas. Dzejoļi no Ed. Virzas*. RTMM 657909. V.Eg R9/24.
- Kubuliņa, A. (bez g.). *Kāpēc vajadzētu tulkot Edvartu Virzu?* RTMM 574478. A.Kub R3/15.
- Kursīte, J. (2002). *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne.
- Kursīte, J. (1999). *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne.
- Merriam, A. P. (1980). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Zariņš, H. (bez g.). *Atmiņas par E. Virzu*. RTMM 421721. Vir R4/4.
- [Aut. kol.] (1995). *Русский позитивизм. В. В. Лесевич, П. С. Юшкевич, А. А. Богданов*. Сост., автор предисловия, обзорной статьи и указателей Гусев, С. С. СПб.
- Уткина, Н. Ф. (1975). *Позитивизм, антропологический материализм и наука в России: Вторая половина XIX века*. Москва.

## Summary

*The twenties and thirties of the 20th century is the time in the life and creative work of Edvarts Virza that comes after his disillusionment in the ideas of revolution and the shock caused by the horrors of World War I. Virza's work created during this time corresponds to the positivist tradition in literature, however an essential part of it is the usage of myth and archetypal characters, quite unlike the overall standards of positivist tradition. The worldview of the poet is based on the belief that the land is the most solid foundation for a country, and its strongest power, both creative and capable, is to be found in peasantry, therefore the character of land and people working it is so often used in the creative work of Virza and has become one of the focal points both in his verse, prose, and journalism. The characters of nature and earth appear in Virza's work already from his very first poetry collection "Biķeris" (Goblet), fashioned according to the principles of modernist literature and with prominent features of decadence. In the next collection "Dievišķīgās rotaļas" (Divine games) these characters reveal the shift of the poet's style and subject matter towards the neo-classicist tradition characteristic of Virza's further work, summarized in the collections of the last years of the poet's life – "Laikmets un lira" (Epoch and lyra), "Skaidrība" (Clarity), also "Dzejas un poēmas" (Verses and poems), as well as the collection "Pēdējās dzejas" (Last verses), arranged by Elza Stērste and published after Virza had passed away.*



LATVIJAS  
UNIVERSITĀTE  
ANNO 1919

IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.

## Vizuāls nosaukums kā teksta verbālās jēgas atslēga: V. Damberga „Bareljeji”

Ilze Brēmere

LU Humanitāro zinātņu fakultātes  
Filoloģijas doktora studiju programmas doktorante,  
ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāte  
E-pasts: [ilze.bremere@gmail.com](mailto:ilze.bremere@gmail.com)

Lai literārā tekstā verbalizētu vizuālās mākslas tēlu, objektu vai kādu tās sfēru, jau no antīkajiem laikiem tiek izmantots paņēmiens, kas laika gaitā kļuvis par jēdzienu, ieguvis termina statusu – tā ir ekfrāze. Vārds „ekfrāze” cēlies no sengrieķu *ekphrazein*, kur *ex* = ‘iz’ (‘ārā’) un *phrazein* = ‘skaidrot’; ekfrāze sastopama antīkajos poētiskajos tekstos (ievērojamākā un arī populārākā ekfrāze ir Ahilleja vairoga apraksts Homēra „Iliādā”), tā bijusi arī iemīļots retoriskais vingrinājums sengrieķu oratoru vidū. Šo vingrinājumu mērķis bija likt lasītājam (klausītājam) savām acīm ieraudzīt to, par ko daiļi runā rētors. Šim vingrinājumam bija arī estētiska funkcija – izraisīt klausītājā apbrīnu (nevis pārliecināt par kaut ko); neatkarīgi no ekfrāzes lietojuma rituālajiem noteikumiem – vai tā bija slavinājuma runa vai runa pie aizgājēja kapa – tajā jau sākotnēji bija ielikta valodas estētiskās nozīmes ideja tās visaugstākajā izpausmē.

Klasiskā ekfrāzes definīcija – mākslas darba apraksts literārā darbā (*The Dictionary of Art*, 1996: 10: 128). Mūsdienu literatūrzinātnē šī definīcija tiek gan pieņemta, gan apstrīdēta (liela daļa pētnieku sliecas ekfrāzes robežas paplašināt<sup>1</sup>, par

<sup>1</sup> Ekfrastiskie teksti tiek analizēti no visdažādākajiem aspektiem: no teorētiskā – joprojām daudzi pētnieki atgriežas pie G. E. Lesinga traktējuma par glezniecības un dzejas attiecībām – pārskata un kritizē tā postulātus (V. J. T. Mitčels, R. Daņilevskis, L. Hellers, M. Krīgers, M. Konstantini), joprojām tiek diskutēts par ekfrāzes, diegēzes, apraksta un vēstījuma attiecībām (K. Baršts, J. Dmitrijeva, R. Bobriks, Ž. Heteni, I. Jesaulovs), par tēla un vārda mijiedarbību (J. Grigorjeva, D. Tokarevs, O. Kovaļš), par ekfrāzes robežām (G. Krancs). Plaši pārstāvēti pētījumi par ekfrāzi nacionālajās literatūrās (E. Bergmane, B. K. Fišere, M. Klārsers, M. H. Persina, M. Cimborska-Leboda, N. Grjakalova u. c.). Ekfrāzes kā retoriska paņēmiena analīze piesaista arī lingvistu uzmanību (R. Hodels, O. Klings). Ekfrāzes robežu paplašināšana ļauj meklēt un atrast ekfrāzi un ekfrastiskus elementus pat tādos tekstos, kas sākotnēji pat nav bijuši „pakļauti aizdomām” par ekfrāzes klātbūtni tajos – kā ekfrastiski apraksti tiek traktētas ainavas (piem., A. Čehova darbos), arhitektūra un interjers (piem., A. Bloka Itālijas ciklā), ēdiens (piem., O. Mandelštama darbā „Ceļojums uz Armēniju”), arī kino (V. Poznere, K. Egerēšs), teātris. Mākslas zinātne mēģina tuvoties literatūrzinātnei, meklējot un aprakstot vizuālos naratīvus (īpaši daudz pētījumu ir par avangarda mākslu un literatūru), pārskatot mākslas teorētiķu devumu ekfrastiskajā aspektā (N. Zlidņeva, N. Savisko). Tiek diskutēts par mākslas vēstures un zinātnes tekstu definēšanu kā īpašu ekfrāzes žanru (R. Bobriks). Savukārt no mākslas zinātnes filoloģiskajā izpētē ienāk tēlotājmākslas paņēmienu un izmantojamo jēdzienu lietojums, piemēram: G. Obatņina pētījums „Štrihi”, „pastelji” un „oforti” krievu modernisma poēzijā” vai A. Astvacaturova darbs „H. Millera „sirreālistiskais akvarelis””.

ekfrāzi definējot jebkāda vizuāla objekta aprakstu, tostarp ainavas, interjera, kino, teātra utt.). Ekfrastiskiem aprakstiem veltīti daudzi pētījumi, īpaši interese par šo fenomenu augusi kopš 20. gs. 90. gadiem, kad amerikāņu vizuālo fenomenu pētnieks T. Mitčels (*W. J. T. Mitchell*) nāca klajā ar tēzi par *pictorial turn* – piktoriālo jeb attēlisko pavērsieni (*Mitchell*, 1994: 11–34) un vienlaikus, bet nesaistīti ar viņu – šveiciešu mākslas zinātnieks Gotfrīds Bēms (*Gottfried Boehm*) par *Ikonische Wende* – ikonisko pavērsieni (*Boehm*, 1994: 11–38). Lai gan šīs idejas nevar saukt par identiskām (T. Mitčels vairāk pēta mūsdienu izklaides vizuālos fenomenus, bet G. Bēms vizualitātei pievēršas no filozofiskā viedokļa), tomēr vienojošā pamatdoma ir sekojoša: līdzīgi kā „lingvistiskais pavērsiens” postulēja, ka mūsu domāšanu nosaka nevis sociālie konstrukti, bet gan valoda, šis „pavērsiens” par domāšanas un uztveres pamatmehānismu pasludina attēlu – tāad mēs domājam attēliski. Par to raksta arī V. Benjamins (*W. Benjamin*): „Dienu no dienas arvien neatlaidīgāk kļūst izjūtama vajadzība tuvās apkārtnes tēlus notvert tēlā, drīzāk gan – attēlā, reprodukcijā.” (Benjamins, 2005: 159) Ir saprotams, ka šī pavērsiena intensīvākā fāze tiek piedzīvota pašlaik, taču ir pamats domāt, ka jau 20. gs. sākumā, galvenokārt ar fundamentālajām izmaiņām tēlainajā domāšanā, modernisma sludināto mākslu sintēzi, kā arī ar fotogrāfijas un kino ienākšanu dzīvē un tām iespējām, ko paver reproducēšana, iezīmējās attēliskās domāšanas pirmās kontūras: „Lielo vēsturisko laika periodu ietvaros līdz ar cilvēku kolektīvu kopīgo eksistences veidu mainās arī to jutēliskās uztveres veids un īpatnības.” (Benjamins, 2005: 158) Vieni no pirmajiem to sajūt mākslinieki, Pols Valerī (*Paul Valéry*) raksta: „Jau divdesmit gadus nedz matērija, nedz telpa, nedz laiks vairs nav tāds, kāds bija agrāk. Ir jābūt gataviem, ka šie liemie jauninājumi pilnībā mainīs visu mākslas tehniku, līdz ar to ietekmēs pašu daiļradi un varbūt galu galā brīnumainā kārtā mainīs pašu mākslas nojēgumu.” (*Paul Valéry, Pièces sur L'Art*, 1931: 103–104 – cit. pēc Benjamins, 2005: 152)

Par ekfrāzi lietderīgi minēt dažus būtiskus aspektus, kas to atšķir, piemēram, no metaforas, no tēlojuma, no vienkārša apraksta u. c. Ekfrāze nebūt nav t. s. otrās pakāpes kopija – tā no tēlotājmākslas valodas uz literāro valodu tulko nevis pašu mākslas objektu, bet gan šī objekta uztveri un koda skaidrojumu. Tāad tā ir nevis tēlotājmākslas objekta, piemēram, bareljefa, ikonisks tēls, bet gan bareljefa redzējuma, izpratnes tēls. Turklāt svarīgi ir tas, ka ekfrāze kā apraksts pakļaujas nevis tēlniecības vai glezniecības, bet gan naratīvajai vai topiskajai loģikai (*Геллер*, 2002: 9–10). Līdz pat 20. gs. sākumam literāru tekstu radīšana iekļaujas aristoteliskajā mimētiskajā tradīcijā, savukārt modernisma virzienu literatūra novēršas no šīs tradīcijas, un būtiskas ekfrastiskiem tekstiem kļūst tādas kategorijas kā līdzradīšana un iztēle jeb iekšējā redze (pēdējo gan par būtisku savas daiļrades kategoriju pirmie atzīst romantiķi). Ekfrāzei ir ļoti daudz dažādu veidu un tipu. Viens no tiem – literāra darba nosaukumā ietvertais tēlotājmākslas objekts kalpo kā visa teksta verbālās jēgas kods, atslēga. Tekstā šis tēlotājmākslas objekts var eksplicēties ļoti tieši un nolasāmi, taču modernisma, īpaši simbolisma, konceptuālās mākslinieciskās nostādnes tomēr drīzāk pieļauj otra varianta realizāciju, – proti, nosaukumā minētais objekts tekstā nolasāms netieši, tas ir paslēpts formālajos un mākslinieciskajos izteiksmes līdzekļos: „Mākslas darbu šeit nav, to nav mūsu acu priekšā. Lai tie šeit būtu, tie jāaktualizē un jāpamodina. Tas ir tas, ko nesaprot tikai uz priekšmetisko ievirzītais saprāts.” (*Зедльмайр*, 2000: 134–135) Visbiežāk šie nosaukumi ir metaforiski, un pētnieka / lasītāja uzdevums ir tekstā atrast šo metaforisko „kā”.

Jebkura daiļdarba nosaukums ir īpašs teksta elements, kas spēj funkcionēt kā patstāvīga vienība, kā metonīmisks teksta aizvietotājs. Nosaukums piedāvā ievirzi izpratnei un tādējādi kondensē teksta jēgu un kalpo kā atskaites punkts pārspriedumiem par interpretējamo tekstu. Taču nosaukums vienlaikus ir tikai pietuvināšanās jēgai, kaut arī maksimāli iespējamā pietuvināšanās. Tas ir izpratnes un pirmējās interpretācijas instruments, turklāt interpretācijas, ko piedāvā pats autors. No valodnieciskā aspekta, nosaukums pieder pie lingvistiskajām vienībām, kas tekstā iezīmējas kā „stiprā pozīcija”, ja ne pati stiprākā, – tas īsteno vairākas funkcijas, aktualizējot praktiski visas teksta kategorijas: informativitāti (kādas vienas teksta tēmas nosaukums), modalitāti (emocionālā vērtība); pabeigtību (viena teksta nodalīšana no cita); saistīgumu (caurviņu atkātojumi); prospekciju (atbilstība lasītāja gaidām); konceptualitāti (daiļdarba pamatidejas atklāšana) u. c. Nosaukums var strukturēt, identificēt, aizvietot, signalizēt utt. Tas var būt metaforisks, metonīmisks, simbolisks, vērtējošs. Tāad nosaukums kā kategorija ir polifunkcionāls. Turklāt nosaukumā realizējas trīs svarīgākās intences: referentā intence – teksta korelativitāte ar māksliniecisko pasauli, ar varoņa būtmes ārējo hronotopu vai ar pašu varoni (iekšējo hronotopu); kreatīvā intence – teksta korelativitāte ar autora kā komunikatīva notikuma organizatora radošo gribu; receptīvā intence – teksta korelativitāte ar lasītāja kā potenciālā šī komunikatīvā notikuma realizētāja radošo līdzpārdzīvojumu (Tiona, 2001: 192).

Iespējams, ka starp 20. gs. sākuma modernisma dzejniekiem īpašu vietu ieņem tie, kuri savas radošās potences realizē ne tikai dzejā, bet arī tēlotājmākslas dažādos veidos un žanros, kā arī mūzikā, modernistu uzstādījumu par mākslu sintēzi tādējādi realizēdami tiešā veidā savos poētiskajos darbos. Starp latviešu dzejniekiem pirmkārt minams Viktors Eglītis; raksta dzeju un prozu, arī zīmē Jānis Jaunsudrabiņš; vēl dažādās mākslās savu vārdu saka Kārlis Štrāls un Valdemārs Dambergs. Iespējams, ka tieši zināšanas un spējas tēlotājmākslas jomā minētajiem literātiem palīdz dziļāk un precīzāk vizuālo mākslu tēlus un objektus reprezentēt poētiskajos tekstos. Spēja redzēt gleznieciski vai piktoriāli var būt saistīta ar speciālu izglītību šajā jomā (piemēram, V. Eglītim, kurš iestājas Penzas mākslas skolā, lai „glezniecībā iegūtu vidusskolotāja tiesības un tad, kā tāds, nodotos rakstniecībai” (Atziņas, II, 1924: 261–262) (izcēlums – *aut.*), taču tā var izpausties labā nozīmē amatieriski, „neizstādāmi” un realizēties plašākai publikai nerādāmos darbos. Šī spēja var būt arī kā iekšēja pasaules uztveres nepieciešamība, kas izpaužas citās, ne vizuālās mākslas jomās – kā, piemēram, V. Dambergam – mūzikā. Lai raksturotu tēlotājmākslas plastisko un telpisko kategoriju reprezentāciju poētiskā tekstā, kura nosaukumā ietverts tēlotājmākslas objekts, rakstā tiks aplūkots V. Damberga dzejas krājums „Bareljeji” (1910).

