

LETONICA

HUMANITĀRO ZINĀTŅU ŽURNĀLS
LITERATŪRA FOLKLORA MĀKSLA

IZNĀK KOPŠ 1998. GADA AUGUSTA

2002

8

Dibinātājs
LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS
Reģistrācijas apliecība nr. 000702230

Redakcijas kolēģija
DACE BULA, ALVYDAS BUTKUS (Lietuva),
ELITA GROSMANE (galvenā redaktore),
JANĪNA KURSĪTE, LALITA MUIŽNIECE (Kalamazū, ASV),
ANITA ROŽKALNE, JANA TESARŽOVA (Slovākija),
GUNA ZELTIŅA

Redakcijas adrese
Akadēmijas laukums 1–1314, Rīga LV–1050
tāl. (371) 7227852, fakss (371) 7229017

Žurnāls izdots ar Kultūrkapitāla fonda un
Latvijas Zinātnes padomes atbalstu

Redaktors *Raimonds Briedis*
Korektore *Ieva Kalniņa*
Tulkotāja *Ieva Burčika*
Maketētāja *Ieva Vīriņa*

Formāts 60 x 90/16
Iespicsts SIA "N.I.M.S." tipogrāfijā
tāl. 7311424

SATURS

IEVADS

RAKSTI

<i>Silvija Radzobe</i> . Rūdolfs Blaumanis un jaunā drāma. Daži aspekti	7
<i>Inguna Daukste-Silasproģe</i> . Viļa Plūdoņa "Modernā vācu lirika" un latviešu kritika	32
<i>Gatis Ozoliņš</i> . Totēmisma problemātika latviešu folkloristikā	55
<i>Baiba Vaska</i> . Dobeles riņķsakts un to ornamenti (14.-17. gs)	75
<i>Ruta Čaupova</i> . Saiknes ar Eiropas kultūras centriem un klasisko modernās tēlniecības ieviržu izpausmes Latvijā	153

ARHĪVI, DOKUMENTI, FAKTI

<i>Boriss Infantjevs</i> . Divas tikšanās ar Kārli Draviņu	183
<i>Aldis Linē</i> . Ivana Rudenkova Marionešu teātris	190

JAUNĀKĀS LITERATŪRAS APSKATS

<i>Ruta Kaminska</i> . Nozīmīgs izdevums par arhitektūras matojumu	201
<i>Eenedikts Kalnačs</i> . Par latviešu literatūru – čehu un slovaku valodā	204

PERSONĀLIJAS

<i>Guna Zeltiņa</i> . Akadēmiķis ar polemisku temperamentu	
Viktoram Hausmanim - 70	207
<i>Mārīte Vīksna</i> . Veltai Rūķei-Draviņai – 85	210

ZINĀTNES DZĪVE

KONFERENCES

<i>Kristiāna Ābele</i> . No Pēterburgas līdz Berlīnei	212
<i>Ruta Čaupova</i> . Konference "Mutācijas" Kauņā	118
<i>Stella Pelše</i> . Netveramās savdabības meklējumos (Borisa Vīpera piemiņas lasījumi)	228
<i>Stella Pelše</i> . Rīgas mākslinieku grupas laikmets	231
<i>Maira Valtere</i> . Čaks ... zināmais un nezināmais	233
<i>Aldis Pūtelis</i> . Barondiena	236
<i>Zane Šiliņa</i> . Hellēni un mēs – dialogs vai muzejs?	238
<i>Inguna Daukste-Silasproģe</i> . 2001. gads. Latviešu literatūra grāmatās	241
<i>Inguna Daukste-Silasproģe</i> . Baltijas studiju konference Tartu	244

HRONIKA	246
---------	-----

IN MEMORIAM

Antona Brcidaka piemiņai	258
<i>Kristiāna Ābele</i> Gombrihta prāts un jūtīgums jeb piemiņas vārdi mākslas vēstures bruņiniekam	259

AUTORI	263
--------	-----

CONTENTS

INTRODUCTION

ARTICLES

<i>Silvija Radzobe</i> . Rūdolfs Blaumanis and the New Drama. Some Aspects	7
<i>Inguna Daukste-Silasproģe</i> . "Modern German Poetry" by Vilis Plūdons and Latvian Criticisms	32
<i>Gatis Ozoliņš</i> . Problems of Totemism in Latvian Folkloristics	55
<i>Baiba Vaska</i> . Brooches and their Ornamentation, Dobeļe Region (14 th -17 th Centuries)	75
<i>Ruta Čaupova</i> . Contacts with European Centres and the classical Trends of Modern Sculpture in Latvia	153

ARCHIVES, DOCUMENTS, FACTS

<i>Boriss Infantejvs</i> . Two Meetings with Kārlis Draviņš	183
<i>Aldis Linē</i> . Ivan Rudenkov's Puppet Theatre	190

REVIEWES

<i>Ruta Kaminska</i> . Important Publications on Architectural Heritage	201
<i>Benedikts Kalnačs</i> . Publications on Latvian Literature in Czech and Slovak Languages	204

PERSONALIA

<i>Guna Zeltiņa</i> . Academic with a Polemic Temper	
Viktors' Hausmanis' 70 th Birthday	207
<i>Mārīte Vīksna</i> . Velta Rūķe-Draviņa's 85 th Birthday	210

SCHOLARLY LIFE

CONFERENCES

<i>Kristiāna Ābele</i> . From St. Peterburg to Berlin	212
<i>Ruta Čaupova</i> . Conference "Mutations" in Kaunas	118
<i>Stella Pelše</i> . Quest for the Imponderable Originality	228
<i>Stella Pelše</i> . Time of Riga Artists' Circle	231
<i>Maira Valtere</i> . Čaks ... Known and Unknow	233
<i>Aldis Pūtelis</i> . Krišjānis Barons' Day	236
<i>Zane Šiliņa</i> . Hellens and Us – Dialogue or Museum?	238
<i>Inguna Daukste-Silasproģe</i> . 2001. Latvian Literature in Books	241
<i>Inguna Daukste-Silasproģe</i> . Baltic Studies Conference in Tartu	244

CHRONICLES	246
------------	-----

IN MEMORIAM	258
-------------	-----

In Memoriam Antons Breidaks	
<i>Kristiāna Ābele</i> Gombrich's Sense and Sensibility, or Obituary to the Knight of Art History	259

AUTHORS	263
---------	-----

Šoreiz Jūsu vērtējumam tiek nodots žurnāla *Letonica* 8. numurs, sniedzot kārtējo ieskatu literatūras, folkloras un mākslas jaunākajos pētījumos un aktuālo norišu pasaulē.

Pieredzējuši literatūrvēsturniece un teātra kritiķe Silvija Radzobe, mēģinot nošķirt pseidoproblēmismu no dramaturga veiksmju un neveiksmju cēloņiem, pievērsusies vairākiem līdz šim pārprastiem, noklusētiem vai nepamanītiem Rūdolfa Blaumaņa daiļrades aspektiem. 19./20. gadsimta mijas jaunās mākslas veidošanās procesi joprojām paliek rosināši un nepietiekami interpretēta tēma Latvijas literatūras un mākslas vēsturē, pie kuras var atgriezties vēl un vēl. Lielā laika distance liek skatīties uz tālaika dekadentisko "samaitātību" citām acīm. 20. gadsimts ir pierādījis, ka pirmatnēji iesīkstējies veselīgs brutālisms var būt daudz bīstamāks un postošāks nekā dažas mākslinieciskās fantāzijas kaprīzes, kas padarījušas ikdienu krāsaināku, kaut vai liekot iejusties citu drāmās un traģēdijās un uz brīdi piemirstot savas. Reizē tas ir laikmeta dzīves spogulis. Distancēts vērojums izmaina parādību un tēlu šķietami stabilizēto traktējumu, atsedz laikmeta un individa morāles relatīvismu.

Modernisma ienākšanas tēma literatūrā tālāk turpināta Ingūnas Daukstes-Silasproģes rakstā. Autore apcerējusi 1913. gadā izdoto Viļa Plūdoņa sakārtoto un tulkoto "Moderno vācu liriku". Tālaika mākslas dzīves procesu dziļākai izpratnei bija svarīgs gan materiāla atlases princips, kas, kaut arī atspoguļo paša Plūdoņa idilliski tendētas mākslinieciskās noslieces, tomēr sniedz ieskatu jaunākajā vācu dzejā, tādējādi iepazīstinot un arī pieradinot vietējo sabiedrību pie daudz modernākām laikmeta dzejas paradigmām. Reizē interesanti iepazīt tālaika kritikas daudzpusību no komplimentāras jūsmas līdz dziļākai dzejas atlases un tulkojuma analīzei.

Saiknēm ar Eiropas kultūras centriem 20. gadsimta klasiskā modernisma tēlniecībā izsekojusi mākslas zinātniece Ruta Čaupova. No sākotnējās rodēniskās tradīcijas autore aizved līdz 20. gadsimta sākuma konstruktīvismam. Tā pazīmes, formas ģeometrizāciju un stilizāciju pēc ilgstoša politiskās konjunktūras nosacīta pārrāvuma saskatot atkal 60.-70. gadu mākslinieku darbos un noslēdzot pārskatu ar mākslinieku instalatoru pēdējo gadu ironiskajām kompozīcijām.

Tālākā senatnē aizved divas citas krājumā ietvertas tēmas. Caur folkloras prizmu Gatis Ozoliņš mēģinājis aktualizēt totēmisma problēmu, kurai autoram latviešu folklorā nav izdevies atrast nedz apstiprinājumu, nedz noliegumu. Daudz vairāk empīriskās konkrētības ornamentam vēltajā Baibas Vaskas rakstā. Aprakstītas, analizētas un klasificētas Dobeles kapulaukā atrastās riņķsaktas (14.-17. gadsimts). Tādējādi Latvijas mākslas vēsturē tiek iekļauts jauns līdz šim mazzināms materiāls, kas sniedz sākotnējo informāciju ne vien par saktu formu tipoloģiju, bet arī par ornamenta un burtu lokālu transformāciju, pakāpeniski distancējoties no sākotnējās semantiskās nozīmes dekoratīvas ģeometrizācijas virzienā.

Plašākus pētījumus turpmāk rosinošas varētu būt pirmās "tūkšāns" ar folkloristu Kārli Draviņu un leļļinieka Ivana Rudenkova Marionešu teātri. Kopumā zinātnes dzīve bijusi notikumiem bagāta, kas liek cerēt, ka rakstu netrūks arī nākošajiem žurnāla *Letonica* numuriem.

Noslēgumā tikai jāpiebilst, ka, izbeidzot savu darbību žurnāla galvenās redaktora amatā, gribētu novēlēt posteņa pārmantotājai Ievai Kalniņai Fortūnas labvēlību, turpinot iesāktu darbu, jo, kā minēts vienā no ievadrakstiem: pirmais grūtais desmitnieks vēl nav sasniegts.

Elita Grosmane

Silvija Radzobe

RŪDOLFS BLAUMANIS UN JAUNĀ DRĀMA. DAŽI ASPEKTI

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Rūdolfis Blaumanis

Breslavas docenta dienas un nedienas

Par Rūdolfa Blaumaņa dramaturģiju līdz šim visplašāk izteikušies Viktors Hausmanis (“Rūdolfa Blaumaņa dramaturģija”, 1984) un Līvija Volkova (“Tapšana”, 1988; “Briedums”, 1999). Abi autori, rakstot par Blaumaņa literārajām simpātijām, atkārtoti arī dažas vispārzināmas lietas, neatsedzot to izklāstā jaunus aspektus. Piemēram, tā tas ir attiecībā uz Gustavu Freitāgu (*G. Freytag*, 1816-1895), kura vārdu Latvijā būs dzirdējis vai katrs skolās bērns, jo tik daudz jau nu zina ikviens skolotājs, ka Blaumanis savas

lugas rakstījis “pēc Freitāga shēmas”. Labākie no skolotājiem slaveno “shēmu” ar tās nemitīgi kāpjošo dramatismu un “pēdējā saspringuma momentu” pat uzzīmē uz tāfeles un liek saviem skolēniem iemācīties no galvas, radot iespaidu, ka Freitāgs bija gudrākais no gudrajiem, ja jau mūsu klasiskākais no klasiķiem tik nešaubīgi sekoja viņa shēmai. Arī L. Volkova un V. Hausmanis Freitāga “mācības” izklāstā traktē tās autoru kā pārlaicīgu gudrinieku un tādējādi seko vispārpieņemtajai tradīcijai latviešu filoloģijā.

Taču, kaut nedaudz iedziļinoties ārzemju teātra un dramaturģijas vēsturē, var iegūt informāciju, kas pašu “shēmas” demiurgu ļauj skatīt pavisam konkrēta laikmeta aprisēs. Gustavs Freitāgs, Silēzijas birģermeistara dēls, absolvē Breslavas universitātes Filoloģijas fakultāti, paralēli ģermāņu filoloģijai iegūdam labas zināšanas arī vēsturē un filozofijā. Drīz pēc studiju beigšanas Freitāgs atgriežas savā *alma mater*, lai pildītu vācu valodas un literatūras privātdocenta pienākumus. Jaunais pasniedzējs, guvis panākumus pedagoga amatā, savu darbības lauku paplašina, 1844. gadā sākdam rakstīt publicistiskus rakstus par literāriem un sociāliem jautājumiem, kā arī lugas. Freitāga spalvai pieder vairāk nekā desmit dramaturģisko sacerējumu dažādos žanros. To vidū kā nozīmīgākos var minēt komēdiju “Kāzu ceļojums” (*Die Brautfahrt*, 1844), t.s. ģimenes drāmas “Zinātnieks” (*Der Gelehrte*, 1844), “Valentīna” (*Die Valentine*, 1847), “Grāfs Valdemārs” (*Graf Waldemar*, 1850), pat traģēdiju klasicisma stilā “Fabīrs” (*Die Fabier*, 1858). Taču vislielāko ievērību gūst satīriskā komēdija “Žurnālisti” (*Die Journalisten*, 1854), kurā viņš ironiski un asi izsakās par aktuālām politiskām parādībām. Luga ātri vien tiek iestudēta ne tikai Breslavas, bet arī citos Vācijas un Austrijas teātros, gandrīz momentāni tā tiek tulkota un ar sajūsmu uzņemta arī citu Eiropas attīstīto valstu teātros. Par vienu no ievērojamākiem kļūst Henriha Laubes veidotais uzvedums Vīnes Burģteātrī ar slaveno “gastrolieri” Emīlu Devrientu Konrāda Bolca lomā.

Provinces pilsētīņas priekšvēlēšanu kampaņā liberālā avīze “Unions” ar redaktoriem Konrādu Bolcu un profesoru Oldendorfu priekšgalā pūlas būt un palikt objektīva. Toties konservatīvais laikraksts “Koriolans” pērk, ļauj uzpirkties, tenko, šantažē, apmelo, lai jebkādiem līdzekļiem vēlēšanās *stutētu* savu “labdari” pulkvedi Bergu. Vēstījumu par melnbalti krāsotā politisko pretinieku pāra Oldendorfa un Berga cīņu “saldina” abu kandidātu melodramatiskās personiskās attiecības – profesors ir pulkveža meitas Idas līgavainis.

Par “Žurnālistiem” raksta avīzes, par tiem diskutē literāros salonos, kafējnīcās, krodziņos un tikumīgo vācu ģimeņu viesistabās, jo Freitāgam ir izdevies trāpīt sabiedrības interešu desmitniekā – viņš pirmoreiz publiski ir

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

*Gustavs Freitāgs. No/
From.: E. Engel.
Geschichte der
Deutschen Literatur.
Leipzig-Wien, 1918*

pateicis to, ko nojauš un par ko kuluāros runā jau sen, proti, par preses pārkamību un tās lomu politiskajos procesos. Un, kā tas mēdz būt šādos gadījumos, nekas, ja autors ir spēcīgāks savā pilsoniskajā drosmē, nevis literārā stila izsmalcinātībā. Tēmas ziņā var konstatēt “Žurnālistu” attālu sasaukšanos ar H. Ibsena “Tautas naidnieku” (1882), tāpat pieminēt to, ka Freitāga luga Vācijā tikusi iestudēta arī 20. gadsimtā.

“Žurnālistu” veiksmes spārnotam, Gustavam Freitāgam vēlreiz izdodas nonākt plašas sabiedrības uzmanības centrā, kad viņš 1855. gadā laiž klajā apjomīgo romānu “Debets un kredīts” (*Soll und Haben*) par jaunā un enerģiskā Antona Volfarta straujo karjeru, kurš izrādās virtuozs ne tikai komerciālajās mahinācijās, bet arī cilvēciskajās attiecībās, jo savu reputāciju nostiprina, apprecot firmas “Šrēters & Co” šefa meitu un kļūstot par tā līdžīpašnieku. Grūti pateikt, kas, romānu rakstot, autoru spārnojis vairāk – sašutums par

buržuāzisko komersantu netīrajiem veiksmes likumiem vai sajūsma par sava varoņa neapšaubāmi talantīgo virtuozitāti, darbojoties pēc šiem “likumiem”.

Kad turpmāk Freitāgs novēršas no aktuālām publicistiskām tēmām, lai savā dramaturģijā un prozā risinātu t.s. vispārcilvēciskos un mūžīgos jautājumus, viņam vairs neizdodas atkārtot 50. gadu vidū gūtos panākumus. Acīmredzot viņa literārā talanta mērogi ir visai pieticīgi. Tādēļ psiholoģiskā aspektā ļoti labi saprotams, kādēļ viņš turpmāk nododas akadēmiskai darbībai, studējot drāmas teoriju. Studiju vainagojums ir “Drāmas tehnika” (*Die Technik des Dramas*, 1863). Privātdocents, pētot Aristoteļa teoriju, Šekspīra, Sofokla, Gētes un Šillera praksi, pūlas dramaturģijā atklāt nepārejošas veiksmes formulas. Freitāga “Drāmas tehnika” ir kompilatīva rakstura darbs. To nevar salīdzināt ar citiem – oriģināliem šī novada sacerējumiem, piemēram, D. Didro “Paradoksu par aktieri”, G.E. Lesinga “Hamburgas dramaturģiju” vai V. Igo “Priekšvārdu “Kromvelam””, kuri attiecīgi uzlūkojami par klasicisma, Apgaismes, romantisma teātra un drāmas manifestiem. Man visprecīzākais šķiet viedoklis, ka Gustavs Freitāgs “Drāmas tehnikā”, jebkuras lugas struktūru reducēdams uz piramīdai līdzīgu modeli, sniedzis pirmo “labi taisītas lugas” (*well made play*) instrukcijas paraugu Eiropas lugrakstniecībai.¹ Svarīgi piebilst arī to, ka Freitāgs runā nevis par jebkura stila, bet tikai un vienīgi par reālistiskām drāmām un traģēdijām, ignorējot komēdijas žanru. Tāpat – viņa ideāls ir t.s. ģimenes jeb buržuāziskā drāma. Kaut arī Freitāga rekomendācijām bieži vien ir tehnisks un nevis radošs raksturs, viņa izpratne par darbību kā lugas galveno “atsperi” un savukārt pretpēku cīņu kā darbības izraisītājfaktoru kopā ar padomiem darbības sprieguma kāpināšanai savu universālo dabu nav zaudējusi arī šodien.