V. Damberga poēzija tiek raksturota kā jaunklasicismam piederīga (Treimane, 1998: 352; Kursīte, 2002: 197), klasicistiskajā poēzijā iesaucot caur simbolismu. Ar V. Eglīša un klasesbiedra H. Gintera palīdzību nonākot literārā saskarē ar krievu simbolistiem V. Brjusovu, Vjač. Ivanovu, A. Remizovu, A. Bloku u. c., draugu dzejnieku lokā iepazīstoties ar franču un citu Rietumeiropas tautu simbolistiem, veidojas V. Damberga rokraksts: „Še biežās un garās sarunās es pirmo reizi tiku informēts dzejas un stila tehnikas sīkumos, iepazīnos ar oktāvu, tercīnu, sonetu īpatnībām, atskaņu tīrību un bagātību utt.” (Atziņas III, 1924: 283) Caur H. Ginteru

iepažīstoties un vēlāk sarakstoties ar A. Bloku, V. Damberga daiļradē ienāk simbolisms: lasot A. Bloka *Стуху о Прекрасной Даме*, viņu sajūsmina krievu simbolista dzeja un viņš raksta, ka pirmo reizi saprot, ko nozīmē vienkāršības savienojums ar smalku muzikalitāti. Tomēr vienlaikus atzīstas, ka jūt zināmu simbolisma nepilnību, un paredz tā dziļāku un plašāku attīstību (Sproģe, Vāvere, 2002: 32–33). Pētījumos par latviešu 20. gs. sākuma literatūru tiek uzsvērts, ka V. Dambergs par vienu no svarīgākajiem savas dzejiskās daiļrades uzdevumiem un principiem uzskata formas tīrību, arī pats dzejnieks to atzīst: „... jāpasvīturo tikai, ka klasiķu formu valoda ir ļoti stipra un izteiksmīga. /../ aleksandrīniķi pievērs arī lielu vērību tieši formas jautājumiem. Un ja viņu uzmanību saista vairāk ārējās – klasiskus turpretī iekšējās formas, tad tieši šī vieglāk uztveramā plāksne varēja efektīgāk iedarboties arī uz mūsu jaunākās, vēl topošās paaudzes dzejniekiem un rakstniekiem.”<sup>2</sup> (Dambergs, 1954: 18) Savā autobiogrāfijā V. Dambergs visai atklāti raksturo radošo procesu, kurā par svarīgu atzīst garīgo evolūciju un uzsver, ka „pašā radīšanas procesā par svarīgākiem es skaitu plastisko redzēšanu un ritmisko viņojumu, tad iedvesmu un kā trešo momentu pašu radīšanas, šai gadījumā rakstīšanas procesu, vai plastiskās redzēšanas un ritmiskā viņojuma iemiesošanu vārdos” (Atziņas, III, 1924: 287) (izcēlums – aut.). Tātad pat ne nošķirot plastiku un ritmu, bet glezniecisko un gleznieciski muzikālo apvienojot vienā radošā procesa kategorijā, V. Dambergs norāda uz savu attēlisko, sintezējošo redzējumu. Emocionalitātei viņš atvēl nenozīmīgu vietu, ja nu vienīgi tā var „likt darboties plastiskai redzēšanai un ritmiskam viņojumam” – tātad pat emocionālākās dzejas rindas pirms „iemiesošanas vārdos” tiek pakļautas racionālai un formas apstrādei, slīpēšanai: „Dzejas pasaulē mana dzīves ikdienu un apkaime vai nu nemaz neatspoguļojas, vai ir ļoti pārveidota.” (Atziņas, III, 1924: 288) Turklāt V. Dambergs izaudzis krieviskā vidē<sup>3</sup>: „Latviešu grāmatas es neatceros lasījis, kā tikai tautas teikas /../ Bet Puškina, Ļermontova, Turgeņeva, Saltikova, Mamin-Sibirjaka /../ bija tie, kurus es līdz 13. gadam izlasīju.” (Atziņas, 1924: 277) Viņš atzīst latviešu dzejas panta neizstrādātību, neveiklumu, un lielu uzmanību pievērs tieši „ritmiskajam viņojumam”. Kā raksta I. Treimane, krājumā „Bareljefi” V. Dambergs „sasniedz apbrīnojama formas izsmalcinātību, kas tomēr netop par slogu domas vieglam, dzidram plūdumam” (Treimane, 1998: 352).

V. Dambergs uz tēlotājmākslu un tās objektiem lūkojas kā dzejnieks, izdalot tajos motīvu, tēlu un dodot tiem citu, poētisku dzīvi. Par galveno atzīdams plastisko redzēšanu, viņš to gaida arī no lasītāja – krājumam „Bareljefi” nosaukumu dod kā atslēgu, kā metaforu. Ar šīs atslēgas – vizuāla tēla (bareljefa) palīdzību jēga un nozīme tiek gan verbāli nostiprināta kā iepriekš noteikta (lasītājs tiek ievirzīts konkrētā mākslas / arhitektūras jomā), gan vienlaikus tiek dota arī interpretācijas brīvība, jo, pirmkārt, bareljefu veidi, tipi un paši bareljefi dažādās kultūrās un laikos ir dažādi, un, otrkārt, jebkurš teksta elements simbolisma dzejā var tikt uztverts kā simbols, kā metafora, kā norāde uz kādu noteiktu kultūrslāni.

<sup>2</sup> Lai gan šis vērojums ir rakstīts saistībā ar E. Virzu, tā tomēr ir arī dzimšanas pašrefleksija, un tas pilnībā attiecināms arī uz V. Damberga dzeju.

<sup>3</sup> V. Dambergs dzimis ģņaza Viņģenšteina muižā „Druņnoseļje” Pēterburgas guberņā, kur viņa tēvs ir muižas pārvaldnieks. Bērnība pāiet Krievijas, Baltkrievijas, arī Lietuvas guberņās, kur dažādos amatos strādā tēvs. Latviju dzejnieks pirmo reizi ierauga tikai 13 gadu vecumā, kad viņu, sekojot dzimtas tradīcijām, nosūta mācīties uz Jelgavu.

Enciklopēdiskais skaidrojums bareljefam ir šāds: „Bareljefs (franču: *bas-relief* – ‘zems reljefs’) jeb zemcilnis, skulptūra vai ornaments ir tēlniecības darbs, kas aplūkojams no vienas puses (cilnis) un virs plaknes izvirzīts mazāk par pusi no sava apjoma; arī – tēlniecības metode šāda darba radīšanai; parasti bareljefu lieto kā dekoratīvu elementu arhitektūrā.” (<http://lv.wikipedia.org/wiki/Bareljefs>) Bareljefs parasti attēlo atsevišķas cilvēku figūras, to grupas vai priekšmetus. Tie tiek veidoti no māla, marmora vai kāda cita akmens, grebti kokā vai atlieti kādā metālā (bronzā, dzelzs u. c.) (*Брогзгыз и Ефрон*, 1890–1907) (izcēlums – *aut.*). Visbiežāk bareljefi tiek veidoti no tēlniecības pamatmateriāliem – akmens, marmora, ģipša, arī citiem materiāliem. Bareljefu zināmā mērā var uzskatīt par pretstatu apaļskulptūrai, tas ir figuratīvs vai ornamentāls. Arhitektoniskie bareljefi tiek dalīti pēc to atrašanās vietas: frontoni, frīzu joslas vai uz plātnes. Vēl minama kāda bareljefu raksturojoša pazīme – tas nekad nav aplūkojams atsevišķi, tas vienmēr ir uz kaut kā – uz sienas, uz mūra, uz plātnes. Tas nevar eksistēt viens, tā dziļākā semantika slēpjas nedalāmībā, saistībā.

H. G. Gadamers par arhitektūru (viņš gan lieto vārdu „būvmāksla”) raksta, ka pozīcija, ko būvmāksla ieņem attiecībā pret visām citām mākslām, ietver sevī divpusēju pastarpinājumu – tā gan veido, gan atbrīvo telpu – tā ne tikai aptver visus telpas veidošanas aspektus, arī ornamentu, bet saskaņā ar savu būtību ir dekoratīva māksla. Un šī būtība izpaužas tādējādi, ka tā piesaista skatītāja uzmanību, apmierinot viņa gaumi un vienlaikus novēršot pati no sevis, norādot uz to pavadošo dzīves kopsakarību veselumu (Gadamers, 1999: 156). Turklāt filozofs uzsver, ka dekoratīvā jēdziens jāatbrīvo no iesakņojušā uzskata, ka tas ir piederīgs daiļamatniecībai, nevis ģēnija mākslai: „Atliek tikai atcerēties, ka izskaistinošais, dekoratīvais saskaņā ar savu sākotnējo nozīmi ir tieši skaistais.” (Gadamers, 1999: 157) Tātad bareljefs kā arhitektūras dekoratīvs elements ir skaistā kā estētiskas kategorijas esence, kas turklāt skatītājam liek gan priecāties par skaisto, gan domāt par skaistā visaptverošo esamību. V. Dambergs, V. Eglīša iespaidā būdams tuvs simbolistiem, tādējādi krājuma nosaukuma pamatā liek ideju par skaisto. Un skaisto viņš meklē gan antīkajā mākslā, gan sava laika modernajā tēlniecībā, arhitektūrā – jo bareljefs ir ļoti izplatīts arī 20. gadsimta modernajā būvmākslā.

Bareljefa semantiku var raksturot šādi: dekorējums, ornamenti, apjoms, plakne, puse. Tātad tas faktiski ir rotājums, tam ir dekoratīva funkcija, nekādu arhitektonisko slodzi tas nenes. Īpaši izplatīts seno austrumu kultūrās, Senajā Grieķijā un Romā, kā arī viduslaikos. V. Dambergs, līdzīgi kā V. Eglītis un E. Virza, galveno uzmanību savā daiļradē pievērš tieši Senajai Grieķijai: „Latviešu dekadentu dzejā galvenokārt tiek aktualizēts grieķiskais, mazāk romiskais un senlatviskais mītiskā slānis.” (Kursīte, 1999: 401) Tāpēc, iespējams, V. Dambergs, „radot bildi savu acu priekšā”<sup>4</sup>, vispirms ierauga tieši grieķu arhitektoniskos veidojumus un dod

<sup>4</sup> R. Barts uzskatīja, ka jebkurš literārs apraksts pieprasa noteiktu skatu punktu, skatienu. Lai runātu par jebkādu priekšmetisku „realitāti”, dzejniekam vispirms tā ir jāpārveido gleznieciskā, it kā rāmī ielikta objektā. Tikai pēc tam dzejnieks var „noņemt objektu no āķīša” un at-tēlot (*de-peindre*) to; viņš rada ko līdzīgu „kopijas kopijai”. R. Barts runā par gleznieciskā koda pārākumu pagājušo laiku literārajā mimēzē un izsaka nožēlu, kā tā zudusi un ka ir „miris rakstnieku sapnis par glezniecību” (*Bapm*, 2001: 72).



krājumam nosaukumu „Bareljefi”. Sengrieķu tempļa stingrā un kanoniskā konstrukcija, tā vienkāršība, lakonisms un harmoniskums saskan ar V. Damberga radošajām prasībām, ko viņš izvirza sev kā dzejnieks. Īpaši jau ritmiskais frīzu joslas dalījums metopās un triglifos sasauca ar V. Damberga postulēto „ritmisko viļņojumu”. Turklāt metopas visbiežāk tiek greznotas ar bareljefiem, retāk ar gleznojumiem. Sengrieķu tēlnieki bareljefos neaizraujas ar jaunapgūtiem paņēmieniem, piemēram, telpas vai kustības attēlošanas pašmērķīgumu, bet gan katru detaļu frīzē padara iederīgu kopējā noskaņā, demonstrējot lielisku kompozīcijas izjūtu un līdz pilnībai izkopjot vārdos neizsakāmo jūtu izpausmes atveidošanu.

Kā minēts iepriekš, viena no nosaukuma funkcijām ir parādīt visa daiļdarba tekstu saspīestā, koncentrētā veidā. „Uzņemot savā nelielajā apjomā visu māksliniecisko pasauli, nosaukumam piemīt saspīestas, saritinātas atsperes kolosālā enerģija. Šī saritinājuma attīšanai, atvēršanai, visas šīs enerģijas izmantošanai ir izteikti individuāls raksturs, un iesākas tā ar teksta iepazīšanas gaidām, ar nostādņu veidošanu par daiļdarba lasīšanu – ar posmu, ko nosacīti var nosaukt par pirmstekstuālo periodu.” (Кухаренко, 1988: 192) Nosaukums kondensē sevī autora redzējumu, un saskaņā ar iepriekš minēto bareljefa definīciju (precīzāk – par apjoma pusi), iespējams, ka viena no dzejnieka / mākslinieka V. Damberga poētiskajām intencēm ir, lai tekstā redzama (nolasāma) būtu tikai daļa no mākslinieciskā un liriskā pārdzīvojuma, pārējo atstājot nojaušamu (materiālā paslēptu). Ar kādiem līdzekļiem tas tiek panākts? Kā veidojas kompozīcija, kas veido „redzējuma, attēla” rāmi? Kā „bareljefiskums” atainojas gramatiskajos un leksiskajos līmeņos? Kā verbāli parādās dažādi telpiskie līmeņi (saīsinātā perspektīva (tālums, tuvums), dziļums, frontālums)? Vai krājumu caurvij akmens, māla, metāla, koka u. c. kā bareljefa materiālu semantika? Vai portretējumi tiek rādīti profilā vai *en face*? Varbūt sievietes tēli ir maskaroni (bareljefa veids modernisma arhitektūrā)? Uz šiem un citiem jautājumiem var rast atbildes, „izritinot” nosaukumu: ieraugot tekstu un tā elementus kā bareljefu.