Tas, ka R. Blaumanis, sekojot “tehnika” ieteikumiem, radīja oriģinālus mākslas darbus, nav nekas paradokšāls un primāri apliecina skolnieka, nevis skolotāja lielumu, kā pie mums vairumā gadījumu līdz šim pierasts uzskatīt.

Emīla un Viktorjēna kolektīvā “vaina”

Gan L. Volkova, gan V. Hausmanis, aplūkojot R. Blaumaņa lugu “Potivara nams”, kuru pamatoti vērtē kā neveiksmi, cēloņus tai saskata mūsu dramaturga pārmērīgā aizrautībā ar franču lugu autoriem Emīlu Ožjē un Viktorjēnu Sardū, kā arī vēlmē sekot viņu pieredzei. Tik tiešām, vēstulē Eiženam Bergmanim, kā to norāda L. Volkova, Blaumanis “Potivara nama” sakarā 1896. gadā raksta: “*Gadījumā, ja Jūs iepazīsat lugu..., tad, saskatījis*

*dažas labas īpašības, nedomājiet uzreiz par Zūdermani..., bet gan par nelaiķi Ožjē. Šis lieliskais francūzis man ir moderna dramatiķa ideāls. Zūdermanis ir lielākais darbības risinātājs, Hauptmanis – smalkākais tēlotājs. Taču nevienam no abiem nav ne Ožjē viegluma, ne asprātības.”² Savukārt Arvīds Blaumanis atmiņās par savu brāli raksta: “Viņam iepatikās franču dramatiķi. Visvairāk lasītas bija Ožjē (*Augier*) un Sardū (*Sardou*) lugas. Viņš tās lasīja vairākas reizes un sevišķi patīkamas vietas lasīja priekšā.” Un tik tiešām piemetina: “Franču lugu iespaidā sarakstīta luga “*Potivāra nams*”.”³*

Eiropas lugu rakstniecībā 19. gadsimta 50. gados aizsākas un apmēram 70. gados kulminē līdz tam dramaturģijā nebijusi parādība – komercmāksla, kas savu panākumu ēku ceļ uz romantisma gruvešiem. Dramatiskās literatūras vietā tiek radīts “repertuārs”, kam ārpus teātra uzveduma savas patstāvīgas mākslinieciskas nozīmes nav. Tas ir “labi taisītu lugu” uzplaukuma periods ar bezgalīgu štampu (resp., gatavu migrējošu amatniecisku paņēmieni) virtienēm, kad notiek aizraušanās ar vodevīlu, melodrāmu, situāciju komēdiju, pseidoprobēmismu un pseidoreālismu. Taču būtu pārāk vienkārši domāt, ka šo parādību izraisa tikai civilizētās sabiedrības kulturālā pārsātinātība un tieksme teātrī pēc izklaides. (Arī tas, protams.) Taču bija arī citi cēloņi, kas paradoksālā kārtā šo teātra komercializācijas pirmo totālo uzviltījumu ļauj uztvert ... kā jaunās drāmas priekšvēstnesi.

19. gadsimta otrās puses dramaturģiskā komercmāksla vistiešākajā veidā saistīta ar personības apziņas krīzi Rietumeiropas kultūrtelpā, kas savukārt radusies no būtiskām izmaiņām pašā dzīvē. Kā raksta B. Zingermans: “Izrādījās, ka uzvarējušās buržuāzijas pasaulē arī cilvēks ir tikai progresā līdzeklis un nevis mērķis, ka tas aizvien vairāk nonāk zem pārpersoniskiem visvareniem sabiedriskiem spēkiem, zaudē savu personisko brīvību. Draudi sabiezē pār pašu galveno Renesanses drāmas pamatprincipu – individuālisma principu. Patī drāmas eksistence tiek apdraudēta. Savā darbībā un iespējās ierobežotais buržuāziskais cilvēks arvien mazāk der teātra varoņa lomai.”⁴ Veikla un aktīva, bet talantā un filozofiskajā domāšanā ierobežota dramaturgu paaudze piemērojās jaunajai situācijai: iztopot laikmeta “sasmalcinātajam” skatītājam, viņi “sasmalcinājās” paši, no māksliniekiem kļūstot par amatniekiem, kā arī “sasmalcināja” savus varoņus. Lugu personāžus viņi pilnīgi pamatoti nogāza no visvareno individuālistu postamenta, bet, nezinot,

ko ar tiem darīt tālāk, pārvērtā tos triviālās teatrālās marionetēs, kas tika darbinātas pēc iepriekš paredzamas shēmas. Tā kā šīs ievirzes dramaturgi amatnieciskā līmenī ļoti labi pārzināja savu profesiju un sava laika izpratnes līmenī arī teātri, tad viņu lugas starptautiskajā tirgū bija labi “ejoša” prece. Neapšaubāms fakts ir arī tas, ka izcili aktieri melodramatiskus efektus spēja pārvērst patiesā dramatiskā un pat traģiskā pārdzīvojumā, tādējādi šķietami mainot, resp., uzlabojot pašu dramatisko darbu kvalitātes līmeni. Kā šādas sistemātiskas melodrāmu “traģedizētājas” Eiropas teātrī var minēt ģeniālās aktrises Eleonoru Dūzi un Sāru Bernāru.

Kā panākumiem bagātākie dramaturģijas komercmākslas (var teikt arī – kiča) pārstāvji Francijā minami Ežēns Skribs (1791-1861), Emīls Ožjē (1820-1889), Aleksandrs Dimā-dēls (1824-1895), Viktorjēns Sardū (1831-1908). Protams, katram no viņiem ir sava specifika, arī – atšķirīgs talanta līmenis. Piemēram, E. Ožjē izvēlētajiem sižetiem raksturīgs kritiskāks sociālo procesu vērtējums, toties E. Skribs dziļāk spējis ietiekties savu varoņu psiholoģiskajos pārdzīvojumos. Šīs pašas kvalitātes un ievirzes dramaturgi, protams, sastopami arī citās valstīs. Tādi ir, piemēram, Latvijas teātrī 19. gadsimta beigās ārkārtīgi populārie austrieši Johans Nestrojs (1801-1862) un Ferdinands Raimunds (1790-1836) ar savām “tautas lugām”.

Par to, vai tieši franču “kičisti” vainīgi pie R. Blaumaņa neveiksmes ar “Potivara namu”, grūti spriest. Kaut gan neapšaubāms ir fakts, ka lugā asā konfliktā nonāk dramaturga izvēlēta mīta viela (Bībeles stāsts par Potifara kārīgo sievu un bezvainīgo, savam saimniekam uzticīgo Jāzepu) ar klasiskai melodrāmai raksturīgo uzbūves konstrukciju. Taču tikpat lielā mērā pieļauju, ka šai gadījumā neveiksmes cēlonis ir vēl cits.

Dekadentiskais “dancis pa trim”

Pašam autoram personiski ļoti aktuālas ir izjūtas un pārdzīvojumi, kurus viņam ne pārāk veiksmīgi izdevies paslēpt zem mīta personu arhetipiskajām maskām. L. Volkova monogrāfijā “Briedums”, apskatot “Potivara namu”, Matīsa Rogrotas un viņa neuzticīgās sievas Paulīnas attiecībās saskata atblāzmu no Blaumaņa tēva un mātes, iespējams, ļoti sarežģītajām intīmajām attiecībām. (Protams, ne jau nu nejauši lugas galvenos varoņus sauc tāpat kā Blaumaņa tēvu un māti – par Matīsu un Paulīni.) Tāpat L. Volkova

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

G. Freitāga "Drāmas
tehnika" (*Der Technik des
Dramas*), 1896, 6. izd.

pieļauj, ka Paulīnas un Jozefa attiecībās varētu būt iekodētas arī Blaumaņa drauga Viktora fon Andrejanova sievas Marijas un paša Blaumaņa neviennozīmīgās attiecības. Taču pētniece bez uzmanības, manuprāt, atstāj vēl kādu būtisku attiecību (vai – vismaz emociju) nogriezni. Kā zināms, bibliskā Jāzepa atsaucības trūkumā pret sava kunga sievas seksuālajiem piedāvājumiem ne pēdējo lomu spēlē viņa uzticības solījums savam kungam Potifaram, kuru tas vērtībā stāda augstāk par mīlas baudu ar sievieti. Atmiņās par Blaumani un V. fon Andrejanovu, kā arī L. Volkovas pētījumos var atrast netiešus norādījumus, ka baltvācu literāts neapšaubāmi bijis greizsirdīgs uz savu sievu un Blaumani, sarīkojot pat pistoles vicināšanu

pret savu draugu. Situācijas zīmējums nav nepārprotams. Tas nebūt neļauj viennozīmīgi runāt, ka tieši Marija ir tā, kas raisījusi Viktora greizsirdību. Šķiet, ir tieši otrādi. Taču šī, tāpat kā R. Blaumaņa latentās homoseksualitātes tēma attiecībā pret viņa literārajiem “krustdēliem” pagaidām mūsu literatūrzinātnē vēl ir pilnībā slēgta.⁵ Visi R. Blaumaņa pētnieki draudzīgi izliekas aizmirsuši, ka V. Bērziņa 1935. gadā publicējusi šim jautājumam veltītu pētījumu “Blaumaņa personība viņa vēstulēs”.

“Potivara nama” sakarā, konstatējot satura un formas konfliktu, var secināt vēl vismaz divus faktus. Pirmkārt, to, ka Blaumanis ir izvēlējis tipisku, no mīta atvasinātu modernisma tēmu – pamātes tiekšanos pēc asinsgrēka ar padēlu, bet risinājis to neadekvātā – melodrāmas formā, kuras ceturtajā cēlienā, aprakstot Paulīnas un Cintes bēdīgo kopdzīvi, izmantojis arī naturālisma estētiku. Protams, mākslinieciskās kvalitātes ziņā nav iespējams salīdzināt “Potivara namu” ar J. O’Nīla “Sēras piestāv Elektraī” (1931), taču metodes ziņā – gan. Abos gadījumos mīta viela ir stilizēta, tās arhetipiskās struktūras ievietotas modernās kapitālistiskās sabiedrības apstākļos. Tādējādi “Potivara nams”, manuprāt, nav uzskatāms (kā tas darīts līdz šim) par Blaumaņa neuzticību sev, atsakoties no latviešu zemnieku tēlojuma, lai par katru cenu izpatiktu aprobežotajiem kritiķiem un apstrādātu “pseidomodernas” tēmas “pseidomodernā” formā. Drīzāk tas tik tiešām ir informācijas vakuums, kurā dzīvo Blaumanis. Un viņa kļūda nav tā, ka viņš ir lasījis Ožjē un Sardū, bet viņa nelaime ir tā, ka viņš nav lasījis modernistus Strindbergu un Ibsenu, kuru tēlošanas metodes viņu varētu stiprināt radošajos meklējumos modernisma virzienā, jo minēto autoru varoņu kaislības, tāpat kā tās, kas saviļņojušas Paulīnu, balansē uz tradicionālajā ētikā aizliegtā-atļautā robežas. Protams, O. Vailda “Salomī” (1893) Blaumanis nevarēja būt lasījis, jo savu “Potivara namu” viņš rakstīja gandrīz vienā laikā ar lielā angļu dekadenta visdekadentiskāko lugu.

Runājot par latviešu dramaturģiju, šķiet, nevienam līdz šim nav ienācis prātā vienkopus minēt Blaumaņa mazo lugu “Potivara nams” un Raiņa lielo lugu “Jāzeps un viņa brāļi” (1919). Taču abas tās ir “odziņas” no viena krūma, resp., viena mīta, lai arī to nogatavošanās pakāpes ir grūti salīdzināmas. Tāpat par pusceļā palikušiem mēģinājumiem modernisma virzienā jāuzlūko R. Blaumaņa nepabeigtās lugas “Genoveva” (1904-1907; viduslaiku bruņinieku literatūras sižeta stilizācija) un “Dzīvais ūdens” (1905; kosmopolītisks teiku sižets).

Ar autodiodakta metodēm sarūpēta nesistemātiska izglītība, fragmentāra informācija par Eiropā notiekošajiem estētiskajiem meklējumiem, pusprofesionāls vienīgais latviešu teātris, neattīstīta, vēl tikai topoša latviešu buržuāziskā sabiedrība, absolūts konkurences trūkums nacionālajā dramaturģijā (vienīgais R. Blaumaņa priekštecis – latviešu “teātra tēvs” Ā. Alunāns – taču tāpat, stingri ņemot, pieder pie komercizklaides materiālu “ražojošiem” autoriem). Tādi ir apstākļi, kuros allažīga maizes darba nomāktais latviešu pirmais profesionālais un ģeniāli apdāvinātais dramaturgs raksta savas lugas. Lugas, kuras vēl joprojām pierasts uzskatīt par tradicionāli reālistiskām un kuras dažos aspektos analizētas pat pārsteidzoši plaši un dziļi. Maz ko vairs var piebilst par personāžu prototipiem, varoņu psiholoģiskajiem pārdzīvojumiem, tēlotās vielas atbilstību dzīves īstenībai, kompozīcijas veidojuma sasaukšanos ar “Freitāga shēmu”. Taču vēl joprojām tikai garāmejot pieminēta ir, manuprāt, ļoti svarīgā tēma – R. Blaumaņa attiecības ar jauno drāmu.

Avoti. Īstie un neīstie

Kā liecina L. Volkovas monogrāfijas “Tapšana” apakšvirsraksts “Rūdolfs Blaumanis literāros un vēsturiskos kontekstos līdz 1893. gadam ar atkāpēm līdz 1908. gadam”, pētniece īpaši nodarbojas ar mūsu klasiķa ietekmes avotu analīzi. Runājot par prozu, L. Volkova piedāvā ielūkoties vairākos ļoti būtiskos avotos. Viņa, piemēram, ne tikai atgādina Blaumaņa interesi par mūsdienās aizmirstībā nogrimušajiem, bet 19. gadsimta 80. gados vāciski lasošajā Eiropā neparasti populārajiem austriešiem Pēteri Rozegeru un Ludvigu Ancengrūberu, bet arī uzrāda pat mulsinoši tuvas paralēles starp dažiem latvieša un viņa vecāko spalvasbrāļu darbiem, liekot domāt, piemēram, ka atsevišķi Blaumaņa stāsta “Nezāle” (1887) fragmenti varētu būt uzlūkojami pat kā brīvs tulkojums no P. Rozegera stāsta “Gidelis, aizdāvātais zēns”.

Turpretī, mēģinot “ievietot” Blaumaņa dramaturģiju adekvātā kontekstā, L. Volkova, manuprāt, cieš neveiksmi. Protams, Blaumanis kā jebkurš inteligents cilvēks ir lasījis gan Gēti, gan Šekspīru, taču monogrāfiste, pievērsoties diženajam anglim vai tikpat diženajam vācietim, neuzrāda ne visniecīgāko tiešas vai netiešas ietekmes gadījumu. Domāju, “siltāks” kļūst, kad izlasīju apakšnodaļas virsrakstu “Jaunās strāvas Eiropas literatūrā”, kur L. Volkova runā par Zolā, garāmejot piemin G. Hauptmani

un H. Zūdermani. Taču arī te, pēc manām domām, ir koncentrētas piezīmes, kas nesniedz būtisku ieskatu par Blaumaņa sakariem ar "jaunajām strāvām". Kāpēc? Pirmkārt, L. Volkova izturas ar tādu kā neuzticību pret šīm "jaunajām strāvām", naturālismu izprotot vien kā bezpersonisku neglītas dzīves fragmenta fotogrāfiju, bet simbolisma sakarā kā pirmo (un gandrīz vai vienīgo) tā kvalitāti min "degradēšanos līdz dekadencei", ar kuru Blaumanim daudz iznācis cīnīties kā ar "kroplu izpausmes formu". Otrkārt, L. Volkova pilnīgi pareizi Ibsenu, Hauptmani, Zūdermani nodēvē par "jauno laiku karognesējiem dramaturģijā". Lai būtu. Nekļūsim taču nervozi no tā vien, ka gan vienā, gan otrā L. Volkovas sarakstītajā sējumā trūkst formulas "jaunā drāma". Taču sarūgtina tas, ka pētniece pārmēru šauri un nesistemātiski izprot "karognesējus" vienojošo novatorismu, runādama vien par "padziļinātu reālismu" un "skatuves runas pietuvināšanu dabiskam cilvēku runas veidam". Taču pilnīgi nepiedodami ir tas, ka, meklējot būtiskākās Blaumaņa ietekmes, viņa, kuras darbam raksturīgs liels rūpīgums, neievērotu palaidusi garām Morisa Māterlinka (*M. Maeterlinck*, 1862-1949) vārdu, kam uz ikvienu dramaturģijas pētnieku vajadzētu iedarboties kā elektriskās strāvas impulsam, jo tieši Māterlinks ir simbolisma dramaturģijas spilgtākais pārstāvis Eiropas literatūrā, simboliskās drāmas un teātra teorijas izstrādātājs par kanonisku uzskatītajā esejā "Svētlaimīgo mīrinājums" (*Le trésor des humbles*, 1896).

R. Blaumaņa interesi par Māterlinku savās atmiņās apraksta pat divi autori. K. Štrāls: *"Pret toreizējo moderno romantismu Blaumanim nebija nekas pretī – viņš augstu vērtēja Meterlinku, Vaildu un citus rietumu modernistus..."*⁶ J. Akuraters: *"No modernajiem rakstniekiem viņš pēdējā laikā cienīja arī M. Meterlinku un Hugo fon Hofmanstālu."*⁷

Šos ļoti svarīgos K. Štrāla un J. Akuratera izteikumus savā grāmatā savukārt citējis V. Hausmanis. Abiem pētniekiem ir atšķirīgas "stiprās puses". Vairumā gadījumu lugu analīzes (prototipu un psiholoģiskajā aspektā) L. Volkovai ir padevušās oriģinālākas, taču V. Hausmanis, kompetentāk pārzinot Eiropas teātri un drāmu, veiksmīgāk spējis Blaumani "ievietot" atbilstošākos starptautiskos sakaros. Taču arī V. Hausmaņa izteikumiem (īpaši – virzienu aspektā), manuprāt, nepieciešami precizējumi.

Pilnīgi pareizi, piemēram, V. Hausmanis atzinis: *"Literatūras vēsturē jaunais virziens, kam pamatlicējs bija E. Zolā, pamatoti tiek dēvēts par "jauno drāmu" (...) Vai nu apzināti vai intuitīvi R. Blaumanis tuvojas tieši šim drāmas*

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Moriss Māterlinks

virzienam.”⁸ Personiski es domāju, ka Blaumanis jaunajai drāmai tik tiešām **tuvojās** (pilnībā ar to nesaplūstot) un ka šī tuvošanās neapšaubāmi bija **intuitīva**. Svarīgi precizēt, ka jautājums par Blaumani un jauno drāmu īstenībā ir jautājums par Blaumani un modernismu, jo tieši jaunās drāmas pārstāvji bija pirmie modernisti Eiropas dramatiskajā literatūrā.

V. Hausmanis kā jaunās drāmas raksturīgākās pazīmes izceļ trīs. Pirmkārt, varoņu izvēli no demokrātiskas vides. Autors raksta: *”Kādreiz dramaturgi tēloja augstmaņu un valdnieku pārdzīvojumus, R. Blaumaņa varoņi ir darba cilvēki, un pati varoņu izvēle daudzējādā ziņā ir raksturīga “jaunajai drāmai” kā virzienam. Ne velti 1902. gadā sarakstītās M. Gorkija lugas “Sīkpilsoņi”*

pozitīvā ideāla paudējs ir mašīnists Nils, bet viņa iemīļotā ir kalpone Poļa.”⁹ (Vienīgi – diez vai Blaumaņa dramaturģijas izpratni padziļina krievu revolūcijas vētrasputna radītā ideālā mašīnista un kalpones pieminēšana. Jo, kā zināms, ir kalpones un kalpones.) Otrkārt, V. Hausmanis jaunās drāmas autoru darbos izceļ ikdienas dramatisma uzsvērumu: *”R. Blaumanis, meklējumu ceļu ejot, nebija viens, viņa līdzbiedri bija A. Čehovs un M. Gorkijs. Protams, A. Čehovs un R. Blaumanis ir dažādi, taču viņus sarado centieni dramatiskās kolīzijas saskatīt parastajā, ikdienišķajā.*”¹⁰ Treškārt, tas ir simbolu lietojums reālistiskā tēlojumā (vien nepaliek skaidrs, kādēļ pētnieks simbolus dēvē par metaforām): *””Sestdienas vakarā” parādās iepriekšējā R. Blaumaņa nosliece lietot metaforas. Vecāša tēlā varam nojaust to pašu seno latviešu dieviņu, bet pameitā iedomāties simbolizētu nāvi. (..) Liekas, ka R. Blaumaņa pievēršanās metaforām nebija nejaušība. (..) Soli sperot tālāk, var nonākt pie simbolu dramaturģijas.*”¹¹

Tieši “Sestdienas vakara” sakarā V. Hausmanis min vērtīgo informāciju par Blaumani un Māterlinku. Taču tas darīts it kā garāmejot, kad lugas analīze jau aiz muguras. Pašā lugas apskates procesā literatūrzinātnieks kā būtiskāko min ... čehovisko tradīciju, kas, pēc manām domām, šai gadījumā ir ievērojami nebūtiskāka par Māterlinku. V. Hausmanis saka: *”Pēc rakstības veida, pēc precīzi izmantotās gaismu un skaņu partitūras “Sestdienas vakars” ir tuvs A. Čehova dramaturģijai.*”¹²

Bet – nav taču saglabāties neviens apliecinājums, ka Blaumanis Čehova lugas vispār būtu lasījis. Ir diezgan riskanti, atsaucoties uz vienu vienīgu A. Austriņa izteikumu (*“No novelīstiem viņš sevišķi cienīja un slavēja Mopasānu, Čehovu.*”), izdarīt secinājumu, ka Blaumanis, ja jau lasīja Čehova stāstus, tad gluži vienkārši nevarēja nebūt lasījis arī Čehova lugas. Bet tieši šādu secinājumu izdara V. Hausmanis savā apcerējumā. Laikabiedru izteikumos atrodamas liecības, ka, lai gan Blaumanis vairākus gadus nodzīvoja Pēterburgā, krievu valodu viņš pārzinājis ne īpaši perfektā līmenī un krievu autoru darbus, piemēram, I. Turgeņevu lasījis vācu tulkojumā. Bet vai A. Čehova lugas bija tulkotas vāciski? Jo latviešu teātrī, cik zināms, pirmais A. Čehova iestudējums fiksēts tikai 1900. gadā, un tas ir “Uļējā” izrādītais viencēliens “Lācis”, kas nesniedz adekvātu iespaidu par Čehova “lielajām lugām”.

Jaunā drāma jeb dzīve kā traģēdija

B. Zingermans runā par jauno drāmu kā pretstatu “vecajai” jeb Renesanses drāmai. Galveno atšķirību, kas nosaka drāmas piederību vienam vai otram tipam, zinātnieks redz cilvēka pasaules uztveres filozofijā, viņa eksistenciālajā pašsajūtā. Šādi raugoties uz dramaturģijas kā literatūras veida attīstību, divarpus tūkstošos gadu, kas mūs šķir no pirmajām lugām senajā Grieķijā, nosacīti runājot, var konstatēt četrus drāmas pamattipus. Pirmais – antīkā un viduslaiku drāma ar teocentrisko struktūru, kur Visuma centrā atrodas Dievs (viduslaiku modelis) jeb dievi (antīkais modelis), bet cilvēka griba jeb iegribas konfliktē ar to (tiem). Otrais tips – Renesanses jeb klasiskā drāma ar antropocentrisko uzbūvi, kas rodas situācijā, kad attīstās priekšstats par personības suverēnajām tiesībām un bezgalīgajām iespējām, tās brīvo gribu un kad cilvēku sāk uzlūkot ne vairs par vēstures procesa līdzekli, bet tā galamērķi. Lai piepildītu savas intereses, cilvēki dzīvē un lugās nostājas cits pret citu cīņas pozīcijās un paši lemj savu likteni. Taču, attīstoties buržuāziskajai sabiedrībai un tai sasniedzot augstu civilizācijas līmeni, aizvien vairāk tiek apdraudēts individuālisma princips, jo personība zaudē izvēles brīvību, to aizvien biežāk savalgo kādi neredzami pārpersoniski spēki. Rodas nepieciešamība pēc jaunas, neindividuālistiskas drāmas, kurā varoņi vairs nav izkārtoti pozīcijā “cits pret citu”, bet gan pagriezt ar seju pret neizprotamo un naidīgo īstenību. *“Vecajā teātrī runa bija par traģēdijām dzīvē, bet jaunajā – par pašu dzīvi kā traģēdiju.”*¹³

Jauno laikmeta izjūtu 19. gadsimta 80. gadu otrajā pusē un 90. gados savu lugu jaunā tipa struktūrās, ko var īsi raksturot kā personība pret pārpersonisko, sāk izteikt vesela plejāde talantīgu dramaturgu, kurus arī dēvē par jaunās drāmas jeb modernisma pārstāvjiem. Par klasisku jaunās drāmas attīstības periodu var uzskatīt laikposmu līdz Pirmajam pasaules karam. Taču, dažādās variācijās izmainījusies līdz nepazīšanai, jaunā drāma pastāv ievērojami ilgāk – līdz pat Otrā pasaules kara beigām, kad pār pasauli sāk mest ēnu pavisam reāli iespējama atomkarš, kurš visu līdzšinējo cilvēces attīstību liek uztvert kā absurdu. Tad arī rodas ceturtais drāmas tips – absurda drāma, kuras centrā bezpersonība pret pārpersonisko.

Tuvāk jaunajai drāmai. Tai pieder dažādu valstu un nacionālo tradīciju pārstāvji, kuru vidū ievērojamākie ir Heinriks Ibsens, Augusts Strindbergs, Gerharts Hauptmanis, Hermanis Zūdermanis, Moriss Māterlinks, Antons Čehovs. Daži pētnieki šo sarakstu papildina vēl ar Džordža Bernarda Šova

un Federiko Garsijas Lorkas vārdiem. Pavisam noteikti te iederas arī Jūdžins O'Nīls, tādējādi ļaujot jauno drāmu uzlūkot ne vien par Eiropas, bet arī par pasaules dramaturģijai raksturīgu parādību.

Tātad – pavisam droši ir zināms, ka Rūdolfs Blaumanis ir lasījis un ieinteresējies par tādiem jaunās drāmas pārstāvjiem kā G. Hauptmanis, H. Züdermanis, M. Māterlinks.

Jaunā drāma piesaka citu kompozīcijas modeli un filozofiju, tā nāk ar veselu rindu jaunu tēmu un polistilistisku tēlojuma veidu, apvienojot elementus no dažādu virzienu (galvenie – naturālisms, simbolisms, sirreālisms, ekspresionisms) estētiskajām sistēmām.

Ārkārtējais un kārtējie

Par jaunās drāmas patriarhu tiek uzskatīts H. Ibsens, un reizēm modernisms drāmas teorijā, atsaucoties uz Dž.B. Šova eseju "Ibsenisma kvintesence" (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891), tiek dēvēts arī par "ibsenismu". Īstenībā Ibsens ir pārejas laika parādība, jo viņa daiļradē krustojas divi drāmas modeļi – vecais un jaunais. Drāmu galvenie varoņi visbiežāk dzīvo un cīnās tradicionālā individuālisma garā, bet jaunā jaunās dzīves pieredze iemiesojas protagonista pretiniekos kā "vides faktors". Galvenais varonis visbiežāk ir liela mēroga, šķietami neatkarīga un brīva personība, kura pārliecināta par savu taisnību, taču darbības gaitā pretinieki tam ierāda "īsto vietu", kas izvēršas par nožēlojamu kapitulāciju. Ibsena varoņi ir patriarhālās pasaules cilvēki, kas nonāk pretrunās ar jaunās, viņiem nesaprotamās buržuāziskās dzīves tradīcijām. Ibsena konflikta būtību precīzi raksturo formula "ārkārtējais pret kārtējiem". Daži pētnieki varoņu ārkārtējības faktoru skaidro ar autora agrās jaunības simpātijām pret romantismu, kura tēliem raksturīgs īpašs neikdienišķums, norvēģu dramaturga gadījumā smelts no sāgu pasaules.

R. Blaumaņa abu lielo drāmu "Pazudušais dēls" (1893) un "Indrāni" (1904) konflikts ir līdz caurspīdīgumam tipisks ibseniskais konflikts. Jo arī te viens otram pretī nostājas ne tikai tēvi un dēli, bet arī divi laikmeti ar atšķirīgām pieredzēm un vērtību sistēmām – patriarhālisms un kapitālisms. Tādējādi lugas nevar izsmelt vienīgi ar psiholoģiskās analīzes palīdzību un tradicionālās ētikas kodeksa atgādinājumiem. Gan Roplainis, gan vecais Indrāns ir monolītas personības ar stingriem ētiskajiem un estētiskajiem

uzskatiem, kuriem saskan vārdi, domas un darbi. Abu tēvu ētikas kodeksā var saskatīt atbalsis no latviešu folkloras, bet viņu pašu zīmējumā – atblāzmu no Vecās Derības bargi diženajiem tēviem. Galu galā “Pazudušā dēla” nosaukums taču arī ir atvasināts no Svētajiem Rakstiem. Taču dīvainā kārtā, kā šķiet, līdz šim neviens no pētniekiem nav pievērsies jautājumam par Rūdolfu Blaumaņa un reliģijas attiecībām. Citādi tas ir ar dēliem – ētiskā ziņā neviendabīgiem, sadrumstalotiem cilvēkiem, kurus par tādiem pārvērtusi ne tikai nepareizā audzināšana vai slikts (saimnieka goda kārs, sievas priekšā glēvs) raksturs, bet gan jaunā laika neredzamo, bet nepārprotami sadzirdamo un nojaušamo himēru spārnu vēdas, kas absurdus un nederīgus padarījušas tēvu uzskatus un pieredzi. Tāpat kā H. Ibsena “Jūnā Gabriēlā Borkmanī” Erharts, arī Krustiņš un “Indrānu” Noliņš grib dzīvot, izrauties no patriarhālās lauku sētas kārtības. Pretēji Roplainim un Indrānam, viņiem dzīvot nenožīmē strādāt, jo tie pamazām ir atsvešinājušies kā no darba procesa, tā rezultāta. Savukārt “Indrānu” sižets ar pakāpenisko Indrāntēva pazemošanas procesu un viņa traģisko bojāeju finālā visaugstākajā mākslinieciskā pilnīguma pakāpē iemieso traģiskāko no paradoksiem abu laikmetu sadūrē – vēstījumu par to, kā lielajam lemts krist no mazā rokas, jo jaunajai dzīvei liels vairs nav vajadzīgs, tas tiek vienādots ar arhaisko. Arī skatot Blaumani salīdzinājumā ar Ibsenu, jau citā veidā, tomēr tik un tā nākas atgriezties pie padomju laika visiem apnikušās klišejas par kapitālisma kritiku Blaumaņa darbos... Neko darīt – šī kritika tajos ir iekodēta dziļi un neapšaubāmi.

Spoki ir klāt!

Pašlaik literatūras un teātra teorijā pastāv paradoksāli atšķirīgi secinājumi par naturālisma lomu literatūras (tai skaitā – drāmas) un teātra attīstībā. Teātra pētnieki modernisma attīstību un režijas profesijas rašanos saista ar naturālisma ietekmē dzimušo t.s. Brīvo teātru kustību Eiropā, kuru aizsāk A. Antuāns (*A. Antoine*, 1858-1943) Parīzē, turpina O. Brāms (*O. Brahm*, 1856-1912) Berlīnē, kā arī citi, bet vainago un pabeidz K. Staņislavskis (1863-1938) Maskavā ar savu pasauleslaveno Dailes teātri (dib. 1898).

Literatūras zinātnieki turpretī modernisma pirmsākumus datē ar simbolisma manifestēšanos, jo tieši simbolismā tiek atrasti estētiskie paņēmieni, kā mākslas tēlos iemiesot pārpersoniskos jeb fiziskajai pasaulei

paralēlās, neredzamās pasaules spēkus, kas ļāva izstrādāt simbola teoriju. Personiski es saskatu loģiku, ja modernisma aizsākumus arī literatūrā saistītu ar naturālismu, jo tieši naturālisms mākslā atklāj oficiālai pasaulei paralēlo pasauli, un ne tikai vienu, bet veselas divas. Ievēdot literatūrā nabagus, noziedzniekus un prostitūtas, literāti atklāj otro realitāti sociālā ziņā. Par mākslas tēmām padarot slimības un bioloģiskos instinktus, paralēlā pasaule tiek atklāta pašā cilvēkā, uzsverot gribai nepakļautās zemapziņas sfēras lielo nozīmi. Bez šiem atklājumiem, šaubos, vai simbolismam būtu pieticis materiāla savu teoriju un tēlu izstrādē. Ar to es gribu teikt, ka naturālisms ir simbolisma “augšne”, tā priekšstadija – ne tikai hronoloģiskā, bet arī metodoloģiskā un filozofiskā ziņā. Un līdz ar to – arī modernisma “augšne” un priekšstadija.

H. Ibsena “Spoki” (1881), piemēram, liecina, ka naturālisms un simbolisms liela mākslinieka rokās darbojas kā sajūgs kļoķa-kļoņa mehānismā, jo naturālistisks fakts – slimība (no tēva Osvaldā iedzimušais sifiliss) manifestējas kā simboliska zīme – spoki no pagātnes. Savēlot īsāk: sifiliss – spoks.

Ibsena “spoki” allaž mēdz ierasties no pagātnes (tādējādi atklājoties pagātnes lielajai varai pār nākotni), to izcelšanās ir noslēpumā tīta. Izraisot katastrofu, tie liek nodoties tagadnes situācijas analīzei, atklājot zem pierastā un harmoniskā pasaules apvalka pavisam citu – disharmonisku, konfliktiem un pretrunām pārpilnu ainu. Tādēļ jauno drāmu mēdz dēvēt arī par analītisko drāmu.

Arī Blaumaņa darbos (gan prozā, gan dramaturģijā) atrodami līdzīgi no naturālisma izauguši simboliski pagātnes “spoki”, kas drāmas uzbūvē strukturē analītiskuma elementus.

Kā jau sen konstatējuši literatūrzinātnieki, kuri Blaumaņa mākslu traktē sociālo un psiholoģisko pētniecības metožu gaismā, rakstnieks lugā “Ļaunais gars” (1891) atklājis naudas varas postošo ietekmi uz cilvēku, vienādojot naudu ar ļauno garu. Te tiešām nav nekā, ko iebilst. Var vienīgi piebilst. Pievēršot uzmanību tam – cik mākslinieciski rafinēti un sarežģīti viņš to darījis, apvienojot reālisma, naturālisma un simbolisma pieredzi. Pirmkārt, vienai tēmai – naudas (“ļaunā gara” jeb “spoku”) varas tēmai veltītas divas visumā neatkarīgas, varētu teikt, pat paralēlas sižeta līnijas: Cīruļu saimnieces Annas pārvērtības, noticot avīzes ziņai par savas loterijas biļetes lielo vinnestu, un Cīruļos tieši tobrīd mītošā pagasta nabaga Mantrauša līdz

noteiktam brīdim noslēpumā turētais dzīvesstāsts par pagātnē izdarīto noziegumu (tīši nodedzinātajām mājām un bojā gājušo sievu, kuras ārstēšanai noskopota nauda). Arī tā ir jaunās drāmas poētikai raksturīga iezīme – vienas un tās pašas tēmas daudzkārtēja izspēlēšana samērā neatkarīgos paralēlos spoguļos un dažādās izteiksmēs (no komiskās līdz traģiskajai) jeb spoguļattēlos, galarezultātā panākot vienas tēmas simfoniski plašu un totālu izspēli. (Tieši tā to arī var dēvēt – par simfoniskuma principu.) Tas, kas notiek ar Annu, pagaidām vēl izskaidrojams sociālās un psiholoģiskās koordinātās – trūkuma sakāpinātas un slāpētas varaskāres izlaušanās šķietamās bagātības iegūšanas brīdī. Taču sarežģītāk un dziļāk šis pats process risināties Mantrausī. Sociāls fakts – kāre pēc naudas (kā laikmeta diktēta aktuāla nepieciešamība) noved pie nozieguma un patoloģiskām psihiķes pārmaiņām – slēpta ārprāta (tātad – slimības), kas manifestējas klasiskā simbolismam raksturīgā tēlā – vīzijā par naudu kā degošām oglēm. (Protams, taisnība arī tiem pētniekiem, kuri Mantrauša tēlā saskata pasaules literatūrā jau kopš Renesanses pazīstamo “skopā bruņinieka” arhetipu, ko izmantojis ne tikai Moljērs un Puškins, bet ko kapitālisma rašanās 19. gadsimta beigās Latvijā padarīja saasināti aktuālu. Blaumanis ir galēji paties un asredzīgs laikmeta izpratnē, tēlojot, kā tas salauž ne tikvien cilvēka gribu vai likteni, bet pat psihi.