Krājumā ir 5 nodaļas, un tā semantiskais lauks ir saistīts ar rindojumu, telpiskumu. Gan nodaļas, gan katrs dzejolis ir kā atsevišķa metopa (jo metopas tempļa frīzu joslā var būt gan ar kopīgu motīvu, gan katra atsevišķi attēlot nesaistītus notikumus), kas kopumā veido frīzu joslu monumentālai, mūžīgai svētnīcai – Dabas templim. Pirmā nodaļa „Daba” (Ziedoņa vakars I, II, Ziedoņvējiņš, Gulbis, Media aestate, Priekšrudens, Rudens, Rudens dzejoļi I, II, Salna, Jūra), otrā nodaļa „Sevī” (Pār novakara debesīm..., Dvēsele, Es tā zem ūdens jūrā gulu..., Arvienu dzīvē būt uz vakts..., Divejāds sejs I, II, Jau padots neticības valgam..., *Moment comique*, Un reiz kad naktī biju miegā..., Mūzika), trešā nodaļa – „Sejas” (Zuleikai, Dialogs, Burve, Narciss, Gleznotājs, Dvēsele un laiks, Balle), ceturtnā nodaļa – „Dāvinājumi” (M. G.- kundzei, A. J. j-kdzei I, II, Nepazīstamai I, II, III, Sieviete, Mīļiem priekšmetiem) un piektā nodaļa – „Domas” (No ienaidnieka pārvarētiem..., Senie dievi, Pie mums ir nācis..., Dzejnieks un lasītājs). Jau tikai dzejoļu nosaukumi vien liecina par „bareljefiskumu” – te notikumi, cilvēki, viņu portreti, cilvēku grupas. Pirmā nodaļa kā pamats, kā plātne, kā fons, ar ko nesaraujami saistīts „bareljefs” – pārējās nodaļas.

Krājuma kopējai noskaņai varbūt pat precīzāk atbilst latviskais bareljefa nosaukums – zemeilnis. Krājumā nav augstu virsotņu un arī virstoņi neskan, nav skaļas epatāžas, tas viscaur ieturēts klusinātos toņos, itin kā tikai pieskaroties domām,

nojautām, cilvēkiem un priekšmetiem. Krājums veidots saskaņā ar simbolistu tradīciju – veidot dzejas krājumus kā vienotu veselumu, lai gan pirmajā mirklī piecas nodaļas šķiet dažādas un nesaistītas – vismaz pēc to nosaukumiem sākotnēji tā varētu spriest. Taču arī šī nosacītā dažādība būtībā semantiski norāda uz „bareljefiskumu”, proti, bareljefi mākslas vēsturē (gan Eiropas, gan Austrumu) sastopami ļoti dažādi: tie ir gan maza izmēra portreti, gan tādi, kuros atveidotas cilvēku grupas; tajos var būt attēloti mīti un leģendas, arī vēsturiski notikumi; gan reāli cilvēki, gan fantastiskas būtnes. Tie ir ļoti dažādi gan pēc izmēra, gan pēc materiāla un satura utt. Nodaļas ir dažādi piesātinātas ar motīviem, simboliem, citātiem – gan antīkais slānis, gan franču „nolādētie dzejnieki” (P. Verlēns), gan jaunromantiķi (E. Verharns), gan kristietības tradīcija. Tas viss kopā veido simbolistu dzejā realizētu kulturoloģisku universāliju, „kuru pirmais krievu simbolisma historiogrāfs dzejnieks, tulkotājs un mākslas vēsturnieks Ellis nosauca par „atbilstību simbolismu”” (Sprōģe, Vāvere, 2002: 133). Šī kulturoloģiskā universālija caurvij arī V. Damberga krājumu, un tā ir skaidrojama šādi: pasaulē viss atkarīgs no otra, viss ir korelatīvi saistīts. Un mākslinieks spēj atklāt šīs pasaules dziļāko vienotību. Šeit vietā pieminēt iepriekš nosaukto bareljefu raksturīgāko pazīmi, ka tas nevar eksistēt viens, tas ir saistīts ar fonu, pamatni, plātni, uz kura tas atrodas. Tātad jau krājuma nosaukumā V. Dambergs ieliek šo korelativitātes ideju.

Kompozicionāli krājuma nodaļas kārtotas, ritmiski mijoties nodaļu teksta telpām, – „Daba” (plaša, „nost no sevis” telpa), tad „Sevī” (introverta, uz iekšieni vērsta telpa), tad „Sejas” (ne tika plaša kā Dabas telpa, bet tomēr uz ārpusi vērsta), „Dāvinājumi” (no sevis uz āru) un visbeidzot „Domas” (telpa ir „sava”, bet tiecas uz āru, uz Lielo telpu). Šis telpu ritms krājumā sākas ar dabu, bet noslēdzošais dzejolis runā par pilsētu – tātad krājuma pamatasi veido lielā opozīcija daba – kultūra. Šī opozīcija nav nejauša un tikai šim krājumam raksturīga, arī vēlāk, 1921. gadā izdotajā krājumā „Dvēseles ritmi”, kurā apkopotas dzejas, kas radītas no 1909. līdz 1920. gadam, šis pretnostatījums parādās vēl plašāk un izvērstāk: nodaļu nosaukumi ir paskaidrojošāki nekā krājumā „Bareljefi”: „Vienatnē ar sevi”; „Dabā un sevī”; „Pilsētā un ļaudīs”; „Domu plašumā”; „Dvēseles rapsodijas” (Dambergs, 1921).

Krājuma pirmā nodaļa „Daba” ar vieglu pieskārienu, runājot mūzikas valodā – „iedod toni” un pamatmotīvu par Dabas templi<sup>5</sup> kā par pamatu visai esībai. Jau pirmajā nodaļā iezīmējas vairāki simboli, kas caurvij visu krājumu un veido noteiktu sistēmu, kas implicīti veido bareljefiskumu. Vispirms jāmin simbols „debess jums”. Darbība (garīgā un dažbrīd fiziskā) pamatā notiek ar augšupvērstu skatienu, kas nenolaižas zemāk par horizontu. „Debess jums” ir kā „rāmja”, arī frīzu joslas augšējais norobežojums. Saistībā ar horizontu ir otrs nozīmīgs simbols – „ūdens” (jūra, viļņi, ezers). Ūdens līmenis savukārt kā „redzējuma, attēla”, kā frīzu joslas apakšējais norobežojums. Tieši uz to tiek norādīts krājuma pēdējā dzejolī „Dzejnieks un lasītājs”:

<sup>5</sup> No Šarla Bodlēra soneta „Sakarības” (1857) plaši izplatījies citāts „daba-templis”, kas rod nezūdošu vietu Eiropas simbolisma mākslinieciskajā apziņā. (sk. L. Sprōģe, V. Vāvere, 2002).

Bet klasīķos vispirmāk forma,  
 Tur cieši noslēgts horizonts,  
 Un attiecības, dzīves normas  
 Un zeme, debess, Helesponti,  
 Viss mītos slēgts. Bet mūsu laiks. (Dambergs, 1910: 59)<sup>6</sup>

Turklāt „ūdens” semantiski norāda uz ‘zem’ līmeni; krājuma liriskais varonis skatienu vērs augšup, pat būdams zem ūdens: „Es tā zem ūdens jūrā gulu, / Man galvu ūdens velves sedz, / Un dzidri caurspīdīgu bulu / Skats mokās stingušais redz.” (21) ‘Zem’ līmenī norisinās tā slēptā dzīve, tie pārdzīvojumi, kas nav atklājami, šajā līmenī arī visa pagātne.

Savukārt kā telpas, „attēla” vai metopu bareljefus norobežojošās triglifu daļas (kas parasti ir trīs vertikālas iegriezta reljefa joslas), caurvijot visas nodaļas, iezīmējas „koki” – tiem nav semantiskas noslodzes, tie kalpo kā ritmu pasvītīrošs elements. Tātad „bareljefu” izceltā, redzamā daļa ir virs zemes, līdz debesīm. Neredzamā, slēptā daļa – tas, kas miris, aizgājis (‘zem’ ūdens), iespējams, tieši tādēļ pirmajā nodaļā „Daba” nav ziemas, tā ir „iekšpusē materiālam”, paslēpta akmenī. Ar pirmajām rindām lasītājs tiek ievirzīts noteiktā ritmā, kas turpinās visā krājumā. Šo ritmu pamatā veido atkārtojumi: „Un svelp arvien, arvien” (7); „Gulbim kaklis sniega balts, bet gulbis peldot, gulbis skumst” (8); „Tāds stingums, stingums, žēlums velts” (15). Turklāt jau šajā nodaļā parādās antīko ekfrāžu modeļu raksturīgākā pazīme – uzskaitījums: „Egles, apses... priedes, apses” (5); „Zils, dzeltenīgs un zelts, un zaļš” (7); „Zelts, zilgans, iezilgans un zelts” (15) u. c.

Otrās nodaļas „Sevī” centrā ir dvēsele, tās kaislības. Arī pašas postošākās – slēptas, tikai pieskāriens. Piemēram, 20. gs. sākuma „jaunajai estētikai” raksturīgā „iedziļināšanās personības psihē līdz pat ārprātam, ko pasludināja par svētu, par „dionīsisku ekstāzi”” (Sproģe, Vāvere, 2002: 17), šajā nodaļā (un arī citās) parādās tikai „pieskaroties”, tomēr virspusē: „Un visa ekstazs augšup slējās, / Kā ārprātīgā acu zaigā.” (20) Šajā nodaļā bareljefs kā pašportrets – redzamā, izceltā daļa – dvēsele. Rāmis iezīmējas jau ar pirmajām rindām: „Pār novakara debesīm sāk degt” (19); „Kad iesnaudušiem kokiem galvas likst” (19); „Kad kaislo vēlēšanu jūra” (20) (šeit un turpmāk pasvītīrojumi – aut.).

Trešā nodaļa „Sejas”. Šajā nodaļā visspilgtāk un viseksplicītāk parādās bareljefiskums, uz ko norāda nosaukums – jo, kā jau minēts, bareljefa tehnikā tiek darināti arī portreti. Nodaļas dzejoļos mijas gan reāli tēli, gan leģendu un mītu varoņi – tātad atkal ritms kā metopās / triglifos. Katrs dzejolis kā metopas bareljefs. Lūk: „Zuleikai” (leģenda par Potifaru), „Dialogs” (liriskais varonis sarunājas ar reālu sievieti), „Burve” (leģendu un mītu personāžs, gan arī metaforiski reāla sieviete), „Narciss” (sengrieķu mīta varonis), „Gleznotājs” (reāls tēls), „Dvēsele un Laiks” (mītiski tēli), „Ballē” (Gainemido – reāls, arī izdomāts tēls). Taču bareljefiskums te reprezentējas ne tikai sengrieķu metopu veidā, bet arī kā modernisma arhitektūrai raksturīgs maskarons – dekoratīvs arhitektonisks veidojums, kura centrā ir seja (stikāk par maskaroniem tālāk).

<sup>6</sup> Te un turpmāk V. Damberga dzeja citēta no krājuma „Bareljeji” (1910), saglabājot oriģinālo rakstību.

Ceturtnā nodaļa „Dāvinājumi” ir sievietes tēla caurausta. Izsmalcināti un uzmanīgiem pieskārieniem tiek verbalizēti dažādu sieviešu tēli. Šo izsmalcinātību pamanījis arī Edvarts Virza, kurš 1909. gadā kādā vēstulē V. Dambergam izsakās: „Vai nu Jūs dusmojaties, vai ne, bet mīlestībā nevaru Jūs iedomāties citā pozā, kā vai nu j-kdzei palīdzot uzvilkt mēteli, vai pasniedzot rožu ziedu. Jūs esat īsts dekadents pēc Kuzmina tipa... Vsja nadežda, krai odeždi pripodnimet vieķerok... (Visa cerība – svārku malu mazliet pacels vējiņš).” (Dambergs, 1954: 33) Dažādie sieviešu tēli „ierakstās” dabas ainavā (realizējas minētais korelativitātes princips): „Par dabas skatu izmeklētu / Aug slaidi jūsu stāvs; Un stāvs jums tērpā izmeklētā / Aug dabas skatā slaidis” (43); „Tuvā, mīlā, pretī steidz! / Pērkons grauj, spīd zibens gailēs” (44); „Un atkal jūras bezgalīgās tāles, / Un atkal saules tvans pār zilgmi liets, / Bet augšā spārnos vieglās mākoņvāles, / Kā laiku vienaldzīgi klusais riets” (47); „Un vēla vilni vilns uz klusu jomu, / Un pāri saules vaigs, kas augstu cēlies. / – Cik dziļš bij noslēpums vēl neatklāts” (48) un, visbeidzot: „Kaut vārdi, kustības tev apzināti, / Tad tomēr tu kā daba, sirds to jūt” (49). Šeit, tāpat kā nodaļā „Sejas”, bareljefs „izritinās” kā modernisma arhitektūrai raksturīgie maskaroni – tie ir dekoratīvi elementi (bareljefa tehnikā) ēku fasādēs, parasti virs durvīm, kas attēlo gan fantastiskus radījumus, gan dzīvnieku, gan arī sieviešu sejas: „Kur esi, esi skaista seja?” (46). Turklāt sieviešu seju parasti iekļauj floras motīvi.

Un, visbeidzot, pēdējā nodaļā „Domas”, īpaši izteikti iezīmējas bareljefu radīšanas materiāli un tehnikas. Tāpat kā iepriekšējās nodaļās, ritmu nosaka uzskaitījumi: „Mūs slēdza ķēdes svina, dzelzs un vara” (53); „Zelts, sudrabs, samta mirdzums maigs” (56); „Tad skolas, teatrs, pilis, krogs” (62). Turklāt šajā nodaļā „virspusē” beidzot parādās arī autors, noslēdzošajā dzejolī „Dzejnieks un lasītājs” pauzdam savus radošos uzskatus.

Visbiežāk, iedomājoties un vizualizējot bareljefu, tas tiek skatīts kā pelēks – dažādās nokrāsās, varbūt dzeltenīgs, varbūt nedaudz iezalģans, taču pārsvarā tomēr pelēks – no balta līdz tumši pelēkam: „Tik bezkrāsains, tik tumšs, tik bāls” (26). Tomēr, izpētot tuvāk dažādu laiku un dažādu veidu bareljefus, īpaši modernisma laika skulpturālos dekorējumus, nākas secināt, ka toņi un krāsas (zilgs, zils, zaļš, dzeltens, balts, arī zelts), ko V. Dambergs izmanto krājuma koloristikas veidošanā, ir visnotaļ raksturīgi bareljefiem, piemēram, bieži sastopami bareljefi, kuros dekoratīvie veidojumi ir uz zila vai zaļa fona (pamata), tāpat nav retums dzeltenīgi vai pat zeltīti bareljefi, nerunājot nemaz par zaļo, zaļgano toni, kas rodas, apsūbējot varam, – patinas toni (nereti materiāls mākslinieciskos nolūkos tiek pat speciāli „novecināts”, tādējādi iegūstot šo nokrāsu). Visi krājuma tekstos minētie toņi veido klusinātu gammu, kas dziļākajā semantiskajā plānā paspilgtina bareljefiskumu: „Un debesu jūmā, / Kas zalģans un maigs” (6); „Zils, dzeltenīgs, un zelts, un zaļš” (7); „Kā liela puķe zilgi plaukstot” (10); „Dārzs tumši zaļš bij krēslā liegā” (27); „Kā marmora bālgs jums puskrēslā vaigs” (33). Pat pirmajā nodaļā „Daba” rudenim vēltītajos dzejoļos parādās šie toņi: zaļš, dzeltens, iesarkans, bet nav fiksējams nekas no ierastās koši ugunīgās tonalitātes: „Dzelten nobālušā parkā” (13); „Nobalejs viss laukos, pļavā” (13); „Rudens debess papelēkas / ...Nodzeltējšas lapas trūd” (14); „Guļ zeme baltos salnas autos. / Zelts, zilgans, iezilgans un zelts” (15). Pat jūra tēlota nevis dziļajās, tumšajās krāsās, bet klusinātos pasteļtoņos:

Perlamutra bālga jūra,  
Rimstot viļņu troksnis gaist,  
Un tā tālā zelta bura  
Saules zelta spīdums kaist.