Ne tikai Mantrauša tēlā R. Blaumanis iekodējis situācijas, kurās robeža starp zemapziņu un apziņu kļūst “plānāka”, ļaujot zemapziņas enerģijai (informācijai) ienākt apziņas pasaulē. Šādas situācijas, ko eksistenciālisti vēlāk nodēvējuši par robežsituācijām, parasti (arī Blaumanim) ir saistītas ar slimību (ārprātu) vai nāves tuvumu. Ārprātīga, tāpat kā Mantrausis, ir arī “Pazudušā dēla” Aža, kuras dēla Reiņa nāvē aizdomas krīt uz Krustiņu. Arī viņa redz sapņus un uzmācīgas vīzijas, pravietodama par melno gaili Krustiņa krūtīs, kuram jāpalīdz tikt laukā, jo, kad tas dziedās, viņas Reinis augšāmcelsies. Gan Mantrausi, gan Ažu apkārtējie, veselie ļaudis uztver par dīvaņiem. Taču Blaumanis, tieši tāpat kā klasiskie simbolisti, piemēram, Māterlinks, izveidodams opozīciju slimais-veselie, gaišreģa (īstās patiesības uztvērēja) funkcijas uztic tieši slimajiem, netieši norādot, ka veselajiem pieejamā patiesība ir pārāk “vesela”, resp., nepilnīga, jo ap(ie)robežota.

Cita tipa vīziju redz “Sestdienas vakara” (sar. 1908) Bungatiņš. Blaumanis šajā kamerlūgā (kuras formāts raisa vistiešākās paralēles ar Māterlinka mazajām lūgām) zīmē līdz pēdējai iespējai naturālistiski sakāpinātu nežēlīgu

ainu. Skuru ļaudis attieksmē pret nevarīgo pagasta nabagu Bungatiņu, kurš uz nedēļu novietots viņu mājā, atklāj savus drausmīgos “pazemoto un apvainoto” kompleksus. Viņi atļaujas būt “spēcīgi” vienīgi pret to, kas ir absolūti nespēcīgs, demonstrējot savu naidu, izsmieklu, skopumu, ņirgāšanos. Un tikai tāpēc, ka Bungatiņa vienīgā vēlēšanās ir – nomazgāties pirtī, viņš šo pakalpojumu no spēcīgajiem un veselajiem nesaņem. (Arī šeit pretstatījums: veselie-slimais, stiprie-vājais.) Dažus brīžus pirms nāves Bungatiņš redz vīziju – sapni: viņam parādās pelēks vīriņš un pameita, kas to aicina sev līdzī uz pirti. Šifrējot šos neapšaubāmi simboliskos tēlus, patiesībai tuvāk, manuprāt, ticis V. Hausmanis, saskatot tajos (pēc analogijas ar Māterlinku) Nāvi un latviešu folkloras Dieviņu. Ne gluži lugā sakņoti liekas L. Volkovas skaidrojumi, kura minētajos tēlos redz attiecīgi mīlestību un talantu.

Māterlinks daudzas lugas būvēja, izmantojot pasaku sižetus (ar īpaši iemīļotajiem princešu tēliem centrā), Ibsens agrīnajās lugās izmantoja sāgu sižetus (“Helgelandes varoņi”, 1858; “Troņa tīkotāji”, 1863), bet vēlākajās ievija galvenajai sižeta līnijai paralēlus pasaku (teiku) motīvus (tāds, piemēram, ir stāsts par veceni-žurkķērāju “Eijolfiņā” (1894)). Savukārt Blaumanis “Sestdienas vakarā” Bungatiņa vīzijai par materiālu ļoti veiksmīgi izmanto latviešu pasakas motīvu, organiski sapludinot naturālismu un simbolismu.

Latviešu “nāves deja”

Jaunās drāmas pieredze arī R. Blaumaņa lugu “Ugunī” (1905) ļauj aplūkot plašāk, ne tikvien ētiskajā, resp., tikumiskajā aspektā, kā tas Latvijā joprojām tiek darīts nomācošā vairumā gadījumu.

Arī “Ugunī” ir savi “spoki” no pagātnes. Bez tam viens no “spokiem” jeb “ļunajiem gariem”, kas šajā gadījumā tiek aizšifrēts kā alkoholisms (naturālismam mīļa aktualitāte), dubultojas. Alkoholīķis ir bijis nu jau mirušais Kristīnes tēvs, radot hipertrofētas bailes no dzērājiem kā Kristīnes mātē, tā viņā pašā. Tik tiešām šķiet, ka ar alkoholu saslimis arī Edgars tais trīs gados, ko pavadījis kopā ar muižkungu Edgaru leišos. Noslēpumā tīta Edgara izcelšanās – viņš ir ārlaulības bērns. Taču vārds viņam tāds pats kā jau minētajam muižniekam, ar kuru kopā *noplostoti* vairāki gadi. Diez vai vārdu sakritība ir nejauša. Vai Blaumanis netieši negrib teikt, ka Edgars ir

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Augusts Strindbergs

sava “vārdabrāļa”, deģenerēta alkoholiķa, pēcnācējs, kura iedzimtība (spoks-liktenis) ir spēcīgāka par viņa gribu un apņemšanos un kā nepārvarama kāre pēc degvīna tā traumē viņa tagadējo dzīvi. Edgara tēlā būtiska, protams, ir arī pretruna starp viņa puskunga (pusdieva) bioloģisko izcelšanos un sūrajiem apstākļiem, kuri liek dienas vadīt visai pieticīgā “mazo cilvēku”, resp., parastu mirstīgo sabiedrībā. Šī tēma Blaumanim varēja personiski būt ļoti aktuāla, jo arī viņu pašu nomāca ar viņa izcelšanos saistītais noslēpums – visi Ērgļi taču tenkoja, ka nevis zemnieks Matīss, bet barons Tranzē ir viņa īstenais radītājs. Ar romantiskā varoņa oreolu apveltītais Edgars, kurš ir nepārspējams mīlētājs, drosmīgs protestētājs un patiesības aizstāvis, kā arī nesalīdzināms zirgu triecējs, savu ikdienas ievainoto pašapziņu (zaudēto paradīzi) mēģina atkal kopā salīpināt ar degvīna palīdzību.

Var teikt arī tā, ka Edgars dzīvo laikā, kad lielums sevi var apliecināt tikai kroplās, ar tradicionālo ētiku konfliktējošās formās.

Kā zināms, Augusts Strindbergs ar savu naturālisma estētikā veidoto šedevru "Jūlijas jaunkundze" (1888) Eiropas dramaturģijā ienesa pretējodzimumu attiecību apzīmēšanai simbolisko "nāves dejas" tēlu, kurš pēc vairāk nekā desmit gadiem kulminēja viņa lielajā, divdaļīgajā dramatiskajā sacerējumā "Nāves deja" (1901). Burtiski šaušalas izraisa latviešu literatūrzinātnes tradīcija skatīt Blaumaņa Kristīni tikai kā kristālskaidri tikumīgu skolotāju – dzērāja Edgara pāraudzinātāju. Tik paštaisns un garlaicīgs ir šis skatījums. Interesanti, kā nevienam nav ienācis prātā kaut vai tas, ka centieni par katru cenu pārtaisīt otru pēc sava ģimja un līdzības, kā algu solot savu nevainību, ir varmācīga un diezgan divdomīga tirgošanās, kas visai daudz ko pastāsta arī par pašas "skolotājas" ja ne citām, tad viegli sadistiski iekrāsotām tieksmēm. Nu un, protams, tās pavēsta arī skarbo patiesību, ka kapitālismā par precī kļūst viss, arī sievietes nevainība.

Taču patiesībā Kristīnes-Edgara attiecības ir visīstākais duelis, vistiesākā "nāves deja", kurā pretējie dzimumi grib izcīnīt virsroku par katru cenu, pakļaut otru, ejot līdz galam; cīņa, spēks, uzbrukums, aizstāvēšanās, otra spīdzināšana – tie patiesībā ir īstie vārdi, ar ko raksturojams šis latviešu literatūras "gaišākais no stāstiem". Latviešiem raksturīgā veidā savu seksualitāti varoņi maskē: Kristīne – runās par abstraktu tikumību, Edgars – alkoholā. Pretēji "Nāves dejai", kur tikai Alise izraugās sava vīra Kurta dziļākai ievainošanai un pieveikšanai "partneri no malas" – Edgaru, "Purva bridējā" analogiskas aktivitātes uzrāda abi – vīrietis un sieviete. Kristīne sola precēt Akmentiņu, bet Edgars dzimumdziņas raisīto izsalkumu dodas remdēt pie Edes. Viens no jaunās drāmas lugās ieviestajiem revolucionārajiem atklājumiem ir zemteksts, pie tam visdažādākajās izpausmēs. Tā var būt pašā varoņa apzināta un gribēta "divdomība", kas izveidojas starp viņa runāto un domāto tekstu, kā arī tīras autora spēles, kad tas replikās iekodē šo pretrunu, pašam varonim pat nenojaušot par to. Šāds netiešā zemteksta tips, manuprāt, konsekventi sastopams Kristīnes un arī Edgara replikās, un tas arī veido latviskās "nāves dejas" atšķirību no zviedru modeļa. Strindberga varoņi ļoti labi apzinās, ko viņi dara un grib, latviešu "dejojāji" savas patiesās dziņas (īpaši Kristīne) visdrīzāk pat nenojauš, taču tas neatceļ šo dziņu eksistenci.

Blaumaņa nopelns ir tas, ka viņš gan ar savu dramaturģiju, gan vēl jo vairāk ar prozu latviešu literatūrā iaved modernismam raksturīgās “freidiskās tēmas”, kuru izstrādes dziļuma un meistarības ziņā viņam nav līdzinieku latviešu dramaturģijā vēl līdz mūsu dienām.

Tieši Blaumanis latviešu dramaturģijā pirmais rada savdabīgus mīlētāju trijstūrus, kurus tālāk attīsta vai – visdrīzāk – bez attīstīšanas ekspluatē citi mūsu dramaturgi. Tās ir vīrietis starp divām sievietēm, kuras savā starpā veido principiālu opozīciju – pirmā ir miesas priesteriene (hetēra), kura vīrieti apmierina, bet gremdē, otra – gara priesteriene (vestāliete), kura vīrieti atstāj salkstošu, bet “ceļ”. Tā “Purva bridēja” Edgars svaidās starp “vestālieti” Kristīni un “hetēru” Edi, bet “Pazudušā dēla” Krustiņš no gaišzilās Ilzes bēg pie sarkanās krogas Matildes. Un paģirās – arī pretējā virzienā. Nedaudz atvieglināts minētais trijstūris saskatāms arī “Skroderdienās Silmačos” (1902) – tas ir Alekssis starp “kāriģo” Antoniju un “tiklo” Elīnu. Rainim savukārt šis pats “arhetips” nosaka visu kompozicionālo struktūru jo daudzās viņa lugās – kaut vai Induļa attiecības ar Āriju un Vizbulīti, Lāčplēša – ar Spīdolu un Laimdotu, Jāzepa – ar Asnāti un Dinu.

Šāda opozīcija (“miesa” pret “garu”) raksturīga simbolismam, kurš to kā tradīciju pārņem no romantisma, ieviešot tam raksturīgo debesu un zemes pretstatu arī seksualitātes jomā un pārvēršot tos par Nīčes formulētajiem apolonisko un dionīsisko pirmsākumu, lai uzsvērtu cilvēka un arī mākslas dualitāti, pretstatu starp racionālo un instinktīvo, zemapziņīgo.

Simolistiem, bet jo īpaši dekadentiem (S. Pšibiševskim, G. D’Annuncio, O. Vaildam), raksturīga interese par sievietes–seksuālo vampīru tēliem, traktējot seksu kā (vīrieša) likteņa iemiesojumu. Arī Blaumaņa Matilde un Ede, mazāk Antonija, uzlūkojamas par visai pabāliem, bet tendencē nepārprotamiem sievietes–vampīru tēliem.

Eiropas simbolisms situācijas, kur apoloniskais un dionīsiskais princips viens pret otru nostājas tīrā veidā, tēlo kā katastrofiskas. Visuzskatāmāk par to liecina O. Vailda “Salome”. Protams, būs ļoti pārspīlēts, ja “Salomes” shēmu kāds mēģinātu piemērot Blaumaņa lugai “Ugunī”. (Iekavās var pieminēt dīvaino sagādīšanos, ka lielais itāļu dekadents romānu par savām un dievišķās Dūzes attiecībām nodēvējis tieši tāpat – “Ugunī”. Abos gadījumos principā runa ir par vienu un to pašu “uguni”.) Bet, ja ļoti gribas, kādēļ gan nevarētu mēģināt šo shēmu piemērot? Jāņa Kristītāja loma Kristīnei taču atbilst ideāli, Salomes Edgaram – tā pa pusei. Vienīgi Hēroda tēlotājs jāmeklē citā “operā”.

Bērnū “enciklopēdija”

Līdzās pretējo dzimumu “nāves deļai” “Ugunī” varētu pieminēt vēl vairākas citas “freidisko” tēmu izpausmes. Sabiedriskās esamības šaurās, iepriekšnoteiktās ordinārās formas pazemo cilvēka cieņu, neļaujot brīvi izpausties viņa patiesajām jūtām. Dabiskās “bioloģiskās” tieksmes tiek nogrūstas sapņa jeb zemapziņas sfērā. Taču agri vai vēlū tās sevi atgādina ar pašam cilvēkam negaidītiem, katastrofiski neapvaldāmiem vulkāniskiem izvirdumiem. Tipiskākais piemērs – Blaumaņa novele “Raudupiete” (1889), kur sieviete, savu jaunību pārdevusi par saimnieces godu, pēc vīra nāves dara visu, lai iegādātos dabūtu jauno un vīrišķīgi pievilcīgo kalpu Kārli. Zemapziņas tieksmes, kurās savienota kaisle ar noziegumu, apziņas līmenī uzpeld ar sapņa palīdzību, kur tā redz savu ilgu piepildījumu: viņas dēls gul zārkā, bet Kārlis sievieti skūpstā “ar karstu muti”. Raudupiete ļauj noslīkt savam slimīgajam Matīšim, lai gan varētu to glābt. Neieguvusi Kārli, Raudupiete labprātīgi iet bojā – viņu sadragā satrakoti zirgi.

Piebildīsim, ka “Raudupietes” sižets attāli atgādina slavenā amerikāņa J. O’Nīla lielo lugu “Mīla zem gobām” (1924), kurā gados jaunā Ebija, mantas dēļ apprecējusi veco Kebotu, uzsāk romānu ar savu padēlu Ebinu un nogalina viņu kopējo bērnu, kad draud zust jaunā vīrieša mīlestība. Taču vēl būtiskāk ir pieminēt šajā novelē tik būtisko bērna un trakojošo zirgu tēlu kā simbolisma “vārdnīcas” ļoti aktuālus “šķirkļus”.

Veselu enciklopēdiju varētu izveidot no simbolisma mākslā sastopamajiem bērniem un pusaudžiem. Minēsim kaut vai tikai G. Hauptmaņa Hanneli (“Hanneles augšāmcēlšanās”, 1894), Pipu (“Un Pipa atkal deļo”, 1906), M. Māterlinka Bērnū (“Aklie”, 1890), Tentažilu (“Tentažila nāve”, 1894), H. Ibsena Eijolfu (“Eijolfiņš”). Dažādu dramaturgu daiļradē ir atšķirīga bērna tēla interpretācija, bet iespējams konstatēt arī dažas kopīgas pamatnozīmes: bērns – nākotnes simbols; nevainības un šķīstības simbols; upura simbols, ar ko tagadne samaksā nākotnei par pagātnes grēkiem. Bērns ir arī cilvēku fiziskās un garīgās potences apliecinājums.

Ibsens lugā “Heda Gablere” (1890) un “Kad mēs, mirušie, mostamies” (1899) runā par “teorētiskajiem bērniem” – psihoanalītiski traktējot radīšanas procesu kā seksuālās tieksmes sublimāciju jaunrades procesā. Tā Tea un Leborgs radījuši “teorētisko bērnu” – monogrāfiju “Kultūras vēsture”, bet Irēnas un Rubeka mīlestība – skulptūru “Piecelšanās no miroņiem”.

Savukārt nedzimuši bērni ir vecāku impotences apliecinātāji. “Rosmersholmā” (1886) Beāte izdara pašnāvību, kad uzzina – viņas laulībā nebūs bērnu, kaut gan īstenais “vainīgais” ir Rosmers, jo tieši viņš ir nespējīgs radīt fizioloģiskā, politiskā un psiholoģiskā ziņā. Kropli bērni savukārt ir savu vecāku grēka materializēti iemiesojumi – aizlauztas, deformētas rītdienas tēls. Te pieder Pēra Ginta un Zaļās puika, “Spoku” Osvalds, Sūlnesa dzīvotnespējīgie zīdaiņi un, protams, Eijolfs, kurš zīdaiņa vecumā, kad viņa vecāki, aizmirsuši par viņu, nododas nevaldāmam seksam, nokrīt no galda. Eijolfs kļūst par mēmu pārmetumu savam tēvam un mātei, viņu tiesībām uz intīmo dzīvi.

Eijolfs noslīkst fjordā, kur tas sekojis mistiskās Žurku vecenes stabulei. Savukārt M. Cvetajevas poēmā “Žurkķērājs” (sar. 1925) Žurkķērājs ezerā noslīcina visus Gamelnes pilsētiņas bērnus. Starp Ibsena Eijolfu un Blaumaņa Matīsiņu varētu likt gandrīz vai vienlīdzības zīmi. Matīsiņa fiziskais vārgums ir simbolisks rezultāts viņa mātes un tēva grēkam – intīmai kopdzīvei bez mīlestības un pat bez iekāres (no sievietes puses). Arī Matīsiņš noslīkst. Tāpat kā Eijolfs, tāpat kā Gamelnes bērni. Šo bojāejas faktu visos trīs gadījumos iespējams traktēt pēc klasiskā romantisma principiem kā pāreju citā, labākā pasaulē, izmantojot ūdeni kā savdabīgu mītisku starpformu starp reālo (fizisko) un nereālo (metafizisko) pasauli. Ne par velti M. Cvetajeva savas poēmas baismīgajai bērnu nāves nodaļai liek pirmajā brīdī neizpratni raisošo nosaukumu “Bērnu paradīze”. Raudupiete, kā zināms, nenoslīkst – viņu sadragā simboliski trakojošie zirgi – pašas kaislības. Bet ka simbolisms izmanto romantisma tēlainību, nav jābrīnās, jo daži zinātnieki simbolismu neuzlūko par patstāvīgu virzienu, bet par romantisma galējo, “samaitāto” fāzi.

2000. gada jūlijā

ATSAUCES UN PIEZĪMES

¹ Banham M. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge, 1995. P. 399

² Cit. no: Volkova L. *Pilnbriedā*. R., 1999. 274.lpp.

³ Blaumanis A. No atmiņām par brāli Rūdolfu. *Rūdolfis Blaumanis laika biedru atmiņās*. R., 1962. 15.lpp.

⁴ Зингерман Б. *Очерки истории драмы 20 века*. М., 1979. С. 9-10.

⁵ Plašāk šim jautājumam pētījumā par R. Blaumanī pieskāries Arvīds Ziedonis. Skat. Ziedonis

A. A Study of Rudolfs Blaumanis. Hamburg, 1979. P. 532.

⁶ Štrāls K. Rūdolfu Blaumani pieminot. *Rūdolfu Blaumanis laika biedru atmiņās..* 144.lpp.

⁷ Akuraters J. Atmiņas par Rūdolfu Blaumani. Turpat, 82.lpp.

⁸ Hausmanis V. *Rūdolfu Blaumaņa dramaturģija.* R., 1984. 141.-142.lpp.

⁹ Turpat, 223.lpp.

¹⁰ Turpat, 167.lpp.

¹¹ Turpat, 268.lpp.

¹² Turpat, 267.lpp.

¹³ *Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века.. С. 19.*

Silvija Radzobe
RŪDOLFS BLAUMANIS AND THE NEW DRAMA

In the history of Latvian literature there is a set opinion about the prose author and playwright Rūdolfs Blaumanis (1863-1908) as a staunch realist. The subject of Blaumanis interest in representatives of the so called New Drama has been touched upon in their articles by I. Kalnina, L. Volkova, V. Hausmanis. Referring to the Russian theater and drama theorist B. Zingerman, who looks into two types of drama – the Old or Renaissance drama and the New or Modernist drama – S. Radzobe writes about four types of drama, adding to the above mentioned types also the Ancient and Medieval drama. In this article the author not only stresses the fact that Blaumanis read G. Hauptmann's, H. Sudermann's and M. Maeterlink's plays but points to some implicit influences or typological interconnections (philosophical and poetic) between Blaumanis' works and those of H. Ibsen and A. Strindberg, although Blaumanis obviously had not read these authors. Giving examples, Radzobe speaks about typical Ibsenic conflict and structure of drama in such Blaumanis' plays as "Indrāni" and "The Prodigal Son".

The motifs of gender conflict, characteristic of Strindberg's works, and Ibsenic ghosts appear in Blaumanis' play "In the Fire". Opposition of flesh and spirit, which is characteristic of Symbolism, has been expressed as peculiar love triangles in such plays as "In the Fire" and "The Prodigal Son". These motifs have been further developed by such Latvian playwrights as Rainis and Aspazija. Meanwhile the decadent opposition the sane -the sick as the limited, the perceptor of a mystic truth can be found in such Blaumanis' plays as "The Evil Spirit" and "The Prodigal Son". In his play "Saturday Evening" this opposition transforms into markedly Latvian, neoromantic and symbolic opposition of the healthy-physically weak as the material-the spiritual. Modernistic transformations of myths, using the ancient plots in the modern capitalistic environment, appear in Blaumanis' play "Potifer's House", which has been indirectly compared to Eugene O'Neil's "Mourning Becomes Elektra". The authors has pointed to the artistic conflict, which arises, when the mythical plot is used in an inadequate genre – melodrama.

Basing her conclusions on comprehensive analysis of the literary material S. Radzobe contends that the opinion about Blaumanis as a realist must be revised, because in his plays traces of many literary trends – Naturalism, Symbolism, Decadence, Neoromanticism – can be found, therefore we can speak about Blaumanis as a modernist.

Inguna Daukste-Silasproģe

VIĻA PLŪDOŅA “MODERNĀ VĀCU LIRIKA” UN LATVIEŠU KRITIKA

1913. gadā Pēterburgā grāmatizdevējs Ansis Gulbis dzejnieka Viļa Plūdoņa sakārtojumā un tulkojumā ar Pētera Kundziņa vāka zīmējumu un vinjetēm izdod antoloģiju “Modernā vācu lirika”.¹

Interesanti, ka tajā pat laikā Rīgā Augusta Golta apgādā iznāk Viļa Plūdoņa episki dzejojumi “Dzīves simfonijas”, kur līdzās oriģināļpoēmām, balādēm, psihodramām atradīsim arī tulkojumus, t.sk., vairākas vācu rakstnieku balādes: Teodora Fontānes “Džons Meinards”, Frīdriha Linharda “Lupšteinas zemnieks”, Bērisa Minhauzena “Pie Kingsburgas vārtiem”, Eduarda Mērikes “Daiļ-Rūtiņa” un Agneses Mīgeles “Skaistā Agnete”. Tā daļa no minētajiem tulkojumiem atrodama abās vienā gadā gan Rīgā, gan Pēterburgā izdotajās grāmatās.

Pēc Viļa Plūdoņa sastādītās antoloģijas iznākšanas latviešu presē parādās dažas atsauksmes, kurās veikums gan vērtēts atzinīgi, gan norādīts uz dažiem vēlējumies. Interesanti, ka vairāki rakstītāji minējuši, ka izdevums būšot par dārgu latviešu lasītājam. Uzziņai: lirikas krājuma cena bijusi 1 rublis un 50 kapeikas. Un “Jaunības Teku” 1914. gada 4. numurā lasāma šāda ziņa: “*Cena par augstu, un visi to nevarēs iepirkt. Vajadzētu no krājuma izlasīt īpašu “tautas izdevumu” un izdot kā vienu no nākošajiem “Universālās Bibliotēkas” numuriem.*”

Ar ko gan būtu iezīmīga šīs antoloģijas iznākšana, un kālab tas izvērsās par paliekošu notikumu latviešu tulkotās literatūras kopainā?

Jau ap 19. un 20. gadsimta miju latviešu lasītājs tulkojumos iepazīšies ar dažādu tautu rakstnieku daiļradi un atsevišķiem darbiem. Līdzās krievu, franču, skandināvu rakstniekiem, sākot ar Raiņa, Edvarda Treimaņa-Zvārguļa, Rūdolfa Blaumaņa, Augusta Deglava, Ata Ķeniņa, Zeltmata, Asaru Jāņa u.c. tulkojumiem, latviešu lasītājam galvenokārt ar latviešu periodisko izdevumu starpniecību bija iespējams iepazīt arī sava laika vācu rakstnieku un dzejnieku daiļradi (tā būtībā ir jauna parādība tulkotajā rakstniecībā).

Tulkojumi allaž rosinājuši jautājumu par tulkojumu kvalitāti, par darbu atlases kritērijiem. Reizēm šķiet, ka šai laikā nekritiski tulkots viss, kas vien bijis pieejams vai kādu ieinteresējis. Tālab allaž iepriecina izdevumi, ar kuru palīdzību

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

“Modernā vācu lirika. Plūdoņa tulkojumā” (1913). P. Kundziņa vāks. “Modern German Poetry”. Translated by Pludonis, 1913. Cover design by P. Kundziņš

latviešu lasītāji iepazīnās ar kāda nozīmīga cittautu rakstnieka daiļradi, turklāt – atzīstamā tulkojuma kvalitātē. Latviešu preses izdevumos gan nereti parādījušās bažas, ka tulkojumi (visbiežāk dažādi īsprozas sacerējumi) kvantitatīvi nomāc latviešu rakstniecību, aizvien vairāk aizņemot vietu preses izdevumos. Taču tas vienlaikus bijis arī jautājums par latviešu rakstniecību un tās attīstības tendencēm un iezīmēm.

Laiks pēc 1906. gada tulkotajai literatūrai iezīmīgs ar būtiskiem tulkojumiem latviešu laikrakstos un žurnālos, tai skaitā regulāri publicētajiem Viļa Plūdoņa vācu lirikas un Edvarta Virzas franču lirikas latviskojumiem. 1913. gadā izdoto antoloģiju “Modernā vācu lirika” veido liela tiesa V. Plūdoņa iepriekš periodikā publicēto vācu lirikas atdzejojumu. Antoloģija būtībā ir pirmais šāda veida izdevums Latvijā, ietverot 55 vācu dzejnieku 179 dzejoļus. V. Plūdonis apkopojis tulkojumus, kurus no 1905. gada (visvairāk pēc 1910. gada) publicējuši dažādi preses izdevumi – laikraksts “Dzimtenes Vēstnesis”, “Dienas Lapa”, žurnāli “Domas”, “Druva” u.c. Plašākās atdzejojumu kopas rodamas žurnāla “Druva” 1912. gada 5. numurā un “Domas” 1912. gada 5. un 6. numurā (kopumā jau 32 dzejoļi).

Tiesa, nevarētu teikt, ka vācu lirika latviešu lasītājam līdz tam būtu bijusi sveša. Līdz 1913. gadam bija izdota J.V. Gētes (1903, 1911), H. Heines (1900, 1905), F. Šillera (1905) dzejas kopojumi, 1908. gadā V. Plūdoņa tulkojumā izdots Fridriha Nīčes programmatiskais darbs “Tā runāja Zaratustra”, tomēr pietrūka plašāka krājuma, kurā izgaismotos vācu rakstniecība plašākā mērogā. V. Plūdoņa veikums ir pirmais mēģinājums latviešu lasītājus iepazīstināt ar jaunāko vācu dzeju, turklāt “*vācu rakstniecībā zem modernisma saprotams tas dzejas virziens, kas sākas ar otro “Sturm und Drang’u” pagājušā (19. gs. – I.D.-S.) gadusimtena astoņdesmitos gados. (..) No Arno Holca, Konrada, Henkeļa līdz Dēmelim un Hofmanstālam – tāda ir vācu modernisma gaita.*”²

1913. gadā laikraksta “Dzimtenes Vēstnesis” lappusēs parādās arī jaunākās vācu lirikas vērtējums: “*Tagadējā vācu dzeja gandrīz tādā pat stāvoklī kā 90. gadu beigās, kad Hermans Konradi, Rihards Dēmelis, Detlevs fon Lilienkrons, Johans Šlāfs un daži citi radīja veselīgu dzīvības pilnu lirismu, kam bija visciešākās saites ar dzīves īstenību. Šīs skolas dibinātāji bij daudz apdāvinātāki nekā viņu pēcnieki, un “sārtvaigu lirisms” (J.Šlāfs u.c.) drīz sasīrga. Tagadējās rakstniecības jaunākā paaudze daudz apdāvinātāka, daudz vairāk viņai dedzības, spara, aiz to*

tad arī tik gaiši tanī atskan Vitmena dzeja, tā dinamiska dzeja, pēc kā meklēja pirmgājēji."³ Tobrīd gan Viļa Plūdona tulkotās vācu lirikas krājums Latvijā vēl nav pieejams, un anonīmais raksta autors iezīmē vācu lirikas virzību un min dzejnieku vārdus, kuri tolaik Latvijā nav ne dzirdēti – Alfons Pakē, Ernsts Lizauers, Pauls Cehs, Pauls Fridrihs.

Antoloģija izraisīja interesi, tā tiek vērtēta periodikā. Ieskatam daži latviešu kritikas vērtējumi: *"Pie Plūdoņa tulkotāja spējām būs lieki ko piezīmēt, jo ne par velti Plūdoni sauc par mūsu lirikas "lielmeistaru". Jāliecina, ka savos tulkojumos viņš spējis ielikt daudz dvēseles pārdzīvojumu un dzejiskas uguns. Vācu lirikā arī vairāk ņem pārsvaru jūtu elements, kurš citādi diezgan grūti pārnesams svešā formā un svešos dzejas apstākļos. Bet šē nu jāatzīst, ka dzejoļi arī latviešu valodā izdevušies gleznaini un dzīvi.*"⁴ Citā recenzijā savukārt lasāms: *"Visā krājumā redzam gan sīkas liriskas glezniņas, gan arī garākus dzejojumus ar dziļu saturu. (..) Vispārīgi par pārrunājamo dzejoļu krājumu jāsaka, ka viņš savu biedru vidū var ieņemt cienīgu vietu. Bagātīgs saturs, Plūdoņa tulkojumā, glīts izdevums – tas viss var dzejas cienītājus tikai pievilkt. Ja atrodam vienu otru "smagāku" tulkojumu, piem., Hofmanstāla dzejoļos u.v. citur, tad tas tomēr uz krājumu lielo vērtību nevar darīt nekādu iespaidu."*⁵

Arī laikrakstā "Dzimtenes Vēstnesis", kurā jau vairāku gadu garumā tika publicēti V. Plūdoņa veiktie atdzejojumi, parādās ar iniciāļiem A.D. (domājams, Augusts Deglavs – I.D.-S.) parakstīts raksts, kurā var lasīt: *"Plūdoņa sakopotais un tulkotais dzejoļu krājums sniedz latviešu lasītājam daudz, ļoti daudz saturā, izteiksmē, formā un vispārējā virzienā. Tā ir smaržīgās vēsmas iepludinājums mūsu daiļliteratūrā un jaunu avotu atklāšana. Sevišķi plaša ir visjaunākā lirika, un lielā mērā ievērota modernā mīlestības un dabas dzeja. (..) Bez tās lielā mērā dzirdamas arī citas skaņas, kuras radījis dzīves skarbaiss troksnis, veidojusi reālā ikdienība."*⁶ Tiesa, rakstītājs atzīst, ka viņam šajā krājumā pietrūkstot Franka Vēdekinda savdabības, Ludviga Šarfa dzejas, bet antoloģijas kopnoskaņā dominē skumjas, vientulība, ilgas un ilgošanās. Recenzents atzīst, ka šāds krājums ir atdzejotāja vairāku gadu nerimtīga darba rezultāts un patiesi bijis laiks izdot arī pirmo cittaute dzeju kopotu krājumu: *".. no vācu kupliem dzejas darbiem, plašajiem literatūras laukiem Plūdons pārnesis tik daudz dzejas ziedu un lauku vēju melodiju, ka pirmā brīdī grūti pat aptvert visu šo bagātību, smaržu, krāsu un skaņu raibumu. (..)*

dzejnieki no dažādiem virzieniem, "dzejas skolām" un laikmetiem (diemžēl to izvērtēt un apjaust spēj tikai zinātnājs – I.D.-S.).”⁷

Būtisku nozīmi vācu lirikas vērtējumos iegūst Rūdolfa Egles plašais raksts "Modernā vācu lirika", kas turpinājumos publicēts literārā žurnāla "Druva" 1914. gada 5.-7. numuros, kur autors skatījis vācu lirikas attīstību, nozīmību, atsevišķu dzejnieku daiļrades iezīmes un tendences, kā arī pievērsies jauniznākušajai grāmatai, rakstot: *"Protams, būtu mums no lielāka svara, ja mums pasniegtu modernās vācu lirikas antoloģiju, rādītu vācu dzejas attīstību, raksturotu dzejniekus, reprezentējot tos ar viņu labākajiem un ievērojamākiem darbiem, izvēlētos no visa plašā lirikas lauka visvērtīgāko. Bet vaj tas tik viegli izdarāms? Grūti jau sastādīt un izdot daudz maz piemērotu un pilnīgu paštautas liriķu antoloģiju, ne nu vēl sveštautas. Par daudz materiāla. Un pie kādas metodes lai pieturas darbu izvēlē? Kur mēraukla, ko ņemt, ko atstāt? Kas pašiem vāciem vērtīgs un nozīmīgs, tas ne ikreiz tāds arī cittautiešiem, kā tas, piem., aizvien ar lokālo, stingri tradicionēlo literatūru (lai minam tik mūsu pašu – Ausekli, Pumpuru, pa daļai arī Raini). – Pēc iespaidiem, ko dabūjam no Plūdoņa kopojuma, varētu izlikties, ka vācu lirikā līdz pat jaunākiem laikiem pārsvaru ņemtu idille, mūžam vecais mīlas motīvs, brīvi izplūdušās formas kultivēšana. Šī diezgan nevēlamā sagādīšanās nāk no tam, ka kopojumā diezgan liels kvantums mazāk ievērojamu talantu, epigoņu dzejas, kurās kā jau diletantu mākslā velti meklēt oriģinālāku, spēcīgāku motīvu, individuēlas izteiksmes, individuēlas fizionomijas. Bet piegriežot lielāku vērību, piem., Lilienkronam, Nīcem, Dēmelim, Hofmanstālam, kā arī Hartiem, Holcam, Šlāfam jau varam dabūt diezgan pareizu nojēgu, iekš kam īsti modernās vācu lirikas specifiskie paņēmieni, kāda īsti tās individuālā fizionomija; uz ko tā tiekusies un tiecas, zem kādiem iespaidiem tā veidojusies un kādas izredzes attiecībā uz stila izkoptību. Kā jau meklēšanas laiku dzeja tā pa lielākai daļai – caurcaurim dzīvības spēka pilna."*⁸

Arī literārais žurnāls "Domas" ar iniciāljiem V. Kn. (Vilis Knoriņš. – I.D.-S.) publicē visai kritisku apceri: *"Viņa grāmatas centrā stāv gan modernisms, bet viņš pārsniedzas tam pāri tiklab uz vienu, tā uz otru pusi. Sastopam īstus junkuru dzejoļus, sastopam arī dažus no beidzamā laika dzejas priekšstāvjiem – Šaukalu, Agnesi Mīgeli, Vīneru. (..) Plūdonis nav mēģinājis dot to, kas varētu virzienu raksturot. Viņš vadījies, liekas,*

vienīgi no savām personīgām simpātijām. Ņēmis tikai sev radniecīgo, izvēlēties gandrīz vienīgi mīlestības, jūsmu dzeju. Arno Holca un Rih. Dēmeļa sociālās skaņas nav ievietotas. Sīkpilsonības utopists, kas sievietē visu pasauli grib aptvert, Rihards Dēmels un Alfreds Momberts, kas sabiedrības sāpes savā dzejā prata padarīt par kosmosa sāpēm, te maz vien šķirami. Modernais saturs grāmatā tomēr izpaužas – psihiku pārvērtībā. Jūtu dzīve te tiešām dziļāka kā latviešu statiskajā, lauciniecišķi mierīgajā dzejā. Meklēšana, tā te viscaur redzama. Vācu modernisms jau viņas vēsture. Viņa sabiedriskā seja: – Arno Holcu un R. Dēmeli, no vienas, un Lilienkronu ar Hofmanstālu, no otras puses, radījuse tā pate sīkpilsonība, kas radīja vienā pusē Ed. Veidenbaumu un Aspaziju, otrā pusē Poruku un Skalbi. ”⁹

Vērtētāji pievērsušies arī tulkojuma kvalitātei, dzejas skanīgumam, norādot pa kādai neveiklībai vai “grabulim”, salīdzinot pat ar oriģināliem. Taču, neraugoties uz visai tendenciozo izteiksmi, arī Vilis Knoriņš atzinīgi novērtējis Viļa Plūdoņa veikumu: “Plūdoņa paveiktais darbs tomēr ir lielas atzinības cienīgs. Vācu modernisms ir jauna satura un jaunas formas meklēšana. Arī Plūdoņa antoloģijā tā redzama. Mūsu dzeja vēl bieži vecā rituma un tradicionēlo atskaņu varā. Modernas cittautu dzejas iespaidam būs noslaucīt mūsu pašu mājās sakrājušos tradīciju atliekas. Vācu modernisma vēsture tik tuvu radniecīga mūsējai, ka no tās arī lirika un literatūras vēsture var gūt daudz ierosinājumu.”¹⁰

Latviešu kritika Viļa Plūdoņa paveikto darbu novērtēja atzinīgi, un tomēr – kādu ieraudzīja latviešu lasītājs vācu liriku ar šī krājuma palīdzību?