Tāles baltos ceriņziedos,  
Balta migla tāles tin.  
(Bet kas tev, sirds, mieru iedos,  
Kas lai zin, kas to lai zin?)

Mīkstas, dziļa miera pilnas  
Tālā teikā kraujas svīst,  
Bālgas, kā no baltas vilnas,  
Tās kā avis rindā klīst.

Vienaldzīga jūra, valga,  
Viļņi vieglu kroni pin.  
(Liekas sirds tev viss vienalga,  
Bet to slēp, kas to lai zin?) (dzej. Jūra, 16)

Turklāt minētās nokrāsas pārsvarā izmantotas pirmajā nodaļā „Daba”, nodaļā „Sevī” jau mazāk un nemaz nav sastopamas nodaļās „Sejas”, „Dāvinājumi” un „Domas”. Tātad, sākotnēji iezīmējis bareljefu iespējamus toņus, turpmāk dzejnieks bareljefu koloristikas raksturošanai izmanto tēlniecības / arhitektūras elementa bezkrāsainību („Ak dzejnieks, kāds tu esi savāds, / Tik bezkrāsains, tik tumšs, tik bāls” (26), tādējādi uzsverot citas būtiskas pazīmes – apjomu, plakni, materiālu u. c.)

Tēlniecības, bareljefa „mēmo dabu” krājumā pasvīturo caurvijošais klusums. „Kluss vakars, priedes snauž” (6); „Kūp tvans, viss klusē” (9); „Guļ zeme baltos salnas autos” (15); „Viegls klusums. Plūst smaržas reibinot gaisā” (33); „Un tas dejo klusu ciešot” (40); „Mīļā, kur tu? Klusēt beidz. ...Un pēc tam? – Tad klusums nāks” (44) u. c. Tas parādās leksēmās un izteicienos, kas semantiski saistīti ar klusumu: sapnis, miers, tvans, miegs, ūdens utt.

Apjoma un plaknes, īpaši semantiskās ‘zem’ attiecības arī iezīmējas leksiski: „Es tā zem ūdens jūrā gulu” (21); „Man samulst liek sejs divējāds, / Zem kura apslēp sevi; Kā tumšs un dziļi apslēpts vilns” (23), arī metaforiski: „Orfejs ved iz nomirstošā” (13); „Bet to slēp, kas to lai zin” (16); „Kas pagājušo sevī glabā” (22). Būtiskais bareljefu raksturojumā, ka tas, kas redzams, ir puse no apjoma, arī parādās netieši: „No pievērtiem logiem puskrēsla valda” (33); „Dvēselē dziļi ārprāts raud” (44); „Es lēni lejup dotos” (45); „Un kamēr apakšzemē svēti garā” (53); „Un nāk jau tēli tvanā tīti” (63).

Bareljefi tiek veidoti ar perspektīvas saīsināšanas paņēmieni un parasti aplūkojami frontāli. Kā šis paņēmiens tiek verbalizēts? Visam jābūt tuvam, aptaustāmam, nav izmantotas leksēmas ar nozīmi ‘tāls’, ‘neaizsniedzams’ – viss aprakstāmais ir rokas stiepiena attālumā: „un mana roka izstiepās” (31). Bareljefos atveidotie portreti var

būt gan profilā, gan *en face*. Šis portretiskums, bez šaubām, visspilgtāk parādās nodaļā „Sejas”. Pārsvārā portreti veidoti *en face*, tikai vienā dzejā manāms profils: „– Jūs teicāt, ka jūsos cilvēki divi? / – Tos skatos no sāniem klusa es brīvi” (33). Savukārt pretskata portretējumam V. Dambergs izmanto spoguļi (šim izmantojumam gan ir arī cita nozīme): „Mans skaistums zūd un bālē viņa zelts. / Es skatos spoguļi; sirds sāpēs” (34); „Es sēžu nenovēršot skatus / No stikla. Stikls skaidrs un zvīļš” (35); „Ciets atnāca viņš savās mājās / Un spoguļi tas ieskatījās” (36). Spoguļa izmantošana semantiski norāda uz frontalitāti. Taču bareljefiski portreti neparedz detalizētu acu, mutes izstrādāšanu – arī šī bareljefa pazīme ir fiksējama tekstos – sejas tikai emocionāli konturētas: „Bij bālgs tavš apskaidrotais sejs” (31); „Un man uz pieres guļas viņu zaigs” (34) u. c.

Bareljefu materiāla (akmens, marmors, koks, metāli) semantika krājumā iezīmējas metaforiski: emocijas, darbības, priekšmeti, cilvēki, notikumi tiek raksturoti ar īpašības vārdiem, ar ko var raksturot arī tēlniecības pamatmateriālus: „Un samtaini mīksti Tai smagnējums gulst” (6); „Sadrūp arkas, sadrūp pils.” (13); „Tāds stingums, stingums, žēlums velts.” (15); „Un smaga mierīga man elpa” (21); „Sirds cietē, iesāk pagurt prāts” (22); „Un neticībā ciets” (25); „Un saule uzaust smagā dūmā / Un karstās svelmēs kvēlo pliens. / ...No tumšas smagas nesamaņas” (28); „Ciets atnāca viņš savās mājās” (36); „Un sirdī man tik smagi, smagi” (37); „Ciets es stāšos viņam pretī” (44); „Ja liktens būtu mans tik ciets, / ...Kā vara, izmisuma liets” (45); „Sev bagātības guva, pēc lai triektos / Pret likteņklintūm, grūtu viņa svarā” (53).

Ir sastopami tieši materiālu pieminējumi, tie parādās arī epitetos: „Kā marmora bālgs jums puskrēslā vaigs” (33); „Pants katrs kā marmors sejā klājās,” (36); „Mūs slēdz ķēdes svina, dzelzs un vara” (53); „Tur formulas tiks skaidras, cietas, / Ka liekas, svina, dzelzs tās lietas” (62).

Literatūrzinātnieks R. Jakobsons raksta: „Ir vērojama dziļa analogija starp gramatikas lomu dzejā un glezniecisko kompozīciju, kas pamatojas atklātā vai slēptā ģeometriskā kārtībā vai arī pretspārā ģeometriskumam.” (Якобсон, 1983: 472) Lai gan tas teikts par glezniecības un dzejas attiecībām, pilnā mērā tas attiecināms arī uz tēlniecību, arī uz bareljefu, jo tas arī tiek veidots plaknē, tam raksturīgas pazīmes, kas piemīt arī glezniecības darbiem.

Kā jau iepriekš minēts, antīkajos grieķu tempļa bareljefos metopas un triglifi mijas stingri ritmiski, to attiecības ir proporcionālas (visbiežāk 1: 1). Arī krājumā V. Dambergs rada striktu ritmu, itin kā ar skatienu fiksējot metopu / triglifu rindu. Šo ritmu pasvīturo saiklis ‘un’:

Un tavas krāsas dažādākas,  
Un sūnu zaļumu, tas spilgts un valgs,  
Un meža lapām apbirušas takas,  
Un gaisu, kas no rītiem spalgs. (12)

Un saule notvīkst, saule satumst,  
Un nobāl debess zilā telts,  
Un ārpātīgas saules skatam  
Mirdz acis,– acīs žēlums velts. (15)

Un atkal kustība un dzīve,  
 Un sapņi augstā strūklā klimst  
 Un pasaule, kas skaista brīva  
 Kā balta Venus putās dzimst. (28)

Arī jau minētie atkārtojumi veido ritmu: „Arvienu klausas, klausas auss” (21); „Es mīlu, mīlu tevi” (23); „Čukst lūpas: valdi, valdi.” (24); „Kaut būtu, būtu – sauca slāpēs” (27); „Man sāp, man sāp, tev asie nagi” (37); „Tev es sauca lūgdams, lūgdams” (46); „Kur esi, esi skaista seja?” (46); „Ko es, es bieži tevis dzelts, ko daru?” (49) un uzskaitījumi: „Zelts, sudrabs, samta mirdzums maigs,” (56); „Deg liesmās, šausmās, ilgās, kvēlos,” (62).

Lielākajā daļā krājuma dzejoļu – 22 – izmantotas pamīšus atskaņas. Šis atskaņu veids savdabīgā veidā arī atgādina metopu / triglifu ritmu. Šo arhitektonisko ritmu pasvītro arī tas, ka lielākoties pamīšus atskaņās vārdi ir no dažādām gramatiskajām kategorijām (lietvārdi un īpašības vārdi, īpašības vārdi un apstākļa vārdi). Izņēmums ir darbības vārdu un divdabju kategorijas (kas īpaši pasvītro statistumu): tie gandrīz vienmēr veido atskaņas pamīšus rindās:

No rīta saule uzlēkuse,  
 Uz zemi gaiši noskatas  
 Un pajukuse, noskumuse  
 Redz, brīnās, jautājot; kas tas? (15)

No jauna nakts kad nogulstas  
 Un acis cieti veras,  
 Mans gars tad pēkšņi samulstas,  
 Pār bezdibeni sveras. (24)

Un vilnis tumšs un nevaldāms  
 Tad mani sviež no malas,  
 Un viļņu bars nes skalodams,  
 Līdz norimst viņu čalas. (24)

Ak redzu nav ar tevi labi;  
 Tev dzīves aukā slikti gājs:  
 Masts salauzts tev, slikt buras slābi  
 Un dzejas avots čalot stājs. (26)

Divpadsmit dzejoļos izmantotās gredzena (6) un blakus (6) atskaņas arī dziļākajā semantiskajā plānā palīdz radīt „bareljefiskumu”: ritms saglabājas (6 un 6 dzejoļi), taču ienestā dažādība bareljefiskumu pasvītro: pirmkārt, tādā veidā, ka arī attēlotais metopu bareljefos nav identisks vai līdzīgs, un, otrkārt, kā jau minēts, bareljefu veidi un stili ir ļoti dažādi, lai gan materiāls un tehnika tiem var būt identiski.

Morfoloģiskajā līmenī bareljefa statiskumu pasvīturo lielākoties izmantotie lietvārdi, savukārt dzejoļu sintaktiskā uzbūve krājumā vērojama dinamiskā. Pirmo nodaļu dzejoļi veidoti samērā vienkāršā sintaksē, pārsvarā izmantots četrpēdu vai piecpēdu jamba, bet jau no trešās nodaļas pamazām parādās ritmiskas pauzes, pārnesumi: „Es sēžu nenovēršot skatus / No stikla. Stikls skaidrs un zvīļš.” (35) – gan sintakse, gan ritms kļūst sarežģītāki. Šī sintaktiskā dinamika, iespējams, liecina par savdabīgu bareljefa attīstības vēstures atainojumu – sākot no nosacīti vienkāršajiem, lakoniskajiem seno grieķu radītajiem bareljefiem, līdz modernisma būvmākslas sarežģītājiem, simbolistiskajiem dekorējumiem.

Visbeidzot, „bareljefiskums” spilgti reprezentējas arī tēlu sistēmā. Liriskais varonis, autors pats, it kā ielēpies ‘zem’, savukārt tēli, personāži ir tie, kas veido bareljefu rindu. Dabas tempļa dekoratīvais rotājums – personāžu bareljefu rinda, kurā rādīti visdažādākie tēli – Gleznotājs, dzejnieks, Orfejs un Eiridike, Venera (Venus), Narciss, Potifara sieva Zuleika<sup>7</sup>, liriskā varoņa „Skaistās dāmas” (nodaļa „Dāvinājumi”) u. c. H. G. Gadamers atzīmē: „Arī uz rotājumu attiecas tas, ka rotājums pieder pie attēlojuma. Bet attēlojums ir būtmes process, attēlojums ir reprezentācija. Rotājums, ornamenti, noteiktā vietā izstādīta plastika ir reprezentatīva tādā pašā nozīmē, kādā, piemēram, ir reprezentatīva pati baznīca, kurā tas viss ir izstādīts.” (Gadamers, 1999: 157)

Rezumējot var secināt, ka nosaukums „Bareljeji” krājuma verbālo jēgu neatklāj uzreiz – nosaukuma tēlnieciskā semantika to metaforizē, tādējādi liekot poētiskajā tekstā caur simboliem, metaforām, izmantojot leksiskos un versifikācijas līdzekļus, uztvert bareljefa galveno pazīmi – pusi no redzamā apjoma. Viena no bareljefa funkcijām ir dekoratīvitate, un šajā krājumā tieši šī funkcija ir pamatmotīvs. Katra nodaļa verbalizē citu bareljefa veidu, laiku, kurā tas radīts. Pirmā nodaļa „Daba” ir pamats (fons, būve), uz kā rindojas portreti, sejas, notikumi, dažādi personāži. Pamats un bareljefi ir nesaraucjami saistīti – dabas motīvi caurvij visus dzejoļus. Bareljefiskums galvenokārt reprezentējas leksiski, taču nozīmīga loma arhitektoniskā ritma attēlošanai ir arī atskaņu sistēmai. Nosaukuma „Bareljeji” semantikā šajā krājumā vērojama tendence paplašināties, tādējādi ietilpinot visa poētiskā teksta saturu – īpaši šī paplašināšanās attiecināma uz sintaktisko līmeni. Struktūriskā nosaukuma saite ar poētisko tekstu atklājas tikai ar implicītās saišu formas palīdzību – šī saite realizējas pastarpināti un simboliski. Ekfrāze šai krājumā nerealizējas tīrā veidā, lai gan tās būtība – redzējums, tulkojums – izpaužas pilnībā. Tas sasauca un zināmā mērā apstiprina pētnieku tēzi, ka „sākot ar 19. gs. beigām, poēzijā ./../ mākslas darbi vairāk tiek pieminēti, nevis aprakstīti” (Taylor, 1980: 33). Modernisma, bet īpaši jau simbolistu–dekadentu poētiskie teksti, kuriem pieskaitāms arī rakstā aplūkotais krājums „Bareljeji”, ir tam spilgts apliecinājums.

<sup>7</sup> Šeit arī uzrādās ‘zem’ – leģenda par Potifara sievu un Jāzepu ir aprakstīta Vecajā derībā, taču Potifara sievas vārds Zuleika nav nosaukts Vecajā derībā, to viņa iegūst tikai viduslaikos. Zuleika šeit arī kā „pavedinātāja”, kā sievieti – vilinātāja.



## Kopsavilkums

Rakstā aplūkots viens no ekfrāzes (mākslas darba apraksts literārā tekstā) reprezentācijas veidiem, kas raksturīgs 20. gs. sākuma poētiskajiem tekstiem. V. Damberga dzejas krājuma „Bareljeji” nosaukums kalpo kā visa poētiskā teksta jēdzieniskā satura atklājējs, lai gan pašā tekstā šis tēlotājmākslas objekts ne reizi netiek nosaukts tieši. Bareljeja semantika atklājas galvenokārt leksiski un gramatiski, taču būtisku lomu spēlē arī atskaņu sistēmas apzināts izmantojums. V. Dambergs, izmantojot leksiskos un versifikācijas līdzekļus, verbāli reprezentē gandrīz visas bareljeju raksturojošās pazīmes: koloristiku, frontalitāti, apjoma un plaknes attiecības (īpaši izceļot semantiski nozīmīgo ‘zem’ slāni). Metaforiski atklājas arī materiālu (akmens, metālu u. c.) semantika, kā arī tēlu sistēma un nodaļu rindojums norāda uz „bareljefiskumu”.

## LITERATŪRA

- [Aut. kol.] Atziņas: latvju rakstnieku autobiogrāfijas. II, III. (1923–1924). K. Egles sakārtojums un bio-bibliogrāfija. Rīga, Cēsis: Jēpe.
- Benjamins, V. (2005). *Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā. / Iluminācijas.* Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs.
- Boehm, G. (1994). *Die Wiederkehr der Bilder / Was ist ein Bild?* Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- Dambergs, V. (1910). *Bareljeji*. Jelgava: Autora apg.
- Dambergs, V. (1921). *Dvēseles ritmi*. Rīga: Leta.
- Dambergs, V. (1954). *Sarakstīšanās ar Edvartu Virzu un Viktoru Eglīti: vēstules*. Kopenhāgena: Imanta.
- Gadamers, H. G. (1999). *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava.
- Kursīte, J. (1999). *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sproģe, L., Vāvere, V. (2002). *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras „sudraba laikmets”*. Rīga: Zinātne.
- Taylor, J. C. (1980). *Two Visual Excursions*. In: W. J. T. Mitchell, ed. *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- The Dictionary of Art: in 34 volumes*. (1996). Volume 10. New York: Grove. Ed. Jane Turner.
- Treimane, I. (1998). *Latviešu literatūra no 1906. līdz 1918. gadam. / Dzeja / Latviešu literatūras vēsture*. 1. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Барт, Р. (2001). *S/Z*. Москва: УРСС.
- Геллер, Л. (2002). *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. Москва: МИК.
- Зедльмайр, Г. (2000). *Искусство и истина: Теория и метод истории искусства*. СПб.: АХИОМА.
- Кухаренко, В. (1988). *Интерпретация текста*. Москва: Просвещение.
- Тюпа, В. (2001). *Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ)*. Москва: Лабиринт, РГГУ.
- Якобсон, Р. (1983). *Поэзия грамматики и грамматика поэзии. / Семиотика*. Москва: Радуга.
- Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. Pieejams: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/3990> [sk. 23. 07.2011.]

## Summary

*The article examines one of the types of representation of an ekphrasis (a literary description of an art object), widespread in the poetry at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The title of the collection of poems “Bas-reliefs” by V. Dambergis should be perceived as a semantic key to the whole content of the poetic text of the collection, although a title of an art object is not directly mentioned. The semantics of a bas-relief is revealed through the lexical and grammatical means of expression. However, the intentional use of the system of rhymes and rhythm is significant as well. V. Dambergis, using the means of versification and lexis, verbally represents almost all characteristic features of the bas-relief: coloristics, frontality, connection between the volume and plane (pointing out a semantically significant “sub” level). The semantics of the material (stone, metals, etc) is also revealed through metaphors. Moreover, the system of images, as well as the sequence of the chapters in the collection point to the presence of bas-relief.*



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.

## **Stilizācijas tehnoloģija un filozofija latviešu un ārzemju modernisma dramaturģijā**

**Viktorija Zeļavska**

LU Humanitāro zinātņu fakultātes  
Filoloģijas doktora studiju programmas doktorante,  
ESF projekta „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” stipendiāte  
E-pasts: *viktorija.lv@inbox.lv*

20. gadsimtā, tāpat kā jebkurā citā laikmetā, ir bijis ļoti aktuāli ne tikai radīt novatoriskas mākslas formas, bet arī pārskatīt, novērtēt un pārvērtēt iepriekšējo gadsimtu teātra tradīcijas, lai varētu veidot jaunu, komplicētu attieksmi pret esošo realitāti. Iepriekšējo gadsimtu tradīcijas bijušas kā jaunas daiļrades tapšanas katalizatori. Daudzos mākslas darbos, kas tika iestudēti Eiropas teātros, jaunais tika rādīts caur iepriekšējo tradīciju prizmu, tādējādi pierādot patiesās mākslas ilgmūžību, kā arī apliecinot daudzu tautu kultūru (grieķu, romiešu, itāļu, ķīniešu, indiešu u. c.) tradīciju vērtību un konstanto aktualitāti. Līdzīgas tendences un ietekmes saskatāmas dramaturģijā, kas apliecina starpkultūru komunikāciju, piemēram, starp Austrumu un Rietumu pasauli. Stilizācijas jēdziens 20. gadsimta dramaturģijā ir cieši saistīts ar konceptu „teatralizācija”.

Līdz modernismam pastāvošais viedoklis, ka mākslas mērķis ir atspoguļot objektīvo dzīves realitāti vai tās jēgu, aizvirzās perifērijā, jo primārais kļūst subjektīvās realitātes atveidojums. Mākslinieks sevi postulē kā demiurgu, savukārt savu mākslas darbu prezentē kā personīgu iespaidu, pārdomu, pārdzīvojumu atspoguļojumu. Stilizācijas dominante mākslā modernisma uzplaukuma laikā uzsvēra rotaļu. Māksla sākusī pati sevi apzināties, analizēt un kritiski vērtēt. Daudzi 20. gadsimta sākuma rakstnieki ar stilizācijas paņēmieniem savās lugās sāka attēlot pasaules modeli kā teātri, kas sabalsojas ar teatralizācijas procesiem teātrī un arī dzīvē, kur dabiskuma vietā primāri tiek izvirzīts mākslīgums, marionetiskums un spēle. Cilvēki tiek parādīti kā lelles, kā manekeni, kā konstantas maskas (jeb tipi), kas nepazīst psiholoģiskus pārdzīvojumus, pienākuma un mīlestības jūtas, nav saistīti ar kādu noteiktu reliģiju, visbiežāk iemieso infernālo, metafizisko un mistisko. Modernisma laikā, kad kultūras dzīvē aktuāls un respektējams kļuva vācu filozofa Fridriha Nīčes (1844–1900) 19. gadsimta 70. gadu beigās izteiktais apgalvojums „Dievs ir miris”, notiek jaunu mākslinieku–modernistu pakāpeniska pievēršanās tādiem teātra žanriem kā delartiskā komēdija, mistērija, farss, kas visi ir saistīti ar laukuma teātra estētiku un ironiskā (bieži groteskā veidā) reprezentē dzīvi kā spēli.

Lai varētu dziļāk izprast laikmetu, kā arī savu individuālo dzīvi, 20. gadsimta pirmās puses mākslinieki pievēršas arī Austrumu tradīciju vispusīgai pētniecībai (piemēram, teātrī un dramaturģijā ir vērojama interese par Austrumu teātra tehniku,

tā saturisko un konceptuālo jēgu), kur filozofiskā doma par reālā un pārdabiskā sintēzi, nozīmi cilvēka dzīvē un dvēselē ir attīstīta visspēcīgāk un ir kā pamats dzīvei un mākslai (Сорова, 1999: 26). Piemēram, būtiska simbolisma ideja, kas balstās viduslaiku natūrfilozofijā par noslēpumainajām atbilstībām starp redzamo un neredzamo pasauli, ir aktuāla krievu Sudraba laikmeta mākslā. 20. gadsimta mākslinieki caur ilūziju par debesu pasaules un zemes pasaules sintēzes iespējamību realizē arī savu psiholoģisko pieredzi, caur garīgumu un kultūru domā, veido un demonstrē citiem savu „es” (Сорова, 1999: 26). Modernisma teātris, drāma kā mākslas forma paplašinās līdz noteiktām robežām, respektīvi, kļūst par dzīves sastāvdaļu, kur pati mākslinieciskā ideja kļūst vērtīgāka par dzīvi (Белый, 1994: 153). Līdztekus jaunu formu un novatorisku izteiksmes līdzekļu meklējumiem modernisti savā daiļradē parāda, ka vēšanās pie pirmavotiem (piemēram, pie rupjā teātra formām) vai arī pie garīgi bagātā Austrumu teātra pasaules, šīs teātra tehnikas stilizācija vai restaurācija ļauj renovēt mākslu, iekodēt tajā jaunas, laikmetīgas filozofiskas un estētiskas koncepcijas. „Spēlējošais 20. gadsimts ./.. viegli atrada daudz kopīgā ar arvien attālākiem un senākiem laikmetiem, dabiski pievienojot katrā saskarsmes punktā savu īpatnējo nospiedumu.” (Вислова, 2000: 9) Modernisma periodā spēlei tika piešķirta nozīmīga loma mākslā. 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē teātris (un līdz ar to arī dramaturģija) sāka īpatnēji modelēt un mākslīgi konstruēt realitāti, savukārt realitāte tika modelēta pēc teātra likumiem. Spēle un teatralitāte modernisma mākslā definēja ne tikai mākslinieciskās kultūras stilu, bet arī tās radītāju (t. i., mākslinieku) dzīves stilu.

Pastāv vairākas modernisma periodizācijas iespējas, un nav tikai vienas šī laika posma definīcijas. Apkopojot vairākus modernisma skaidrojumus, var secināt, ka modernisms (franču valodā *moderne* – ‘laikmetīgs’, ‘mūsdienīgs’, ‘jauns’) – jēdziens, ar kuru apzīmē daudzas 20. gadsimta parādības (jaunas salīdzinājumā ar iepriekš pastāvošām) literatūrā un mākslā. Mākslinieki–modernisti meklē jaunus izteiksmes līdzekļus un formas, cenšas dziļāk atklāt subjektīvos pārdzīvojumus, lai atspoguļotu 20. gadsimta asās pretrunas. Reālistiskie paņēmieni viņiem vairs nešķiet pietiekami izteiksmīgi, tie ir novecojuši un neļauj pilnvērtīgi reproducēt cilvēka dvēseles stāvokli un sadrumstaloto apziņu (*Литература и искусство*, 1995: 273). Modernismam ir internacionāla daba, tāpēc 20. gadsimta pirmajā pusē var konstatēt vairākus mākslas virzienus (t. i., daudzveidīgu filozofiski estētisku uzskatu kopumu), kas radušies dažādās valstīs, kā arī nacionālus invariantus – tas viss ietilpināts plašajā apzīmējumā „modernisms”. Par modernisma kā noteikta mākslas tipa attīstības sākumu parasti uzskata 19. gadsimta pēdējās desmitgades, savukārt pakāpenisks noriets vairākās Rietumeiropas valstīs ir vērojams 20. gadsimta 50. gados (politisku un sociālu iemeslu dēļ modernisma uzplaukums Krievijā beidzās daudz ātrāk).

Modernisma periodā ar stilizāciju intensīvi nodarbojušies daudzi rakstnieki un mākslinieki. Jēdziena „stilizācija” pamatā ir latīņu vārds *stilus* (‘stils’), kam ir divas nozīmes: (1) ‘runas veids, izklāsts, stils’; (2) ‘irbulis rakstīšanai’ (romiešiem) (*Хализев*, 2000). Pētījuma tēmas atklāsmē svarīgs ir stila kā nozīmīga literatūrzinātnes un mākslas zinātnes termina skaidrojums, respektīvi, tas ir sarežģīts sintētisks jēdziens, kurā ietilpst dažādu māksliniecisko izteiksmes līdzekļu un formu kopums (valodas stili bieži vien ir kāda literatūrzinātnes vai mākslas zinātņu stila pazīme), kas veido estētisku vienotību (*Основы литературоведения*, 2003: 131–132). Stilizāciju kā

literatūrzinātnes terminu mēdz skaidrot trejādi. Pirmkārt, tas ir literāri stilistisks paņēmiens, kad rakstnieks, lai sasniegtu kādu noteiktu māksliniecisku mērķi, imitē „svešas runas” manieru īpatnības (piemēram, raksturīgo kādai noteiktai sociālai grupai vai tautībai). Otrkārt, stilizācija – savdabīgs „nekomisku darbu literatūras žanrs” (*Литературная энциклопедия терминов и понятий*, 2001: 1029), kurā ir izmantoti dažādi stilistiski viendabīgu darbu izteiksmes elementi (piemēram, viena autora vai kāda noteikta literatūras virziena izteiksmes īpatnības). Treškārt, stilizācija daiļdarbā ir saskatāma, kad tajā ir oriģināls, patstāvīgs, pašvērtīgs darba saturs, savukārt izteiksme ir veidota ar secīgu sveša teksta vai tekstu grupas alūziju palīdzību (*Литературная энциклопедия терминов и понятий*, 2001: 1029).

Ir divējādas stilizācijas: komiskās un nekomiskās. Komisko stilizāciju grupu veido parodija un dažādi parodiskie darbi (piemēram, burleska), proti, kur cits (svešais) stils tiek izmantots komiskā veidošanā. Savukārt parodijā tiek izsmieta un apšaubīta stilizācijas avota idejiski tematiskā, arī stilistiskā sfēra. Nekomisko stilizāciju reprezentē variācija, kur, tāpat kā parodijā, autors, izmantojot svešu materiālu, paplašina savu darbu ar alūzijām. Nekomiskā stilizācijā autors vai nu papildina un precizē, arī transformē iepriekšējo avotu, vai arī pretstata, apšaubā izmantojamo pirmavotu, kas, piemēram, ļauj ieraudzīt jaunu (jau zināmā materiāla) traktējumu vai citu skatījumu uz problēmu. Stilizācija nav mehāniska vēsturisku detaļu kopēšana. Dažreiz alūzijas tiek izmantotas tikai ornamentālai stilizācijai (*Литературная энциклопедия терминов и понятий*, 2001: 1030). Ar terminu „stilizācija” dažreiz korelējas arī jēdziens „atdarināšana”, t. i., cita literārā, mākslinieciskā parauga reproducēšana. Stilizācijā un reproducēšanā autors tiecas adekvāti atveidot noteiktus mākslinieciskus elementus, nedistancējoties no tiem (parodijā autors visbiežāk distancējas no imitējamās lietas) (*Хализев*, 2000: 250). „Stilizācijas, kas reanimē visai attālas literārās manieres no tagadnības, raksturīgas 20. gadsimta rakstniekiem. /.../ simbolisma laikmetā (īpaši krievu) stilizācijas tika uzskatītas par laikmetīgas mākslas dominantēm un centru.” (*Хализев*, 2000: 250) Stilizācija kulmināciju sasniegusi postmodernisma periodā, kad mākslā sāka rasties arvien vairāk tā saukto reprodukciju reprodukciju.