Antoloģijā autoru izvēlē atradīsim lielu dažādību, tomēr ne vienmēr viņu daiļrades savdabību pilnībā atklāj daži, reizēm pat tikai viens, divi dzejoļi. Faktiski krājums atklāj pašam dzejniekam saistošo, viņu interesējošos līriķus un daiļrades šķautnes. Diemžēl vācu lirikas, tolaik – laikmetīgās, jaunākās lirikas – daudzkrāsainība un daudzskanība paliek apslēpta, un vācu lirika latviešu lasītājam skan ne “pilnos akordos”. Krājuma kopnoskaņu veido caurvijus mīlas lirikas motīvi, vienojoties ar dažām laikmetīgi skarbākām notīm. “Modernajā vācu lirikā” atradīsim līriķus, kuri bija pazīstami jau kopš 19. gadsimta deviņdesmitajiem gadiem – Vilhelms Ārents, Otto Juliuss Bīrbaums, Anete Droste-Hilshofa, Otto Erihs Hartlēbens, Arno Holcs, Detlevs fon Lilienkrons, Džons Henrijs Makejs; lielākā tiesa autoru atdzejojumā latviešu lasītājam periodikas publikācijās kļūst pazīstami 20. gadsimta pirmās

desmitgades izskaņā – Hanss Bencmanis, Georgs Busse-Palma, Maksimiliāns Dautendejs, Rihards Dēmelis, Francis Everss, Cēzars Flaišlens, Hugo fon Hofmanstāls, Alfreds Momberts, Kristians Morgensterns, Johaness Šlāfs; pēc 1910. gada latviešu periodikā parādās pirmie Stefana Georges, Karla Henkeļa, Petera Hilles, Hermana Konradi, Rainera Marijas Rilkes, Riharda Šaukala darbu atdzejojumi.

Visvairāk (kas ne vienmēr nozīmē daudzveidību) krājumā atradīsim dzejnieku Detleva fon Lilienkrona (13), Riharda Dēmeļa (12), Hansa Bencmaņa, Maksimiliāna Dautendeja, Hugo fon Hofmanstāla (katram 8), Alfreda Momberta (7) un Franča Eversa, Arno Holca, Kristiana Morgensterna, Fridriha Nīčes (katram 6) dzejoļu. Šie autori latviešu lasītājam bija zināmi ne tikai V. Plūdoņa, bet arī Roberta Bērziņa, Rūdolfa Blaumaņa, Edvarda Vulfa, Ata Ķeniņa, Zvārguļu Edvarda, Jāņa Asara, Birznieku Sofijas, Teodora Zeiferta, Kārļa Skalbes, Pētera Blaua, Zeltmata, Luda Bērziņa, Jāņa Akuratera u.c. atdzejā.

Autoru dažādība V. Plūdoņa veidotajā krājumā bija liela. Tās bija ne tikai dažādas liriķu paaudzes. Laikraksta “Dzimtenes Vēstnesis” lappusēs, vācu liriķus raksturojot, tika piešķirti pat epiteti – *nepretenciozais* Teodors Štorms, *apdomīgais saturā un formā veiklais* Konrāds Ferdinands Meijers, *reālistiskais, smalkais, bet bieži arī vulgārais* Detlevs fon Lilienkrons, *kādreizējie vecās pasaules un uzskatu apkarotāji, bet tagadējie sapņotāji* Arno Holcs un Johaness Šlāfs, *nopietnais un dziļais* Rihards Dēmelis, *modernās kultūras dzejas pārstāvis* Stefans George, *smalkjūtīgais un rafinētais* Hugo fon Hofmanstāls, *grūtsirdīgais* Otto Erihs Hartlēbens, *modernais klaidonis* Peters Hille etc.

Lirikas krājumā Plūdonis ietvēris dažādu desmitgažu un ievirzes dzejniekus, sākot jau ar *reālistiem* (tiesa, Eiropas literatūrzinātnē par pirmajiem modernistiem uzlūko naturālistus vai simbolistus). Tāda 19. gadsimta dzejnieku vidū ir Anete Droste-Hilshofa, kas gan tikai pēc darbības laika būtu pieskaitāma reālistiem, mūžu nodzīvojusi savā pasaulē, vientulībā un vienatnībā, mežu ieskaudā muižā, atrauti no ār pasaules, viņa drīzāk gan būtu savas pasaules apdzejotāja; Eduards Grīzebahs, kuru ietekmējusi A. Šopenhauera filozofija un H. Heines dzeja un kas dzejā savijis retorisku patosu ar pasaulssāpju un slimīgas juteklības devu; Martins Greifs ar izjustu dabas un dvēseles liriku; Karls Busse ar lirisku noskaņu dzeju; Gustavs Falke ar dzejnieka ilgām un dzīves īstenību nesaskanību, meklējot

samierinājumu atsacīšanās un klusumā, arī Konrāds Ferdinands Meijers.

Ap 1880. gadu vācu rakstniecībā sevi pieteica jauna, ap 1860. gadu dzimusi paaudze – *naturālisti*, kas no provinces ienāca lielajās pilsētās Minhenē un Berlīnē, lai uzsāktu studijas. Viss bija gluži vai tāpat kā savulaik ap 1770. gada "vētras un dziņas" laiku vai ap 1830. gadu, kad t.s. jaunie vācieši vēlējās tradicionālajā mākslā ieviest ko pilnīgi jaunu, piesakot pat sava veida estētisko revolūciju. Naturālisma māksla teicās tēlot vairs ne tik daudz skaisto un labo, cik realitāti un īstenību, proti, "moderno dzīvi", izvirzīja prasību pēc tādas literatūras, kas atklātu sava laika un laikmeta lielumu. Naturālistu programmatiskajās atziņās parādījās ilgas pēc modernas, sava laika dzīvē sakņotas dzejas, un modernajam dzejniekam bija jāklūst par pravieti, kas spētu aptvert visas sava laika noskaņas. 1883. gadā brāļu Hartu namā Berlīnē pulcējās viņu jaunības dienu un skolas draugi, kuri bija ieradušies studēt – Karls Henkels, Otto Erihs Hartlēbens, Peters Hille, Vilhelms Ārents, Hermanis Konradi un Johaness Šlāfs. Visi gribēja ko mainīt, rakstīt citādāk. Taču viņu kopdarbības laiks nebija ilgs – Konradi un Hartlēbens 1886. gadā devās uz Leipcigu, Henkels emigrēja uz Šveici. Taču 1886. gadā Berlīnē izveidojās literārā biedrība "*Durch*", kas faktiski bija izteikta Berlīnes naturālistu grupa. Paši sevi viņi gan visbiežāk dēvēja par konsekventiem reālistiem, lai vecāko priekšgājēju paaudzi varētu saukt par "mietpilsoniskajiem reālistiem", bet iepriekšējos gados tapušo literatūru – par salonliteratūru, kas ir novecojusi un izkurtējusi. Noskaņa gan dabiski izauga no laikmeta sociālajiem un literārajiem apstākļiem. Jaunā paaudze nāca ar atšķirīgu pasaules redzējumu, citādām atziņām, meklēja literārajam darbam citu vielu, jaunu stilu un citādas attiecības starp rakstnieku un vidi. Mainījās taču pati pasaule, kļūdama dinamiskāka.

80. un 90. gadi iezīmīgi vācu rakstniecības attīstībā, vāciski tiek tulkoti nozīmīgi pasaules rakstnieku darbi. Taču jau 1891. gadā austrietis Hermanis Bārs pasludināja, ka naturālisma kundzības laiks ir pagājis. Naturālistisko dzeju Viļa Plūdona krājuma pārstāv arī Johaness Šlāfs un Arno Holcs, bet Cēzars Flaišlens – impresionistiskus dvēseles skicējumus. Skaitliski visvairāk tulkotais Detlavs fon Lilienkrons sākotnēji piedalījies vācu naturālistu programmatiskajās antoloģijās un ieskatīts par vienu no spilgtākajiem jaunā strāvojuma reprezentantiem, kura daiļradi raksturo ļoti spēcīga un asa jutekliskā uztvere, tomēr Lilienkrons šobrīd vairāk šķiet impresionists ar panteistisku dabas izjūtu un izteiksmes gleznainumu, kas tēlojis visu, "kā

es to redzu”.

Rihards Dēmelis vācu literatūrā jau nāca ar atziņu “prom no naturālisma!”. Sākotnēji, vēl rakstot dzeju sociālo ideju ietekmē, viņš meklēja jaunas formas, taču jau 90. gadu izskaņā kļuva par spilgtu individuālisma, individuālās gribas un patvaļas sludinātāju; pasaules un dzīves būtības uzminējums, tāpat kā personīgās dzīves piepildījums viņam šķiet atrodams tikai mīlā, ko viņš tēlojis neskaitāmās variācijās.

Pretstrāvojums naturālismam vācu literatūrā sākotnēji ir *symbolisms*, kura estētiskās programmas ietvaros notika radikāla vērtību un ideālu pārvērtēšana. Simbolistus jau vairs neinteresēja materiālā pasaule, bet tikai cilvēka dvēsele, psiholoģiskas problēmas, morāles konflikti, jūtīgas cilvēku dvēseles ar “atkailinātiem” nervu galiem: savdabji, grūtsirži, citādie. Arī daba viņu darbos zaudēja savu valdzinājumu, labāk bija doties tālu prom no tās – pasaku, ilgu, teiku, mistikas, sapņu valstībā. Taču lielo tiesu tiekšanās pēc brīnišķā, neizskaidrojamā, netveramā, nepiepildāmā, mistiskā un citādā meklētājus noveda atpakaļ pie romantisma, veidojoties jaunromantisma, tāpat kā ilgas pēc stabilām vērtībām un formām daļu liriķu aizveda atpakaļ pie klasicismam radnieciskiem meklējumiem – jaunklasicisma.

Gandrīz vienlaicīgi ar naturālistu Gerharda Hauptmaņa lugām un Arno Holca un Johanesa Šlāfa prozas darbiem 90. gadu sākumā vācu rakstniecībā parādījās arī pirmie Stefana Georges, Hugo fon Hofmanstāla, Franka Vēdekinda, nedaudz vēlāk arī Rainera Marijas Rilkes darbi. V. Plūdoņa krājumā gandrīz viņi visi ir atrodami – spilgtais formas un dailes meklētājs Stefāns George, kas, spītējot naturālisma un impresionisma uzplūdiem Eiropas mākslā, savu literāro karjeru uzsāka kā dedzīgs “māksla mākslai” piekritējs, Maksimiliāns Dautendejs ar izsmalcināto krāsu liriku un impresionistiskajām dabas ainavām, simbolists Alberts Momberts ar kosmiski romantiskām vīzijām un izteiktiem simboliem – zvaigznēm, mēnesi, pilim, jūru, sīku impresiju simbolists Rihards Šaukals, bohēmists Peters Hille, jūgenstila pārstāve Riharda Huha. Un, protams, Rainers Marija Rilke – vārda mākslinieks un dzejas virtuozs, īpatnis, neparastu dvēselisku pārdzīvojumu liriķis, mistisku atziņu skandētājs, pasaulīgo un dievišķīgo atklāsmju paudējs. Ja sākotnēji Rilke vairāk būtu uztverams kā impresionists, vēlākos daiļrades gados viņš gribējis sniegt vairs ne tikai acumirkļa atspīdumus, estētiski noskaņotu gleznu, bet atklāt būtisko, kaut arī līdz galam to nepasakot. Viņa dzeja kļūst noslēpumaināka, pat apokaliptiskāka.

Gadsimta sākuma Berlīnē bija saplūduši pasaules rakstniecības, mākslas un noskaņu strāvojumi. Būtiska bija kļuvusi pasaules kultūras, t.sk., arī antīkās kultūras klātesme pašu dzejnieku jaunrades un meklējumu procesos. Tādējādi pasaules telpa paplašinājās, tā vairs nebija ierobežota paša pieredzē, pašā pieredzētajā un skatītajā, bet būtisku nozīmi ieguva mākslas un mūzikas pasaule, kurā iejutās gan Stefāns George Minhenē, gan jaunais Hofmanstāls Vīnē. Pretēji iepriekšējai gadu jūsmai par pasaules, visas dzīves straujo attīstību, sasniegumiem ienāca kultūras pesimisms, kas lirikā ieskaņojās kā visas pasaules beigu noskaņas sāpes (H. Hofmanstāls) vai tveršanās savā iekšējā pasaulē (R. M. Rilke), Stefāns George it kā pārceļoja citā laikmetā un formas meklējumos. Vācu pasaules izjūtā savijās A. Šopenhauera pesimisms, Fridriha Nīčes iracionālisms, skepse un būtisku lomu ieguva simboli, bet dzejnieks izolējās no sabiedrības, atsvešinājās no īstenības.

Ap 1910. gadu vācu rakstniecībā notiek izmaiņas, aizsākas ekspresionisma laiks. Kļūst pazīstami Francis Verfelis, Gotfrīds Bennis, Johaness R. Behers, Valters Hāzenklēvers, Georgs Trāklis, Francis Kafka u.c., taču šie dzejnieki vēl nav izpelnījušies V. Plūdoņa uzmanību. Latviešu lasītājs vācu ekspresionisma rakstniecību iepazīt sāk tikai 20. gadu sākumā. 20. gados par to interesējas daudzi latviešu rakstnieki un dzejnieki.

Būtiski šķiet, ka Plūdoņa sastādītajā krājumā līdzās lirikai vietu atradusi arī vācu balāde. V. Plūdoņa atlase iezīmē arī tos vācu balādes attīstības posmus, kuri interesējuši pašu atdzejotāju, kas pazīstams kā "balāžu meistars". Pēc Gētes, Fridriha Šillera, Ludviga Ūlanda u.c. vācu balādes attīstībā bija manāms zināms apsīkums. 19. gadsimtā vācu balādes laukā sekmīgi darbojušies Detlevs fon Lilienkrons, Anete Droste-Hilshofa un Teodors Fontāne. Jauns balādes uzplaukums Vācijā bija vērojams 20. gadsimta sākumā, būtībā kā opozīcija pret naturālismu. Būtiska loma modernās vācu balādes jaunradīšanā un nodibināšanā pieder baronam Bērisam fon Minhauzenam, kurš savas pirmās balādes sacerēja 19. gadsimta deviņdesmito gadu vidū, atjaunojot varoņbalādi, kuras centrā izvirzīja savstarpējus cilvēku konfliktus; varoņu balāde izauga no naturālismam pretēja pasaules uztveres, tā sakņojās ticībā nemainīgām un stabilām vērtībām. Ja Minhauzenu var uzlūkot par modernās vācu varoņbalādes dibinātāju, tad Agnese Mīgele ir maģiskās dabas un likteņa balādes jaunradītāja. Dabas balādes bijušas jau Gētem, romantiķiem u.c., bet 19. gadsimta sākuma dzejā šis epikas veids bija kļuvis par savdabīgu rotaļu ar meža gariem un nārām. Agnese Mīgele balādēs tēlo cilvēku

attieksmēs ar dabu, to pievilkšanās spēku, kāds cilvēka dvēseli saista pie tās, un dēmoniskie spēki, kurus autore nojautusi dabā, pašas dabas parādības kļuvušas par maģiskām būtnēm, kas ietvertas stingrās līnijās veidotos dzejas tēlos. Agneses Mīgeles likteņa balādēs izpaužas pat zināms fatālisms, taču tā nav glēva padošanās liktenim, bet tas tēlots kā spēcīgs heroisms, varoņi cīnās ar draudošām varām tik ilgi, kamēr tie skaidri redz, ka veltīgi cīnīties ar pārdabiskiem spēkiem. Agnese Mīgele pārstāv liriski episko (izmantojot gan fantastisku, vēsturisku, gan tagadnes vielu) balādes formu, kamēr Bēriiss fon Minhauzens – episki dramatisko balādi. Līdzās Anetes Drostes-Hilshofas (“Ganu ugunis”, “Sila bubulis”), Agneses Mīgeles (“Skaistā Agnete”), Bēriisa Minhauzena (“Pie Kingsburgas vārtiem”) balādēm Viļa Plūdoņa krājumā atradīsim arī mazpazīstamo Frīdriha Līnharda rēgaini baismo balādi “Lupšteinas zemnieks”, Vilhelma Lobečina sirsnīgo balādi ar nelielu morāles devu “Kārlis”, taču interesanti, ka neatradīsim nevienu pazīstamā Teodora Fontānes balādi, kuras Vilis Plūdonis atdzejojis vairākkārt.

V. Plūdoņa atdzejotie autori ir tik dažādi, taču dažādība Plūdoņa sakārtotajā izlasē neatklājas. Pilnībā neatklājas Stefans George un Rainers Marija Rilke, kuriem bija būtiska nozīme ne tikai sava laika lirikā, bet arī turpmākajos gados. Kā vēlāk rakstīja Kārlis Plukšs: *“Stefans George ir ietekmējis jaunāko vācu dzejnieku paaudzi ar savu klasisko formas stingrību un monumentalitāti; Rilke – ar savu ļoti smalko muzikālo jutīgumu ritam un atskaņu ziņā. (..) Georges lirika ir izaugusi no spēcīgas mākslinieciskas gribas, kas tiecas pēc augstākiem mākslas formas sasniegumiem; bet Rilkes dzejā gandrīz vai harmoniski ir saliedēties muzikālais skaņu elements ar spēcīgu konkrētismu – plasticitāti, spilgtiem krāsu un gleznu dotumiem.”*¹¹ Taču Georges un Rilkes daiļrades dažādību valdzinājums 1913. gadā krājumā izpaliek. Plūdoņa antoloģija būtiski iegūtu, ja tajā būtu iekļauts neliels autoru loks, kuri pārstāvēti ar plašākām dzejas kopām, atklājot katra liriķa savdabīgumu – ne tikai stilistikā, kādā piederībā “literārajai skolai”, bet arī tematiskajā dažādībā un meklējumos. Krājums būtu ieguvis, ja Plūdonis sāktu ar “pirmajiem” modernistiem – naturālistiem un tā pretstrāvotājiem 19. un 20. gadsimta mijā, galvenokārt simbolistiem, impresionistiem, jo vācu ekspresionistu dzejas laiks Latvijā aizsākas 20. gados. Taču lielā mērā tas ir vērtējums ar šodienas acīm. Antoloģija aptver dzejniekus, kuru atlase līdztekus objektivizētiem

kritērijiem ir subjektīva. Tā atklāj vācu dzejas tekstu kopumu, māksliniecisko rokrakstu un poētisko paņēmienu dažādību, kas interesējusi pašu atdzejotāju. Kā arī – un tas jau ir turpmāku pētījumu uzdevums – vācu literatūras dzejas tekstu pieejamību un izplatību 20. gadsimta sākuma latviešu kultūras situācijā.