20. gadsimta pirmajā pusē Rietumeiropas un Krievijas teātros notiek mēģinājumi uz skatuves radīt *teatrālo teātri*, kur skatītājs tiek provocēts un bieži vien paliek opozīcijā ar aktieri, jo sāk šaubīties par redzētā patiesīgumu. Par vienu no šāda teātra radīšanas galvenajiem paņēmiem kļūst delartiskās komēdijas elementu (masku, maskēšanās principu, bufonādes, improvizācijas, karnevāla u. c.) izmantojums, kas modernisma teātrī ļāva režisoriem (piem., Vsevolodam Meierholdam, Aleksandram Tairovam, Žakam Kopo, Maksam Reinhardam, Eduardam Smilģim) veikt *teatrālo revolūciju*, sasniedzot mērķi, t. i., „teatrālo teātri”. Amerikāņu pētnieku Martina Grīna (*Martin Green*) un Džona Svana (*John Swan*) grāmatā *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and Modern Imagination* („Pjero triumfs. Delartiskā komēdija un modernā iztēle”) kā būtisks (reizē arī galvenais) modernisma virziena posms mākslas attīstības vēsturē, kur nozīmīgu vietu ieņem delartiskā komēdija, tiek izdalīts laiks no 1890. līdz 1930. gadam. Tieši šajā periodā transformētā vai stilizētā veidā 16. gadsimta itāļu masku komēdijas raksturīgākie elementi ir atrodami gandrīz visos Rietumeiropas un Krievijas mākslas veidos. Stilizācijas process, sācies

Francijā, attīstās arī Vācijā, Austrijā un Krievijā, vēlāk Anglijā (*Green and Swan*, 1993: 25).

19. gadsimta 80. gadu beigās Parīzē paralēli Andrē Antuāna (1858–1942) naturālisma estētikā strādājošam Brīvajam teātrim sāka attīstīties *simbolisma teātris* jeb *teatrālais teātris* (20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā, 2002: 40). *Simbolisma teātra* galvenie pamatprincipi bija stilizācija un estetizācija, kas tika attiecināta uz pilnīgi visām teātra izrādes sfērām – aktierspēli, scenogrāfiju, kostīmiem, runas manieri, skatuves kustību, gaismu un skaņu partitūru. *Simbolisma teātra* galvenais meklējumu virziens saistījās ar to agrāko laikmetu teātra tehniku renovēšanu, kam raksturīgas nereālistiskas formas dzīves atveidē: (a) tiek izrādīta paaugstināta interese par leļļu un marionešu teātri kā mākslas veidu; (b) tiek atdzīvināts renesanses laikmetā aktuālais pantomīmas princips; (c) tiek eksperimentēts ar deklamāciju, pētot dzejas ritma, melodeklamācijas, dziedāšanas un deklamēšanas sintēzes variācijas un to spēju ietekmēt skatītājus (tiek atjaunotas klasicisma teātra tradīcijas); (d) valda paaugstināta interese par antīkajiem sižetiem un jo īpaši antīkā teātra spēles veidu; (e) interese par viduslaiku reliģiska teātra formām – miraklu, mistēriju, moralitē, kā arī par viduslaiku teātra rupjo formu – faru (20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā, 2002: 41–42). 20. gadsimta beigās *simbolisma teātris* „bija sagatavojis bagātīgu filozofisko un estētisko ideju bagāžu, kas kalpoja režijas teātra straujam uzplaukumam 20. gadsimtā” (20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā, 2002: 50), kā arī kļuva par vienu no pirmajiem labākajiem režijas paraugiem, kur izrādēs tika uzsvērts pretstats starp reālo – skatītāju – pasauli un nereālo, noslēpumaino simbolu pasauli – izrādi.

Dramaturģijā ļoti aktuāls kļūst princips „teātris teātrī”. Šī nav jauna parādība drāmā (attiecīgi arī teātrī). Pirmsmodernisma laikmetā vārdu savienojums „teātris teātrī” bijis kā īpatnējs teoloģiskās metaforas paveids, bet vēlāk (modernisma periodā) kļuvis par spēles formas apzīmējumu, kad „teātra izrāde rada un parāda pati sevi, tiecoties uz ironijas un iluzoriskuma pastiprināšanos” (*Pauc*, 2003: 388) priekšnesumā. Mūsdienās „teātris teātrī” ir teātra zinātnes termins, ar ko apzīmē izrādi (vai lugu), kuras sižets ir teātra priekšnesums; publika skatās izrādi, kurā pašā (iekšā) ir sava „publika”, ko veido aktieri (*Pauc*, 2003: 388).

Dramaturģijā pirmo reizi princips „teātris teātrī” parādījās vācu rakstnieka un izrāžu veidotāja romantiķa Ludviga Tīka (1773–1853) pasaku komēdijā „Runcis zābakos” (1797), kur kritiski tika parādīti dažādi mākslas veidi – kā tos ir interpretējuši klasicisma pārstāvji. Lugas māksliniecisko pasauli rada dažādas personas, kas spēlē uz teātra skatuves: (1) kaķis, kas kļūst par filozofu un sāk kritiski vērtēt sava saimnieka dotības; (2) skatītāji, kas iejaucas darbībā un komentē uz skatuves notiekošo; (3) aktieri, kas raksturo savas lomas, vērtē lugu un dramaturga darbu; (4) dramaturgs, kas ir neapmierināts ar notiekošo. L. Tīka darba pamatā ir ironiska spēle, kuras laikā tiek sagrauta robeža starp skatuvi un realitāti. Šīs tēmas variācija (līdzās stilizācijas tematikai) ir atrodama ne tikai A. Šniclera viencēlienā „Balagāns” (1906), A. Bloka drāmā „Balagāniņš” (1906), V. Damberga komēdijā „Neticīgā Kolombīne” (1926), F. G. Lorkas farsā „Dona Kristobāla balagāniņš” (1931), bet arī V. Šekspīra, T. Kida, Ž. de Rotru, P. Korneja, L. Pirandello, Ž. Ženē dramaturģijā.

19. gadsimta beigās un it īpaši 20. gadsimta sākumā, kad Eiropas un Krievijas mākslā par nozīmīgākajiem lirikas un dramaturģijas varoņiem kļuva delartiskās komēdijas maskas (izteikts masku „bums” vērojams Krievijā, padziļinātāka kļuvusi arī mākslinieku interese par „balagānu, arlekinādi un ekscentriskumu” (Чеванова, interneta resurss). Balagāna jēdziens ir ļoti būtisks 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta pirmās puses modernisma mākslā, it īpaši teātra režijā un dramaturģijas attīstībā. Balagāna tēmas un delartiskās komēdijas korelācijas varianti ir vērojami, piemēram, A. Bloka lugā „Balagāniņš” un A. Šniclera trilogijā „Marionetes”, F. G. Lorkas darbā „Dona Kristobāla balagāniņš” u. c. Vārds „balagāns”, kas mūsdienu krievu valodā (dažreiz – barbarisms latviešu sarunvalodā) tiek lietots kā sinonīms vārdiem „nekārtība” vai „haoss” (kad dzīve ir apgriezta kājām gaisā), cēlies no persiešu valodas vārda *bālāhāna* (‘augsta celtne’) un tiešā nozīmē ir viegla pagaidu celtne izrādēm (piemēram, tirgus laukumā); trupa, kas tajā uzstājas; izrāde, kas tajā notiek (Ожегов, 1968: 32); pārnestā nozīmē balagāns ir zemas kvalitātes, nemāksliniecisks priekšnesums, izrāde ar lētiem efektiem, rupjš joks vai vienkārši ākstīšanās (Ожегов, 1968: 32). Krievu kultūrā ar vārdu „balagāns” mēdz apzīmēt arī farsam līdzīgu komisku senu tautas teātra izrādi ar primitīvu noformējumu (Ожегов, 1968: 32). Dž. Duglasa Kleitona (*J. Douglas Clayton*) darbā *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama* („Pjero Petrogradā. Commedia dell'Arte / balagāns divdesmitā gadsimta krievu teātrī un drāmā”, 1993) ar plašu un sarežģītu jēdzienu „balagāns” raksturo 20. gadsimta pirmās puses (proti, periodu aptuveni līdz Otrajam pasaules karam) krievu teātra un dramaturģijas galvenās tendences, kad mākslinieki no milzīgās mitoloģēmu datubāzes izvēlējās savai mākslinieciskās pasaules radīšanai balagāna tradīcijas, sintezējot tās ar delartiskās komēdijas estētiku. Balagāna tradīcijas dažādas interpretācijas un variācijas ir atrodamas Rietumeiropas un Krievijas modernistu – A. Bloka, V. Majakovska, A. Šniclera, F. G. Lorkas, A. Žarī, L. Pirandello, B. Brehta – dramaturģijā. Balagāns krievu modernisma teātrī ir noteiktu motīvu un tēmu kopums, kā arī apelācija pret noteiktiem stiliem, teātra reformas simbols un pat laikmeta metafora, jo, sinhroniskā plānā atrodoties modernistu māksliniecisko meklējumu krustpunktā, šī parādība iekļauj sevī daudzslāņainu vēsturisku atmiņu, kurā ietilpst dažādas (ne tikai krievu, bet arī Rietumeiropas) teātra tradīcijas, tostarp delartiskā komēdija (*Проблема стилизации*, interneta resurss).

Dž. D. Kleitons raksta, ka balagāns 20. gadsimta mākslā varētu tikt uzskatīts par universālu žanru, jo modernisma periodā tas ir viens no uzskatāmākajiem zemās un augstās mākslās korelācijas paraugiem, t. i., augstajā mākslā tiek ieviesti arhaiski un rupji izklaidējoši priekšnesumi (tādi kā, piemēram, farsss un delartiskā komēdija). „Balagānam ir divi korelatīvi jēdzieni – cirks un delartiskā komēdija. Visām trim formām raksturīgi šādi elementi – pirmkārt, tas ir nereālistisks mākslas veids, tā ir spēle jeb nosacīta teātra forma; otrkārt, izpildītāju spēles veids ir grotesks; treškārt, aktuāla ir maska” (20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā, 2002: 232).

Balagāna jēdziens modernisma mākslā ir daudz plašāks nekā delartiskā komēdija. Itāļu masku komēdijas stilizācija modernisma dramaturģijā visbiežāk ir skatāma līdzās balagāna estētikai. Delartiskās komēdijas stilizācija ir viena no *balaganizācijas* sastāvdaļām, kas palīdz vairākiem māksliniekiem visprecīzāk atspoguļot moderno laikmetu un cilvēkus tajā. 20. gadsimta pirmajā pusē balagāns kļūst par pasaules

un cilvēka dzīves teatralitātes simbolu (teātris kļūst arī par vietu, kur var pārveidot dzīvi), savukārt delartiskās komēdijas maskas par balagāna centrālajiem personāžiem (*Проблема стилизации*, interneta resurss). Kā norāde uz balagāna tēmu modernisma dramaturģijā var būt *marionetiskums* jeb *lelliskums*, jo primāri balagānā jeb īpašajā celtņē (līdzīgā ukraiņu vertepam vai poļu šopkai<sup>1</sup>) bieži tika izspēlētas leļļu teātra izrādes.

Viens no teatralizācijas objektīvajiem aktualizācijas iemesliem modernisma mākslā bija vilšanās civilizācijas harmoniskajā vēsturiskajā attīstībā 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs – revolūciju un Pirmā pasaules kara seku laikā Eiropā un Krievijā. Tas sekmēja jaunas, nereālistiskas mākslas radīšanas aktualitāti. Viens no tās galvenajiem mērķiem bija nerealitātes un realitātes korelācija un arī apmaiņas iespējamība jeb dzīves aizstāšana ar ilūziju. Piemēram, itāļu rakstnieka Luidži Pirandello (1867–1936) trīs cēlienu traģēdija „Heinrihs IV” (*Enrico IV*, 1922) ir viens no zīmīgākajiem modernisma dramaturģijas paraugiem, kas ietver komplekso, dažādo, 20. gadsimta sākuma tekstiem raksturīgo alūziju, stilu un paņēmienu sintēzi. Lugā notiek apzināta spēle ar vēsturiskiem faktiem, notikumiem un personām, tādējādi padarot pagātnes laiku un telpu par mistifikācijas objektu tagadnes dzīvē.

Būtisks delartiskās komēdijas stilizācijas piemērs modernisma dramaturģijā ir A. Bloka luga „Balagāniņš” (*Балаганчик*, 1906), kuras centrā ir itāļu 16. gadsimta laukuma tautas teātra maskas: Kolumbīne, Pjero un Arlekīns. Luga „Balagāniņš” (tāpat kā A. Šniclera „Balagāns”, L. Pirandello „Heinrihs IV”, F. G. Lorkas „Kad paies pieci gadi” u. c.) ir ļoti daudzslāņaina un var tikt analizēta vairākos līmeņos – sociālajā, biogrāfiskajā, metafiziskajā, filozofiskajā u. c. Atbilstoši simbolisma estētikai lugā ir izteikts metafiziskais duālisms gan personu, gan pasaules tēlojumā; apokaliptisks noskaņojums; dzīves iluzoriskums; mākslas sintētiskums – darbā ir atrodami tikai daži mājiņi, kas norāda uz realitāti un esamību. Visos „Balagāniņa” tēlos ir simboliskas potences, to jēgu un dažādu sakarību atšifrēšanai ir nepieciešamas gan teorētiskās zināšanas, gan asociatīvā domāšana. Gan delartiskās komēdijas maskas, gan citas personas A. Bloka darbā, tāpat kā marionetes A. Šniclera vien-cēlienā „Balagāns”, ir pasaules neīstuma, dzīves mehanizācijas simboli. Viņi neko nespēj mainīt pasaulē, jo ir tikai lelles, ka pakļaujas cita gribai.