Krājuma izveidē Plūdonis uzmanības centrā paturējis vienu līniju – mīlestību, ilgošanos, piepildījuma meklēšanu un vilšanās sāpes. Arī vientulību: sirds sāp, un tas parasti notiek tumšos rudens (rudens gan kā dzīves noriets, gan līdzība dabas rītiem) vakaros, miglā, drūmos mākoņos, laimes stundas aizrit saldķaisli bālā mēnesnīcā, laivā uz rāma ezera, kad mīlētājos noraugās vien gaišs mēness vaigs, kādā pļavā vai siena vālā, kādā balti sārtā gultā ar bālām rožlūpiņām, skūpstiem, aizrautību, jūsmu utt., tikai retumis starp šādiem dzejoļiem ieraugāma cita noskaņa un cita pasaule. Dzeja rindās patvērušās skumjas, pat grūtsirdība par aizgājušu jaunību, zudušu mīlestību. Dabā pēc ziemas nāk pavasaris, bet cilvēka mūžā viss ir citādāk (V. Ārents), bieži mīla ir tik kaismīga, ka aizmirstas visa pasaule (H. Harts, R. Šaukals), taču tā drīz zūd un paliek vien atmiņas, zaudēta vai zudusi mīla un neremdināma smeldze (H. Bencmanis, F. Everss, H. Betge, O. J. Bīrbaums, J. Harts, V. Holcamers), bet cilvēka mūža mērs, izrādās, ir nāve. Visā dzīvē samanāma kāda liktenība, drūma nenovēršamība (H. Bencmanis, A. Geigers, Dž. Makejs), ko paspīlgtina rēgi, baiss, drūms tīrelis, kas veido alūzijas ar paša V. Plūdoņa daiļradi.

Atlasītajos dzejas darbos jaušams jautājums – ko vērts bijis pats mūžs, dzīve, kāds esi bijis tu pats? Visbiežāk tiek izmantoti pretpoli – mīla, jūsma, prieks, aizmiršanās un vientulība, nolemtība, skumjas, pat nāves tuvums. Varbūt tālab labāk tvert dzīves mirkli, dzīvot aizmirstoties, dzert mīlas kausu pilniem malkiem? Varbūt patiesi visas dzīves mērs ir mīlestība – kā nobiris balts nevainīgs ķiršu zieds (O. E. Hartlēbens) vai kā plaukstošs sarkans rozēs zieds (H. Konradi)?

Jau debess rudens noskaņā
Peld vara krāsā sarkanā.
Es raugos pār grīšu rūsgano
Un klausos putnu pēdējo...
Pa tam nakts apstaigā ciematus
Un klusi izpūš uguņus...
Un visi dus. Nakts miglu rieš,
Tā smagi gult. Viss kļuvis cieš.

Iz mākoņiem bāls mēness brien, –
 Te bikliem soļiem kāds šļūcot lien –
 No žilba vējluktura krīt
 Salts spīdums vas'ras pusnaktī –
 Nāve...
 (*H. Bencmanis. Rudens noskaņa*)

Dažādo liriķu mīlas dzejā jaušama ne tikai spēja jūsmot un grūtsirdīgi nopūsties, bet patiesi priecāties par mīlestības brīnumu, kas arī rada sāpes, bailes to liktenīgi pazaudēt.

Pelēki eņģeļi apkārt man iet,
 Skumji tev' uzskata, dvēsele mana.
 Tie stāv aizlauztiem spārnēm
 Pie pelnu kalniem un domā.
 Ārā un iekšā ir vakars, dvēsele mana.
 (*M. Dautendejs. Pelēkie eņģeļi*)

Arī Riharda Dēmeļa mīlestība ir klusināta, taču kaislīga, kas iekvēlo bez ārišķības, skaļuma, saldsērības, tās ir ilgas pēc patiesas mīlestības, ienāk Dievs, bibliskā Ēdenes dārza motīvs, grēka ābols, skumjas:

Gaiss dzidri dus uz tāla tīruma;
 Spīd augstais niedrājs; ezers miglo tālē;
 Dziest pēdējs saulesstars iekš niedrāja;
 Balts mākonītis karst un kvēl, un bālē.
 No pļavas zvana skaņas tuvāk nāk;
 Iz siltās zemes iztvīkst smaržu rasa;
 Jau klusā mežā krēsla mesties sāk;
 Gans piecēdušos lopus kopā lasa.
 Ne stiebrīņu tu kustam nemani;
 Pat tvans cieš klusu, aizmirsdamies dusā;
 Tik savus psalmus džīgā siseņi.
 Tad esi jautra, sirds, ar tu šai klusā!
 (*Ziedoņa vakars*)

Fridriha Nīčes mīlestībai V. Plūdoņa latviskojumā ir savs, noslēpumaini naksnīgs skanējums, savs episkais tvērums:

Nakts: nu tik atmostas visas mīlētāju dziesmas. Un arī mana dvēsele ir mīlētāju dziesma.

Kaut kas neremdināts, nenoremdināms ir manī; tas prasās runāt. Karsta kāre pēc mīlas ir manī, tā pati runā mīlas valodu.

Gaisma es esmu: ak, kaut es būtu nakts! Bet tā ir mana vientulība, ka es esmu gaismas apjots.

Ak, kaut es tumšs būtu un nakšņains! Kā gribētu es pie gaismas krūtīm zīst!..

(*Nakts dziesma*)

Vairāku dzejnieku rindās **rodama V. Plūdoņa paša koptā tēma – dabas dzeja** – spilgti iekrāsojas dabas pilnbrieds, lauki, bagātība, ražība, kurā arī samanāma līdzība ar cilvēka brieduma gadiem (K. Busse, M. Greifs); skaistas dabas gleznas (P. Hille); dabas gleznainība ienākusi Cēzara Flaišlena episkās dzejas poētikā, ar pārdomām par dzīves jēgu, bet bez fatalitātes, pesimisma, ar citu stilistiku, izteiksmi, bez klasiskām panta formām, it kā vēstījot:

Šūpojiēt man' tālāk, viļņi!... šūpojiēt
Man' tālāk, vēji... caur šīs gaišās
vientulības brīnišķīgi daiļo klusu...
aizlīgojiēt rāmi, rāmi
mani tālē,
tur kur debess malā gulstas klusi,
balti padebeši...

Nesiet prom man', kurp jums tīk!

Dziļāk noslīgst jūras mala līdz ar
piekrasti un kalniem... Sila migla visu
tin...

Laimīgs augšupēdu guļu, klausos
aukles šūpuļdziesmās, kuras vējš un viļņi
dzied man... lēnām rokas kopā lieku...
smaidot cietī veru acis, aizsapņoju debesis –
bērns, ko šūpo šūpulis...

Saule – mana māmuliņa –

saule – mana māmuliņa,
un es zinu: mīl man' viņa!

(*Laivā*)

Dzejas izteiksmē, poētikā, krāsainībā atšķiras Hugo fon Hofmanstāla dzeja:

Skaists ir mans dārzs ar zelta zaļiem kokiem,
Ar lapām, kuras sidrabvēsma pajā,
Ar dimantrasu, ģerboņmargu lokiem,

Ar gongskaņām, kas lauvas sapņos aijā,
 Un topāzvījām, dīvaintītā tīņā,
 Un voljeru, kur spulgo pelēkdzēses,
 Kas mūžam nebauda no sidrabaku vēses....
 (*Mans dārzs*)

Alfredam Mombertam daba personificējas: ziedi ir kā cilvēki, tik dažādi, būtisku simbola nozīmi iegūst saule, bet visu vērtību mērs ir cilvēka sirds, kaut nereti tieši to nīst, nicina, izsmej, tā sāp. Vairāku dzejnieku rindās ienācis Golgātas motīvs kā sava laika zīme (H. Benčmanis, D. Lilienkrone), lielpilsēta, kur cilvēks pazaudē cilvēku, paiet garām viens otram, kur pat Dievs jūtas vientuļš un atstāts, ne velti dzejnieki izmantojuši *Pietā* motīvu, kur Marija ir palikusi viena ar krustā sistu, jau mirušo dēlu, tas apliecina arī cilvēku attieksmi. Kristiana Morgensterna dzejā jaušama grūtsirdība, kuru paspilgtina migla ar kādiem tēliem, kādu zaudētu cīņu; jūra kā atpestīšana no dzīves bangām, arī Dievs ir vientuļš, lieks, nesaprasts, bet kaut kur rotaļājas Pāns:

Meža robotajās galotnēs,
 Kuras stingi un melni
 Pie iepelēkām krēslas debesīm
 Spokojas,
 Karājas
 Liels, spīdīgs ziepju burbulis.
 Lēnītiņām izraisās tas
 Iz zaru zariem
 Un uzludinās
 Gaisā.
 Apakšā, biezoknī
 Guļ Pāns,
 Mutē garu
 Niedras stobru,
 Pie kura vēl putas
 No tuvējā dīķa
 Sarecējušas mīrgo.
 Burbuļus pūta gaisā viņš –
 Nebēdņa dievs:
 Bet lielākais vairums no tiem
 Niķīgi pārplīsa.
 Tikai viens vienīgs
 Izturējās dūšīgi
 Un izlidoja laukā
 No koku zarotnes.

Vēja nēsāts,
 Tas spīguļodams nu lido
 Pāri zemju zemēm.
 Augstāk un augstāk kāpj
 Trauslā, vārīgā bumba.

Bet Pāns noskatās tai
 Pukstošu sirdi,
 Elpu aizturēdams,
 Pakal.

(*Mēness lēkts*)

Spilgta jaunromantisma poētika izgaismojas Morgensterna dzejolī "Vakara krēsla" – krunkainu seju vecīte – personificētā vakara krēsla, kas uzlasa saules druskas priekšautā.

Visai bieži dzejnieku rindās, arī noskaņās ienācis rudens ne tikai kā gadalaiks ar miglu, pelēcību, rēgainību, bet kā noskaņa – grūtsirdīga un skumja. Fridrihs Nīče pat brīdina bēgt no rudens, jo tas salauzīs sirdi.

Dārzā asteras jau smaida;
 Saules stars tik remdens, gauss;
 Rudens puķes, kuras gaida,
 Kad tās salnas izkopts pļaus.
 Brūnāks tumst sen tīrēls drūmais;
 Lapas dzestrā gaisā trīc.
 Nekustoši mežs un krūmājs
 Stāv, zildzidrā tvaikā tīts.

Dārzā, druvā rudens pēdas,
 Gaisā dzērves ejot kliedz.
 Rudens prieki, rudens bēdas:
 Briedis auglis, vītis zieds.

(*D. fon Lilienkrons. Rudens*)

Laikmetīgas notis, pārmaiņu alkas ar citu poētiku, **ekspresionistisku** naturālisma estētiku ieskanas Karla Henkela rindās, dzejolis, kas pirmo reizi latviski bija lasāms laikraksta "Dienas Lapa" (1912) lappusēs:

Pēc gaisa gārdzot cīnās pasaule,
 it kā tā smaktu tumšā līķbedrē.
 Brāz, negaiss, šurp ar pārkoņgrāvieniem,
 Laid vaļā grožus melliem rumakiem!
 Šurp, vētras dievs, tev' visi gaidam jau:
 šīs moka ilgāk izturamas nav.

Vaj redzi barus blenžam draudošāk?
 Klāt pēdējs laiks – kam jānāk ir, lai nāk!...
 Un ja ar tūkstoš jumtu aizdegas
 un sabrūk svētās tēvtēvierašas,
 Un vaidas nāk, kā klinšu sirdis lūst, -
 lai sirds tev, vētras valdon, neatkūst!
 Grauj graudams, šaudams liesmas sarkanas,
 ka tīri top reiz kalni, ielejas!...
 Tad laimīgas pēc mums nāks paaudzes
 un ievāks to, ko pūlēm sējām mēs...
 Ko sveram mēs? Sver tikai nākams rīts.
 Jau auglis nobriedis, un viņa asmens trīts...
 (Tveice)

Laikmetīgais, cits skanējums, vilšanās un vientulība ienākusi Hermana Konradi dzejas rindās ("Dienas Lapa", 1912). Atkāpjas romantizēta jūsma, harmonisks vārsmas plūdums un saskaņa, tā vietā ekspresija, trauksme, nemiers un protests:

Tas laiks ir beigts, kad cēlās varoņi,
 kas, rokā apgarota zibiņlāpa,
 pa dzīves tumsā tītām trepēm kāpa,
 ar drošu domu sparū apdvesti,
 un tālāk – tālāk, kamēr augšā kļuva,
 kur tāles tālākās to acīm māja,
 un, pēkšņi plīstot, priekšskars pušu gāja –
 kur viņu dvēseles tad mieru guva.
 Beigts ir tas laiks – šo dižo garu laiks,
 mēs esam punduri, kas plātīties tik zina
 ar māņu gudrību un acīs samirkšķina
 ar dzīves viltu, to viltu, kas tik naigs,
 vīt slavas spožumu un uzvarzaru
 ap pauriem tukšajiem un pieres šauriņās,
 ar dievīb's diadēmu vaiņagot,
 bezspēka elkiem smaržas kvēpinot!
 Ko veicām mēs, kas veikts ar šablongaru;
 – tik zelts un bauda – mūsu dzīšanās;
 neviena nav, kas naidu sirdī nestu,
 ko meļiem šiem kā guni sejā mestu –
 mēs visi elku priekšā ceļus lokam
 un savai brīvestībai kapu rokam.
 (Punduri)

Cilvēki uz šīs zemes ir bezgala vientuļi, un Arno Holcam mīla ir kā piepildījums un kā apsoliņš turpmākajai dzīvei, savu poētiku ievijot savdabīgā formā:

Manā mellajā taksus mežā
teiksmu putns dzied –
visu nakti.

Puķes margo.

Pāri mirdzošām zvaigznēm
slīd mana laiva.

Manas sapņojošās rokas
nonirst peldošajās ūdensrozēs.

Apakšā –
Bezskatu dzīle.

Krasti tālu! Dziesma...
(Manā mellajā taksus mežā)

Tāču pilnība, patiens skaistums rodams vien dabā: "*Nieks, nieks ir visa mana godība / šī raibā rāsas pilieniņa priekšā.*" (A. Holcs. "Es esmu pasaules visnabagākais vīrs")

Tulkojot Vilis Plūdonis daudz domājis par atdzejojamo tekstu, meklējis labāko, oriģinālam tuvinātāko skanējumu, viņa pārdomas atklājas daudzajās piezīmju kladēs. Kā nepazaudēt oriģināla valdzinājumu? Dzejnieks cenšas saglabāt formas dažādības – tradicionālās strofās, brīvie panti, soneti, proza dzejā, grafiski dažāds vārsmu izkārtojums... Plūdonis tulkojumos plaši izmanto **paša iemīļotos** salikteņus – *zildebess, bālasarains, ziltālums, liegsapņojums, ziedoņsapņi, ziedoņvētras, ziedoņlietus, mīlsapnis, krēslainkluss, pārkoņdeja, sapņainsalds, palaunadzkluss, grēcīgkarsts, pelēkkrēslains* u.c. Galvenokārt atskaņu un pantmēra dēļ izmanto **tobrīd latviešu dzejā par arhaiskiem uzskatītos** apostrofus. Vācu dzejā V. Plūdonis nevairās izmantot dažus latviskojumus – latvisko Laimu, Dēklu, Ievu, mīļo Dieviņu, Jāni, Pēteri, arī naģi, ņieburu, dainu utt.

Laiks paiet. Mijas desmitgades, mijas gadsimti. Kas paliek pāri no reiz godprātīgi paveikta sirds darba vairākus desmitu gadu garumā –

no Viļa Plūdoņa “Modernā vācu lirika”. Tulkotās dzejas rindas paliek, bet, zūdot kontekstam, zūd laika atskaites nogrieznis. Un šodienas lasītājam neviļus rodas vairāki mulsi jautājumi – kāpēc izvēlēti tieši šie autori, jo, pietrūkstot kādai literatūrvēsturiskai ievadapcerei par norisēm un procesiem, dažādību tālaika vācu rakstniecībā, īpaši lirikā, īsām ziņām par izvēlētajiem, tik atšķirīgajiem un dažādu paaudžu autoriem (to jau pamanījuši tālaika vērtētāji), tomēr un diemžēl antoloģija paliek “anonīma”. To pastiprina V. Plūdoņa izraudzītais alfabētiskais princips (kas neļauj ieraudzīt vācu dzeju tās mainībā), arī tas, ka daži dzejnieki pārstāvēti ar vienu vai diviem dzejoļiem, jo – vai tie atklāj dzejnieku, ja nekādas citas biogrāfiskas vai ziņas par daiļradi antoloģijā nav atrodamas? Varam spriest, ka “Modernā vācu lirika” tikusi iecerēta kā “lasāma grāmata”, kas iepazīstinātu latviešu lasītājus ar vācu 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta dzeju kopumā. Protams, trūkstot laika distancei, atdzejotājs centies izvēlēties tos autorus, kas, viņaprāt, reprezentē tēmas un paņēmienus, kuri vienlaikus ir būtiski vācu literatūrai, taču nav sveši latviešu dzejniekiem. Un, iespējams, paša atdzejotāja daiļradei. Šķiet, ka V. Plūdoņa atdzejojumos aizmetinātā poētika, balstīta vācu naturālismā, ekspresionisma iedīgļos, savu attīstību gūst pavisam drīz – gan viņa pirmā pasaules kara laikā tapušajos darbos (krājumā “Via dolorosa”, 1918 u.c.), gan latviešu ekspresionismā pēc kara. Tikai tad jau dzejnieki – J. Sudrabkalns, P. Ērmanis u.c. – ietekmī gūst arī no tiem autoriem, kuri vēl netika iekļauti antoloģijā. “Modernā vācu lirika” ir bijusi ne tikai atdzejotāja eksperimentu un sevis apliecināšanās lauks, bet arī liecība gadsimta sākuma atdzejas praksei un impulss tālākiem meklējumiem. Vairs ne vācu, bet – latviešu dzejā.