20. gadsimtā aktuāli kļūst stilizēt teatrālo laikmetu teātra tradīcijas. Vērtējot stilizācijas tehnoloģiju un filozofiju dramaturģijā un analizējot dažus būtiskākos piemērus, svarīgi minēt neomītisma tradīcijas aktualitāti modernisma laikmetā gan latviešu rakstnieku (piem., Raiņa), gan ārzemju autoru (piem., A. Strindberga) darbos. Atgriešanās pie mītiem nozīmēja mitoloģiskā skatījuma uz pasauli atdzimšanu. Mītisma un līdz ar to arī misticisma avotu meklējumu laikā Austrumi kļuvi par vienu no mākslinieku svētceļojumu mērķiem pēc garīgās un intelektuālās iedvesmas. 20. gadsimta sākumā daudzi Rietumu kultūras pārstāvji (filozofi, rakstnieki,

<sup>1</sup> Verteps – tradicionālā leļļu teātra izrāde, ko rāda Krievijā un Ukrainā Ziemassvētkos (īpaši populārs 17.–18. gadsimtā); pamatā ir reliģisks sižets ar iestarpinājumiem farsa estētikas stilā; vertepa skatuve ir samazināts misterijā teātra modelis, kas ir līdzīgs kastei un atvērta no skatītāju puses. Šopka (Spānijā – *retablo*) ir vertepa katoliskais variants (*Голдовский*, 2003: 91–93; 179; 460–461). 19. gs. beigās – 20. gs. verteps un šopka transformējusies dziļi satīriskajā leļļu teātrī, kurā rādītas laikmetīgas problēmas, izsmieti politiķi, mākslinieki un rakstnieki (*Голдовский*, 2003: 461).



režisori, gleznotāji, mūziķi utt.) analītiski racionālo domāšanas veidu sintezē ar austrumnieciski intuitīvo domāšanas un spriešanas modeli. Tomēr, lai arī bija novērojama atvērtība Austrumiem, „Sudraba laikmeta prāts un sirds sniedzās Eiropas virzienā, kur bija skolotāji – jaunu ideju ģeneratori” (F. Nīče, kura izteicieni līdzinās Laodzi, Budas, Jēzus Kristus vispārcilvēciskiem aforismiem; A. Šopenhauers, caur kuru uz Eiropu nākušas idejas par budismu un hinduismu u. c.). Hellēnisma kultūra kļuva par harmonijas paraugu, par formas un mēra prātu, kas caurstrāvāja laiku un mūžību. Harmonijas simbols, formas valstības iemiesojums Apollons un apoloniskā māksla. F. Nīčes darbā „Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara” (1872) Dionīsa tēls jeb dionīsiskā pasaules uztvere iemiesoja sevī satura valstību un bija saistīta ar haosu, stāvokli, kas bija tuvs daudziem modernistiem. Nozīmīgs kļušot Austrumu teātrim raksturīgais panteisms. Dabai (kalniem, akmeņiem, kokiem) tika piedēvētas pārdabiskas spējas, kas, savienojoties ar daoismu un budismu, radīja spēcīgu filozofisku konceptu par cilvēka un dabas vienotību (*Cepova*, 1999: 98). „Puķes dzimšana un nāve – tā ir dvēseles dzimšana un nāve, kas ir saistītas ar sezonu maiņu.” (*Cepova*, 1999: 98–99) To pārdzīvoja katrs cilvēks, bet īpaši – mākslinieks, jo viņa tā ir bijusi jauka tikšanās un skumjas atvadas, kas radījušas filozofisku smeldzi saistībā ar pārdzīvojumiem par dzīves īsumu (*Cepova*, 1999: 99). Idejas no Austrumiem (piem., luga „Terakoja”<sup>2</sup>) palīdzējušas jauniem talantīgiem režisoriem veidot savu māksliniecisko rokrakstu. Tās bija vajadzīgas daiļrades attīstīšanai, nevis citēšanai.

Modernismā ir daudz dramaturgu, kas savos darbos ir izmantojuši tieši delartiskās komēdijas elementus. Mūsdienu teātra vēstures pētnieki secina, ka periodā no 1890. gada līdz 1935. gadam eiropiešu un krievu autoru dramaturģijā ir izveidojušās divas galvenās pieejas itāļu masku komēdijas integrācijā. Pirmajā grupā ietilpst lugas, kuru pamatā ir reālistisks sižets un loģiska struktūra (piemēram, kā reālistiskai komēdijai), kas sintezējas ar delartiskajai komēdijai raksturīgo estētiku (piemēram, improvizācijas vai bufonādes elementiem). Tēlu sistēmā ir saskatāmas līdzības ar *commedia dell'arte* komiski un satīriski pārspīlētajām maskām, kas „veido kontrastu ar reālistiskās pasaules personām un rada lugas komisko reliefu” (*Clayton*, 1993: 133), piemēram, R. Lotāra darbs „Karalis Arlekīns” (1900). Savukārt otrajā grupā ietilpst lugas, kuru darbības vieta visbiežāk ir izdomātā jeb fantāzijas pasaule (parasti kā teātrāls sapnis vai murgs). Šāda komēdija ir kā neliela liriska fantāzija, rakstīta iestudējumam ar pantomīmas un baleta elementiem. Darbības personas ir delartiskās komēdijas maskas. Centrā bieži vien ir mīlas trīsstūris starp Arlekīnu, Kolumbīni un Pjero. Viss lugā rādītais liek lasītājiem (teātrī – skatītājiem) pilnībā iegrimt nereālistiskajā, stilizētajā delartiskās komēdijas pasaulē (*Clayton*, 1993: 136–137), piemēram, A. Bloka „Balagāniņš”, V. Damberga „Neticīgā Kolombīne”, F. G. Lorkas drāma „Kad paies pieci gadi” un A. Šniclera viencēliens „Balagāns”, šajos darbos tikai daļēji atklājas pirmās un otrās grupas iezīmes, tāpēc tos var uzskatīt par savdabīgiem „robežvariantiem”.

<sup>2</sup> Sākotnējās lugas versijas, ko izrādīja japāņu leļļu teātrī, autors ir Takeda Idzumo II (1691–1756). Vēlāk no leļļu teātra šo lugu pārņēma kabuki teātra aktieri. Kā dramaturģiskā teksta „Terakoja” gala varianta autori japāņu teātra vēsturē visbiežāk tiek nosaukti trīs dramaturģi: Takeda Idzumo II, Namiki Senrjo (1695?–1751?), Mijosi Šoraku (1696?–1771?) (*Cepova*, 1999: 96–99).

Krievijā itāļu masku komēdija kā viena no stilizāciju bāzēm pārņemta no pakāpeniski gadsimtu gaitā izveidojušās delartiskās komēdijas transformāciju tradīcijas, kas bija vērojama Krievijā un Rietumeiropā 18.–19. gadsimtā. Rietumeiropā delartiskās komēdijas stilizāciju tradīcija modernisma periodā sākusies R. Leonkovallo operas „Pajaci”<sup>3</sup> (*Pagliacci*, 1892) ietekmē, kā arī saistībā ar lielo mākslinieku interesi par K. Goci un K. Goldoni lugām. Arhetipiskas delartiskās komēdijas maskas – Arlekīns, Pjero, Kolumbīne, kas aktuālas modernisma mākslā, – parādās ne tikai transformētā veidā, bet arī reprezentē jaunas vērtības vecajā veidolā. Aiz Arlekīna maskas slēpjas veiksmīgs 20. gadsimta panākumu cilvēks, aiz Pjero maskas – jūtīgs mākslinieks, savukārt aiz Kolumbīnes maskas – pragmatiska sieviete, kas ir kā katalizators, lai uzsvērtu pretrunu starp Arlekīnu un Pjero.

Nozīmīga personība latviešu modernisma teātrī, kura mākslinieciskie eksperimenti ir cieši saistīti ar stilizācijas un teatralizācijas tehniku, ir Eduards Smiļģis (1886–1966). Savukārt dramaturģijā ievērojama figūra ir rakstnieks Valdemārs Dambergs (1886–1960). Viņa darbu „galvenā mākslinieciskā pazīme un elements ir forma” (Eglītis, 1991: 128). Respektīvi, rakstnieks ir aktualizējis formas jautājumus teorētiskā līmenī savās recenzijās un rakstos, praktiskā – izkopis to savos daiļdarbos. Pēc V. Damberga domām, lai literārais sacerējums būtu mākslinieciski augstvērtīgs, rakstnieka prātā pirms darba tapšanas jābūt „iekšējai formai” (iespējams, ar to V. Dambergs apzīmējis talantu<sup>4</sup>), kas vēlāk pārvēršas par konkrētu „ārējo formu” – daiļdarbu ar izvēlētajam žanram raksturīgu uzbūvi.

V. Damberga lugas ir maz pētītas un analizētas, iespējams, tāpēc, ka lielākā daļa viņa komēdiju ir uzrakstītas pēc viena principa un atšķiras no citu tajā laikā rakstošo latviešu autoru (piemēram, A. Upīša, E. Vulfa, Raiņa) darbiem – tajās nav dziļas jēgas, izteiktu sociālu, psiholoģisku vai filozofisku kontekstu un zemtekstu, simbolu un citu elementu. Tomēr V. Damberga eksperimentiem ar drāmu ir vērā ņemama ietekme, šo eksperimentu dēļ 20. un 30. gadu samērā konservatīvajā latviešu drāmā var konstatēt interesantus formas un izteiksmes veida meklējumus (Hausmanis, Kalnačs, 2004: 118). V. Dambergs „mēģināja radīt modernas, laikmetīgas lugas, izmantojot dažus klasiskās itāliešu delartiskās komēdijas principus” (Hausmanis, Kalnačs, 2004: 118). Viņš „bija atšķirīgs, neparasts”, V. Dambergu „maz interesēja reālās dzīves atveids, vairāk viņš domāja par teātri kā spēli – kā rotaļu, kam luga – literārais sižets dod tikai ierosinājumu. Ar sava laika aktuālo sociālo vai sabiedrisko problemātiku Damberga lugas saskaras pavisam maz, no tām tik vien uzzinām, ka ir studenti, žurnālisti, aktieri, kas vada bezrūpīgas dienas, un viņu dzīvi piepilda dažādi

<sup>3</sup> Pēdējā laikā Latvijā mākslas cienītāju vidū kļuvis populāri apmeklēt operu, mūziklu un citu mūzikas koncertu tiešraides no pasaules slavenākajām koncertzālēm, ko par diezgan lielu ieejas biļetes maksu (tādu pašu kā uz jebkuru vietējā teātra izrādi) nodrošina Rīgas lielākie kinoteātri. 2011. gada aprīlī kinoteātri „Rīga” redzētās operas „Zemnieka gods” (*Cavalleria Rusticana*, 1890) un „Pajaci” tiešraides no Barselonas operas nama *Gran Tetre del Liceu* sniedza ne tikai audiālo gandarījumu, jo tajā piedalījās Spānijas izcilākie operas dziedātāji (Ildiko Komlosi, Marčelo Džordani u. c.), *Liceu* simfoniskais orķestris un koris, bet arī vizuālo – scenogrāfija (Dante Ferreti), horeogrāfija (Miša Van Hoeke) un kostīmi bija mākslinieciski augstākajā līmenī. Tas pierāda analizējamā objekta aktualitāti 21. gs. mākslā.

<sup>4</sup> „Dambergs ir „dogmas gars”: viņš ././ turas „uz formu valodas” un „iekšējas formas”, bet nepūlas plašāk analizēt šo jēdzienu.” (Grīns, 1954)

mīlas piedzīvojumi un sarežģījumi. Par dziļāku mīlas jūtu tēlojumu dramatiķis nedomā, jo visa dzīve un cilvēku attiecības pakļautas vienkāršiem spēles likumiem” (Hausmanis, Kalnačs, 2004: 118–120).

Latviešu rakstnieks Edvarts Virza (1883–1940), analizējot sava laikabiedra un drauga V. Damberga darbus, par viņa dramaturģiju raksta: „Savās komēdijās Dambergs iesāk jaunu virzienu šinī mūsu dramatiskās mākslas nozarē. Līdz šim komēdiju uzskatīja pie mums kā dažādu joku savirknējumu. Dambergs ķērās pie viņas kā mākslinieks, un caur sava panta vieglo spēli un stila apburošo eleganci viņš pie mums ienesis un kā paraugu uzstādījis Moljēra tradīcijas. Viņu neinteresē cilvēki paši par sevi, bet dažādas attiecības starp viņiem. Pārejošas mīlestības kaislības, jocīgu nejausību vadītas, kuras kā vieglas bārkstis apvij dzīvi, atrod Dambergā garīga smalkuma pilnu iztulkotāju.” (Virza, 1930: 133) Dažās komēdijās viņš rāda sabiedrības cilvēkus, kādi „radīsies Latvijā tad, kad viņos ieviesīsies uz patiesas gara kultūras dibinātās tradīcijas” (Virza, 1930: 133). Latviešu rakstnieks Anšlavs Eglītis (1906–1993) izteicis viedokli, ka „Dambergam pašam varbūt vismīļākā nozare ir komēdija, un tajā viņš ieņem mūsu dramaturģijā pavisam īpatnējo vietu. Viņš ir mūsu vienīgais dellartiskā tipa komēdiju pārstāvis apm. itāļa Goldoni un spānieša Lope de Vegas garā. Damberga pirmā komēdija „Ziedu viesulī” (1921) ir vēl samēra reālistiska, bet jau nākošajā „Mēs viņus gūstīsim” (1923) reālie personāži jauca kopā ar „abstraktājiem”, piem., Komēdiju draiskas jaunavas izskatā utt.” (Eglītis, 1991: 129).

Būtisks fakts rakstā analizējamā tēmā ir V. Damberga kā dramaturga (t. i., literārās daļas vadītāja) darbība Jelgavas teātrī (1936–1940; 1941–1944), kura rosināja rakstnieku 1940. gadā izdot apjomā nelielo monogrāfiju „Karlo Goldoni komēdija „Melis” Jelgavas teātrī”. Šajā grāmatā V. Dambergs ne tikai publicē Jelgavas teātra režisora Žaņa Kopštāla piezīmes K. Goldoni lugas „Melis” iestudējumam, teātra kritiķa Kārļa Strauta atmiņas un apkopo recenzijas 1938./1939. gada sezonā notikušajai izrādei, plaši raksturo „Jelgavas teātra seju” un pašu iestudējumu „Melis”, bet arī sniedz koncentrētu ieskatu delartiskās komēdijas vēsturē un tās attīstībā K. Goldoni laikmetā, norāda uz teātra galvenajām tendencēm „No Goldoni līdz mūsu laikiem” (t. i., līdz 20. gadsimta pirmajai pusei).

Monogrāfijā V. Dambergs raksta, ka latviešu teātra izrādēs jau ilgu laiku dominē „reālistiski-naturālistiskais” (Dambergs, 1940: 22) un „ilustratīvi-psiholoģiskais” (Dambergs, 1940: 22) dzīves tēlojuma un lomu uztveres aspekts. Par paraugu latviešu teātrī V. Dambergs uzskatījis režisora E. Smiļģa radīto un laika gaitā izkopto *teatrālo teātri*. Aptuveni līdz Otrajam pasaules karam E. Smiļģa dibinātajā Dailes teātrī iestudējumi nebija saistīti ar tiešo reālpsiholoģiskā tēlojuma estētikas atklāsmi (īpaši populāru Latvijā 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs), kur izrādes tapšanā noteicošais būtu „literārais vārds un rakstnieka doma” (20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā, 2002: 94). Viena no tā laika Dailes teātra koncepcijām bijusi, ka teātris nav tiešs dzīves spogulis, tādējādi arī aktierim nav jābūt tās imitatoram. V. Dambergs rakstīja: „Kad nodibinājās Latvijas valsts, teātris bija tik tālu nobriedis, ka varēja stāties pie pastāvīgiem meklējumiem, pie patstāvīgu teātra problēmu risināšanas. Un pirmais to darīja Jaunā teātra pēctecis Dailes teātris Ed. Smiļģa personā. Dailes teātris savu atrisināmo problēmu centrā izvirzīja skatuvi. Atrasisjies no reālistiski-naturalistiskas dzīves tēlošanas un dažādu dzīves, ētikas, sabiedrisku

un psiholoģisku ideju ilustrēšanas, viņš savu un skatītāju uzmanību vērta uz paša teātra izteiksmes līdzekļiem un viņu īpatnējo valodu, paņemdams par savu izejas punktu nevis pašu aktieri un viņa mākslu, bet skatuvi. Apmainīdams skatuves realistiski-naturalistisko iekārtu un aksesuārus pret konvencionāliem, stilizētiem, uzbūvēdams avanscēnu, bagātīgi izmantodams skatuves dažādās iespējamības, Dailes teātris arī pašus aktierus kā teātra sastāvelementu ar viņu pozām, kustībām, grupējumiem, kostīmiem, valodu iekomponēja šajā pašveidotā skatuvē, radīdams Dailes teātra stilu.” (Dambergs, 1940: 15–16)

E. Smiļģis kopā ar Dailes teātra teorētiķi un scenogrāfu Jāni Munci (1886–1955) savos iestudējumos izmantojis modernisma teātra estētiku un režisoru pieredzi, kas radusies Eiropas un it īpaši Krievijas režisoru skatuvisko eksperimentu gaitā (Ž. Kopo – Francijā; M. Reinharda – Vācijā; A. Tairova, V. Meierholda – Krievijā) un reprezentēja teatralizāciju teātrī, proti, nereālistisku spēles veidu, vēršanos pret naturālpsholoģiskās skolas tradīcijām, stilizācijas un mākslas sintēzes principu izmantojumu. „Pēc Meierholda iestudētā A. Bloka „Balagāniņa” un A. Šniclera „Kolumbīnes šalles” (1913) Pēterburgā, tāpat kā Eiropas teātra mākslā, kļuva aktuāla senā itāļu masku komēdija. Delartiskajā spēles veidā aktieris sevī ietvēra gan autoru, gan izpildītāju – tas bija kā pierādījums aktiera un vispār teātra pašvērtībai. Atjaunot teātra teatralitāti, lietojot delartiskās komēdijas spēles principus, vilinoši šķita arī Smiļģim. Šeit izrādes formai tika izvirzītas īpaši augstas prasības – jau teātra otrajā sezonā V. Šekspīra „Divpadsmitās nakts”, P. Bomaršē „Figaro kāzu”, N. Jevreinova „Dzīve – arlekināde” iestudējumos bija nepieciešami akrobātiski veikli un trenēti aktieri. Pēc delartiskās komēdijas principiem Smiļģis interpretēja arī latviešu komēdijas – pirmais šāds mēģinājums bija R. Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos” (1923), kas tika nodēvēts par veselu revolūciju latviešu teātra tradīciju pasaulē. Meierholds, tiecoties atdzīvināt delartisko komēdiju, tomēr vairāk uzsvēra grotesku, saskatot komēdijā, farsā un bufonādē traģisko elementu. Tairovs savos meklējumos, tāpat nonākdams pie delartiskās komēdijas, izvirzīja žanra tīrības principu – viņš nevēlējās jaukt komisko ar traģisko. Par delartisko komēdiju kā „fīrā priekša teātri” runā arī J. Muncis, sajūsminoties par K. Goci kā par īsteni teatralu rakstnieku.” (20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā, 2002: 119–120)

Grāmatā „Karlo Goldoni komēdija „Melis” Jelgavas teātrī” norādīts, ka luga „Melis” „deva labu izdevību vingrināties cīņā ar lomu realistiski-psiholoģisku uztveri” (Dambergs, 1940: 43), jo itāļu dramaturga darbs (tāpat kā citas viņa lugas) ir „vieglāks un dekoratīvāks”, varbūtības situāciju, „dialogu spēles un formas elementu ziņā” (Dambergs, 1940: 44) bagātāks, piemēram, par Moljēra un Šekspīra dramaturģijas paraugiem. Tāpēc „Karlo Goldoni ir Latvijā iecienīts autors; viņš ir tuvs Rīgas Dailes teātra stilam, un ar laiku arī Jelgavas teātris iesāka viņā saskatīt taisni to, uz ko tas vairāk vai mazāk apzinīgi tiecas: uz īpatnējo pašā teātri” (Dambergs, 1940: 27). Monogrāfijā V. Dambergs konspektīvi apraksta vispārzināmus faktus par delartiskās komēdijas vēsturi.

V. Dambergs uzskatījis, ka ir jāiestudē ne tikai mūsdienu darbi, bet arī jāvēršas pie klasiku literārajiem paraugiem (galvenokārt romantisma un it īpaši klasicisma periodā tapušajiem darbiem). Forma V. Dambergam bijusi aktuāla ne tikai literatūras kontekstā, bet arī teātrī. Monogrāfijā autors pievērš uzmanību izrādes un aktieru spēles formas jautājumiem.

Par to, ka jāiestudē klasiskās lugas un jāmeklē īpaša, jauna, teatrāla izteiksmes forma, skatuviski interpretējot darbus, runāja E. Smiļģis un praktiski to realizēja Dailes teātrī. Savukārt V. Dambergs atzīmē, ka Jelgavas teātrī „viena no pirmām, kas pēdējos gados asi izbīdīja formas problēmas ././ bija „Neticīgā Kolombīne” (V. Damberga luga) Ž. Kopštala režijā. ././ Jelgavas teātra skatuve ar lielu un jauki izveidotu avanscēnu, kā arī bagātām apgaismošanas iespējamībām bija kā radīta šai komēdijai ar divkāršo priekšskatuves un skatuves spēli un iracionālām ģeometriskām figūrām – Ripas jaunkundzi, Kuba kungu un jaunekli Trīsstūri, kā arī reālu cilvēku personālu. Šajā komēdijā aktieri vairs nevarēja izlīdzēties ar naturālu dzīves cilvēku atdarināšanu, bet viņiem uz skatuves bija jāmeklē citi izteiksmes līdzekļi” (Dambergs, 1940: 24–25). Par nozīmīgu izrādi Jelgavas teātrī V. Dambergs uzskata Raiņa lugu „Spēlēju, dancoju”, kas lika aktieriem spēlēt „iracionālos un nevis dzīves reālos tēlus un runāt pantu kā pantu” (Dambergs, 1940: 25). Pēc rakstnieka domām, lugas, kas ir uzrakstītas saistītā valodā un atbilstoši ritmam tiek spēlētas izrādē, „attur aktieri no reālistiska interpretējuma” (Dambergs, 1940: 25). Tādējādi var konstatēt, ka V. Damberga ideālais teātra modelis ir nereālistiskais teātris, kur primārais ir dzīves kā spēles atklāsme, nevis psiholoģisks jūtu vai reālistiskas vides attēlojums.

V. Damberga luga „Neticīgā Kolombīne” ir komiskās delartiskās komēdijas stilizācijas paraugs, kur autors mēģinājis restaurēt delartiskās komēdijas principus un varoņus, lai ar to palīdzību parādītu uz skatuves „īsto” komēdiju, t. i., tādu žanru, kas viņa darbā radītajā teātrī tiek uztverts tikai kā laika kavēklis. Lugā ir vairākas norādes uz itāļu masku teātra klātbūtni – līdzības ir saskatāmas sižeta struktūrā, komisma paņēmienos un varoņu tēlojumā; darbā ir tieša itāļu masku komēdijas stilizācija, nevis tipoloģiskas līdzības ar to kā, piemēram, A. Šniclera viencēlienā „Balagāns”. V. Damberga stilizācijas paņēmieni sasauca ar modernisma dramaturgu (A. Šniclera, A. Bloka, F. G. Lorkas) raksturīgākajiem itāļu masku komēdijas stilizācijas pamatelementiem: (1) ar konkrētu, nepsiholoģiski motivētu personu tēlojumu parādīt dzīves mākslīgumu, kur cilvēki kļūst par marionetēm balagānam līdzīgajā pasaulē un nespēj atšķirt savu (V. Damberga – aktiera) lomu no personīgās dzīves; (2) lugas darbības pamatā konstruēt mīlestības trīsstūri starp Kolombīni (V. Dambergam – Kolombīne), Arlekīnu (Leo) un Pjero (Graltu), lai parādītu trīs dažādus indivīdu tipus – jauna socializācijas procesa pārstāvjus.

Iepriekšējo mākslas formu stilizācijas process ne vienmēr paredzēja vēsturiskās (t. i., piemēram, Ķīnai vai Itālijai svarīgas) vai etnoreģionālās (piemēram, būtiskas Indijā) pieejas atdzimšanu, analizējot noteiktās kategorijas. Austrumu garīgās un kultūras pieredzes apzināšana, izvērtējot vēsturiskos pieminekļus, palīdzējusi padziļināt kultūras inteliģences centienus izkopt ārpus laika esošas garīgās un kultūras konstantes, kas gadsimtiem ilgi noteica Austrumu kultūras tradīciju garīgo veidolu un dzīvotspēju. (Austrumu tradīciju un paņēmieni stilizācija ārzemju un latviešu drāmā pašlaik tiek pētīta un skatīta vienā no manas disertācijas „Teatralizācija ārzemju un latviešu modernisma dramaturģijā: paņēmieni un avoti (1900–1930)” nodaļām.) Modernisma laikā mainās mākslas un mākslinieka koncepcija, kā arī veidojas jaunas, disharmoniskas, saspringtas un konfrontējošas attiecības starp mākslu, mākslas radītāju (t. i., mākslinieku) un mākslas uztvērēju (teātrī – skatītāju).

Delartiskā komēdija modernisma laikmetā kļūst par mākslas arhetipu, savukārt balagāns par savdabīgu modernās mākslas sinonīmu. Modernismā transformētā vai

stilizētā veidā delartiskās komēdijas raksturīgākie elementi ir atrodamī gan drīz visos Rietumeiropas un Krievijas mākslas veidos. Laukuma teātra formu, kas atspoguļo pasauli ar groteskas palīdzību, – farsa, itāļu masku komēdijas, mistērijas – stilizācija un restaurācija ļāva noteiktā veidā renovēt mākslu, iekodēt tajā jaunas laikmetīgas filozofiskās un estētiskās koncepcijas, kur par primāro kļuva subjektīvais realitātes attēlojums un spēles principi: autoram pašam ar sevi, ar mākslu un mākslas uztvērēju.

## LITERATŪRA

- Clayton, J. D. (1993). *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. London.
- Damberg, V. (1940). *Karlo Goldoni komēdija „Melis” Jelgavas teātrī*. Rīgā: Zelta Ābele.
- Damberg, V. (1936). *Neticīgā Kolombīne*. Rīgā: Grāmatu apgādniecība A. Gulbis.
- Green, M., Swan, J. (1993). *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and Modern Imagination*. USA.
- Grīns, A. (1954). Dzejnieku trijotne. *Ceļa Zīmes*. 19.
- Hausmanis, V., Kalnačs, B. (2004). *Latviešu drāma. 20. gadsimta pirmā puse*. Rīga: Zinātne.
- Eglītis, A. (1991). *Esejas par rakstniekiem un grāmatā*. 1. sēj. Amerika: LaRAs Grāmatu klubs.
- Radzobe, S. (sast.) (2002). *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. Rīga: Jumava.
- Virza, E. (1930). *Laikmeta dokumenti*. Rīga: „Zemnieku Domas” apgādniecība.
- Авт. кол. (2001). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: НПКи „Интелвак”.
- Белый, А. (1994). *Символизм как миропонимание. Театр и современная драма*. Москва.
- Блок, А. (1968). *Балаганчик*. Москва: Художественная литература.
- Вислова, А. (2000). *„Серебряный век” как театр*. Москва.
- Воротников, А. (сост.) (1995). *Литература и искусство*. Минск: Валев.
- Голдовский, Б. (2003). *Куклы*. Москва: Время.
- Мещеряков, В. (ред.) (2003). *Основы литературоведения*. Москва: Дрофа.
- Ожегов, С. (1968). *Словарь русского языка*. Москва: Советская энциклопедия.
- Павис, П. (2003). *Словарь театра*. Москва: ГИТИС.
- Серова, С. (1999). *Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока* (Китай, Япония, Индия). Москва: ИВ РАН.
- Хализев, В. (2000). *Теория литературы*. Москва: Высшая школа.
- Чибанова О. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX – первой трети XX века. Pieejams: <http://lit.1september.ru/articef.php?ID=200501911> [sk. 10.07.2011.]
- Чжиен, А. Проблема стилизации в русской драматургии начала XX века. Pieejams: [www.toronto.ca/isq/01/rusdram.shtml](http://www.toronto.ca/isq/01/rusdram.shtml) [sk. 17.08.2011.]

## Summary

Many of the 20<sup>th</sup> century writers with stylization techniques in their plays began to portray the world as a theatre, which together with the teatralization processes not only

*in theatre but also in life shows people as marionettes, where naturalness takes over from artificial. People are represented as dummies, as constant masks (or types), that do not know psychological trials, feelings of love and obligation, and are not related to any particular religion, that often epitomizes infernal, metaphysical, and mystical (for example characters in Alexander Blok's play "Балаганчик" ("Balaganchik"), Arthur Schnitzler's "Balagan", Federico Garsia Lorca's "Así que pasen cinco años" ("When Five Years Pass"), Valdemar Damberg's "Neticīgā Kolombīne" ("The Infidel Columbine") and other modernist author's plays' characters). Modernism is a period in the cultural life when German philosopher's Friedrich Nietzsche's statement "God is dead" become topical and respected (at the end of the 1870s). Besides new forms of expression and innovative searching ways modernists in their creative work show that recourse to primary sources (such as the gross theatrical forms), to East theatre technique and stylization or restoration allows art to be renovated and encoded in new, contemporary, philosophical, and aesthetic concepts.*



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.

LATVIJAS UNIVERSITĀTES RAKSTI

776. sējums. LITERATŪRZINĀTNE, FOLKLORISTIKA, MĀKSLA, 2011

LU Akadēmiskais apgāds  
Baznīcas ielā 5, Rīgā, LV-1010  
Tālr. 67034535

---

Iespiests SIA „Latgales Druka”  
Baznīcas ielā 28, Rēzeknē, LV-4601  
Tālrunis/fakss 64625938