Ilgus gadus Viļa Plūdoņa “Modernā vācu lirika” paliks vienīgā vācu dzejas antoloģija latviešu valodā, kura līdzās E. Virzas veikumam liecinās par gadsimta sākuma centieniem sistemātiski apkopot citā valodā rakstītus dzejas tekstus. Bet varbūt, ka nav vērts skumt, ka dzejniekam trūkusi pieredze tādu krājumu izveidē, “.. tie visi ir sīkumi, no svara pats darbs, no svara tās pūles, kuras prasītas no tulkotāja. Darbs viņam spīdoši izdevies – un “Modernā vācu lirika” ieņems paliekošu vietu mūsu literatūras krājumā”.¹² Jo – “literatūrā nedrīkst apvilkt sevīm apkārt ķīniešu mūri. No ārzemēm ieplūst daudz krietnu, dižu ideju. Bet literatūra, kas cildina tikai tulkojumus, ir bleķīga. Mums vajag radīt pašiem ko jaunu, grandiozu,”¹³ piezīmēs rakstījis Vilis Plūdonis. Un šī antoloģija taču pavēra plašāk pasauli latviešu dzejniekiem, kuri tolaik arī bija meklētāji, un latviešu lasītājam.

Modernā vācu lirika. 1913.

- Averinariuss Ferdinands (*F. Avenarius*, 1856-1923). Rudens dziesma: DzV 1912, 215.
- Ārents Vilhelms (*W. Arent*, 1864-?). Melanholija: RAfp 1908, 225. Bālasaraino vaigu. Stundas iraid ikdienībā: Dr 1913, 10 (abi). Divi laimīgie.
- Bencmanis Hanss (*H. Benzmann*, 1869-1926). Pieta: Bp 1906, 152. Krustā sišana: Bp 1906, 151, DzV 1910, 86. Rudens jāējās: DzV 1909, 282. Rudens noskaņa: S 1910, 106. Trīs mīlas dziesmas: DzV 1912, 181. Tīreļi: DzV 1913, 45.
- Betge Hanss (*H. Bethge*, 1876-1946). Kāda šķiršanās. Meitas žēlabas.
- Birbaums Otto Juliuss (*O. Bierbaum*, 1865-1910). Žanete. Bieži es nakšņņā: JLALp 1914, 17.
- Bodmans Emanuels von (*E. v. Bodman*, 1874-1946). Pie tevis naktī.
- Brūnss Makss (*M. Bruns*, 1876-1945). Mazpilsētas idille: S 1910, 129.
- Brūnss Margareta (*M. Bruns*, 1874-1944). Meitenes dziesma: RAfp 1908, 34. Pasaciņa: DzV 1910, 65.
- Busse Karls (*C. Busse*, 1872-1918). Pāri kalniem: RAfp 1908, 114. Svētdiena jūlijā: DLp 1909, 204. Briedumā: DLp 1909, 234.
- Busse-Palma Georgs (*G. Busse-Palma*, 1876-1915). Aizliegtā mīla: DzV 1908, 40.
- Dautendejs Maksimiliāns (*M. Dauthendey*, 1867-1918). Brēc kraukļi: Bp 1906, 153. Mūsu acis: RAfp 1908, 69. Vēji nomoca kokus: RAfp 1908, 136. Ļauj tavas klusās acis: DLp 1909, 104. Tev sejā apburošs: DzV 1910, 65. Pelēkie eņģeļi: S 1910, 114. Nāc mājup. No visām ielejām dzird gaiļa saucienus: DzV 1912, 46 (abi).
- Dēmelis Rihards (*R. Dehmel*, 1863-1920). Noslēpums: Bp 1905, 44, MDp 1912, 2. Kluss gājieni: RAfp 1908, 136. Klusā pilsēta: RAfp 1908, 108. Acis paceļot: DLp 1909, 93. Dieva prāts: DLp 1909, 162. Dod man!: DzV 1910, 197. Balss tumsā: S 1910, 9. Dažu ziedu: DzV 1910, 65. Ziedoņa vakars: S 1911, 62. Traģiska parādība: D 1912, 5. Pēc kāda lieta: D 1912, 6. Virsvara.
- Droste-Hilshofa Anete (*A. v. Droste-Hülshoff*, 1797-1848). Ganu ugunis. Sila bubulis: JT 1913, 8 (abi).
- Everss Francis (*F. Evers*, 1871-1947). Akmeņskaldis: RAfp 1908, 102. Karaļi: DLp 1909, 156. Vakara dziesma. Sapratums: S 1910, 124 (abi). Jaunība: DzV 1910, 149. Plaujas laikā: DzV 1913, 200.
- Falke Gustavs (*G. Falke*, 1853-1916). Vēlās rozes: S 1910, 110. Pasaciņa: DzV 1910, 149, Lūgšana: DzV 1912, 100.
- Flaišlens Cēzars (*C. Flaischlen*, 1864-1920). Es cauras naktis: RAfp 1908, 69. Laivā: Dr 1912, 5. Ai, tikai nepagurt!: DL 1912, 91.
- Geigers Alberts (*A. Geiger*, 1866-1915). Slimniece: DzV 1913, 265.
- George Stefans (*S. George*, 1868-1933). Vientulis: D 1912, 5. Druvas dieva bēdas: Dr 1912, 5.
- Greifs Martins (*M. Greif*, 1839-1911). Priekš plāvuma: S 1910, 6.
- Grīzebahs Eduards (*E. Griesebach*, 1845-1906). Mellā pērle: Dr 1913, 10.
- Hartlēbens Otto Erihs (*O. Hartleben*, 1864-1905). Vai redzi, kā vīns: DzV 1912 107. Mīlas skaujās: D 1912, 5. Ķiršu zieds: DzV 1912, 118.
- Harts Juliuss (*J. Hart*, 1859-1930). Un vēji vaid. Aukstai, tumšai dzelmei pāri.
- Harts Heinrihs (*H. Hart*, 1855-1906). Vakara gājieni pie mīlākās: DzV 1913, 152

- Henkels Karls (*K. Henckell*, 1864-1929). Tveice: DL 1912, 108. Saules svētība: DzV 1912, 108.
- Hermans Emīls Alfreds. Ap pusnakti. Šūplā dziesma.
- Hille Peters (*P. Hille*, 1854-1904). Meža balss: Dr 1912, 5. Prometejs: DL 1912, 85. Maija vējš: Dr 1913, 10.
- Hofmanstāls Hugo fon (*H. v. Hofmannstahl*, 1874-1929). Dārznieces meičas: Bp 1906, 155. Priekšpavasars: L 1910, 87. Ceļa dziesma: L 1910, 89. Tie abi. Pieredzējums: L 1910, 98 (abi). Mans dārzs: Dr 1912, 5. Dažiem zināms: DzV 1912, 46.
- Holcs Arno (*A. Holz*, 1863-1929). Tur sili dzidrā tālē: DzV 1912, 97. Tad tapa tumšs. Es eju istabā. Es esmu zvaigzne: Dr 1913, 5 (visi). Manā mellajā taksusmežā. Es esmu pasaules visbagātākais vīrs: D 1912, 6 (abi).
- Holcamers Vilhelms (*W. Holzamer*, 1870-1907). Kaps: B 1906, 148.
- Holsts Adolfs (1867-1945). Gāju gulbji: Dr 1912, 5. Vakara blāzma: JT 1912, 5.
- Huhs Rikards (*R. Huch*, 1864-1947). Nolikums: S 1910, 15.
- Konradi Hermanis (*H. Conradi*, 1862-1890). Ziedoņa rozes: DLp 1909, 133. Punduri: DL 1912, 73. Zemes vientulība: DzV 1912, 17. Pazaudētā paradīze.
- Lilienkrons Detlevs fon (*D. v. Liliencron*, 1844-1909). Pietā: DzV 1910, 86. Druva: DzV 1912, 17. Ziedu laiciņā: DzV 1912, 114. Pēc balles: Dr 1912, 5. Gājiens māju p rīta agrumā. Tāla izredze. Lielpilsēta: DzV 1912, 161 (visi). Rudens: DzV: 1912, 215. Kapsētā. Lēģenda: DzV 1912, 274 (abi); Tīrelaina: D 1912, 5. Pirms dienas trokšņa un sloga: DzV 1913, 113. Kareivja miršana: JT 1914, 11.
- Līnhards Fricis (*F. Lienhard*, 1865-1929). Lupsteinas zemnieks: Bp 1906, 150.
- Lobzīns Vilhelms (*W. Lobsien*, 1872-1947). Kārlis: JT 1912, 1.
- Makejs Džons Henrijs (*J.H. Mackay*, 1864-1933). Mirkļi: DLp 1912, 85.
- Marija Karls. Noktime: St 1907, 11. Uz lauka.
- Martens Rolfs Volfgangs (*R.W. Martens*, 1868-1928(?)). Reiz.
- Meijers Konrads Ferdinands (*F.C. Meyer*, 1825-1898). Mijkrešļa eja. Šillera apbedīšana: Dr 1913, 10 (abi). Pie debess vārtiem. Plāvēju dziesma. Buls: DzV 1913, 152 (visi).
- Mīgele Agnese (*A. Miegel*, 1879-1964). Maija nakts. Skaistā Agnete.
- Minhauzens Bērijs fon (*B. v. Münchhausen*, 1874-1945). Pie Kingsburgas vārtiem: Dr 1913, 8.
- Momberts Alfreds (*A. Mombert*, 1872-1942). Ziemas vakars: MLp 1907, 63. Puķes: DzV 1912, 244. Mēness lēkts: Dr 1912, 5. Viņi sagrāba mani ciet: D 1912, 5. Ar jauno mīļāko pie galda sēdēju: DzV 1913, 45. Dusot aiznes man. Kāda zēna dziesma.
- Morgensterns Kristians (*Ch. Morgenstern*, 1871-1914). Grūtsirdības putniņš: MVp 1907, 63. Kristus sūdzas: DzV 1910, 86. Miglā: D 1912, 5. Stikla zārks: DzV 1912, 244. Mēness lēkts: Dr 1913, 10. Vakara krēsla: JT 1913, 8.
- Nīče Fridrihs (*F. Nietzsche*, 1844-1900). Otrā šķiršanās: Bp 1905, 45. Rudens: St 1907.g. Pusnakts dziesma: Zalktis 1908, Sveiciens: DzV 1911, Vecais ungārs: DzV 1912, 6. Nakts dziesma.
- Rēmers Pauls (*P. Remer*, 1867-1943). Meitenes dziesma: DzV 1912, 96.
- Rilke Rainers Marija (*R.M. Rilke*, 1875-1926). Dus tumši bālie lauki jau: D 1912, Rudens

diena: Dr 1912, Dziesmu vara: DzV 1912, 9. Tā bija balto krizantēmu diena: DzV 1912, 101. Meičas dzied: DL 1912, 91.
 Šaukals Rihards (*R. Schaukal*, 1874-1942). Vijolnieks: Dr 1912, 5. Laupījums: D 1912, 5. Lielais kuģis: DzV 1913, 152.
 Šlāfs Johaness (*J. Schlaf*, 1862-1941). Lietus. Viršu zieds: D 1912, 6 (abi). Gājieni vakarā. Ziema: Dr 1912, 5 (abi).
 Šolcs Vilhelms fon (*W. v. Scholz*, 1874-1968). Svešais ceļgājis: B 1906, 148. Nakts aina: MLp 1907, 81.
 Štolcenbergs Georgs (*G. Stolzenberg*, 1857-1941). Pie debess zilā, augstā juma. Nu rudens klāt: D 1912, 6 (abi). Reiz rākos arī es pēc gudrības zelta. Caur Nikolajnakti, iz sniegliektās gāršas. Krusttēv, iesim uz birztalu: Dr 1912, 5 (abi).
 Štorms Teodors (*Th. Storm*, 1817-1888). Lakstīgala: LDA 1914, 14.
 Veber-Lutkovs Hanss. Arājs: D 1912, 5.
 Veigants Vilhelms (*W. Weigand*, 1862-1949). Roze: DzV 1913, 152. Augstu kalnos: Dr 1913, 10.
 Vīners Oskars (*O. Wiener*, 1873-1944). Dzirdētāju dziesma: Bp 1906, 154. Mirondeja.
 Zaluss Hugo (*H. Salus*, 1866-1929). Klusajā ostā.

Saīsinājumi:

B Balss; Bp Balss pielikums; DL Dienas Lapa; DLp Dienas Lapas pielikums; D Domas; Dr Druva; DzV Dzimtenes Vēstnesis; JT Jaunības Tekas; JLALp Jaunās Latviešu Avīzes literārais pielikums; L Latvija; LDA Liepājas Dienas Avīze; MVp Mājas Viesas pielikums; MDp Mūsu Domas pielikums; MLp Mūsu Laiki pielikums; RAfp Rīgas Apskata Fejetona pielikums; S Sadzīve; St Stari.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ 1913. gads tulkotajā vācu literatūrā iezīmīgs arī ar Rīgas Latviešu biedrības Derīgo grāmatu nodaļas sērijā *Cittautu rakstnieki* izdoto krājumu "Jaunas vācu noveles" (tulkojis un sakārtojis Teodors Lejas-Krūmiņš), kur autoru vidū Arturs Šniclers, Hermanis Hese, Hermanis Štērs u.c.
- ² *Domas*. 1914. Nr. 3. 368, 369. lpp.
- ³ -kr. Vācu jaunie dzejnieki. *Dzimtenes Vēstnesis*. 1913. Nr. 253. 14. lpp.
- ⁴ *Jaunās Latviešu Avīzes*. Literārisks pielikums. 1914. Nr. 22. 175. lpp.
- ⁵ *Jaunības Tekas*. 1914. Nr. 4. 321., 322. lpp.
- ⁶ *Dzimtenes Vēstnesis*. 1914. Nr. 122. 4. lpp.
- ⁷ Turpat.
- ⁸ *Druva*. 1914. Nr. 7. 741., 742. lpp.
- ⁹ *Domas*. 1914. Nr. 3. 370. lpp.
- ¹⁰ Turpat.
- ¹¹ Kārlis Plukšs. Galvenie motīvi tagadnes vācu lirikā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. 1944. Nr. 3. 60. lpp.
- ¹² *Jaunās Latviešu Avīzes*. Literārisks pielikums. 1914. Nr. 22. 176. lpp.
- ¹³ *Plūdons V.* Kur dzīvība, tur dzeja / Sast. S. Viesce. Rīga, 1984. 53. lpp.

Inguna Daukste-Silasproģe

“DIE MODERNE DEUTSCHE LYRIK” UND DIE LETTISCHE KRITIK

Zusammenfassung

Schon seit der Jahrhundertwende (19./20. Jh.) hatte der lettische Leser die Möglichkeit mit dem Schrifttum der deutschen Schriftsteller und Dichter bekannt werden. Hauptsächlich war es möglich durch lettische Zeitungen und literarische Zeitschriften, wo der Leser neben der neusten lettischen Literatur auch die Übersetzungen lesen konnte. 1913 veröffentlichte der Verleger Ansis Gulbis zusammen mit dem Übersetzer Vilis Plūdons eine Sammlung der deutschen Lyriker *Die moderne deutsche Lyrik*. Diese Sammlung war die erste und blieb lange Jahre die einzige solche Ausgabe.

Der Übersetzer Vilis Plūdons hat einhundertneunundsiebzig Gedichte der fünfundfünfzig deutschen Lyriker der verschiedenen Generationen zusammengefasst. Neben den Realisten, zum Beispiel, E. Griesebach, M. Greif, K. Busse, G. Falke, C. F. Meyer u.a. konnte auch der lettische Leser mit den ersten Modernisten, nämlich Naturalisten, J. und H. Hart, K. Henckell, H. Conradi, W. Arent, O. E. Hartleben, D. von Liliencron u.a. sowie auch mit den Lyriker aus den Gegennaturalistischenströmungen – den Repräsentanten des Symbolismus, Impressionismus, Jugendstils – M. Dauthendey, R. Dehmel, Fr. Nietzsche, C. Flaischlen, R. M. Rilke, S. George, H. von Hofmannsthal, R. Huch u.a. bekannt werden.

Die durchstrahlende Intonation und Stimmung der Sammlung ist die Rezigation, die Traurigkeit, die verlorene Liebe, die Sehnsucht nach der echten Liebe, die Erinnerungen an Jugend einerseits und der Wonnetraum, die leidenschaftliche Liebe andererseits, man kann auch die Poesie der Natur finden. Unbeachtet die anerkannte Arbeit des Übersetzers ist leider fast unmöglich die Einzigartigkeit jedes Dichters in dieser Sammlung finden. Alle sind ähnlich, nur einer ist mehr talentiert als der andere.

Doch die Sammlung von Vilis Plūdons hatte die lettische Kritiker bemerkt und auch beifällig gutgeachtet.

Gatis Ozoliņš

TOTĒMISMA PROBLEMĀTIKA LATVIEŠU FOLKLORISTIKĀ

Latviešu folkloristikā totēmisms kā īpaša problēma netiek aktualizēta. Totēmi parasti tiek raksturoti kādas plašākas koncepcijas ietvaros. Tā ļauj nojaust autoru viedokli un izveidot totēmisma izpratnes vēsturi latviešu folkloristu darbos.

Totēmu meklējumu vēsture latviešu folklorā ir vairāk nekā gadsimtu ilga, tomēr plašāku pētījumu trūkst. Būtiskākā iespējamo latviešu totēmu analīze atrodama Arveda Švābes un Janīnas Kursītes darbos. A. Švābes viedoklis, kas balstās 20. gadsimta sākuma atziņās, ir novecojis, lai arī izteikts pārliecinoši un plaši. J. Kursītes rakstos un grāmatās totēmisms nav centrālā tēma, taču autore bieži norāda uz iespējamiem totēmisko priekšstatu reliktiem latviešu folklorā. Norādes ir rosinošas un būtiskas, tās iezīmē plašākas totēmisko priekšstatu rekonstrukcijas iespējas latviešu folklorā. Neliela diskusija par totēmismu jaušama 20. gadsimta divdesmitajos gados, kad Arveda Švābes viedoklim iebilst Pēteris Šmits. A. Švābe pieļauj totēmismu latviešu reliģiskajos priekšstatos, bet P. Šmits to vērtē atturīgi, uzskatot, ka problēma risināma indoeiropiešu kopīgo priekšstatu ietvaros. Vēsturiskajā tradīcijā totēmisma kā sistēmas eksistēšana latviešu kultūrā vērtēta atturīgi, lai gan arī šīs tradīcijas autoru darbos fiksēti iespējamie totēmisko ticējumu relikti latviešu folklorā un totēmisms atzīts kā “*vēsturiski vissenākā sabiedriskās virsbūves forma.*”¹

Antropoloģiskā tradīcija latviešu folkloristikā vispārliedzinošāk definēta Kārļa Kasparsona, Mārtiņa Bruņenieka, Anša Lerha-Puškaiša un D. Ozoliņa uzskatos. Minētie autori savos rakstos akcentē dvēseles kultu, respektīvi, animismu, tādējādi iekļaujoties Eiropas antropoloģiskās skolas tradīcijās, kuras lielākā autoritāte ir angļu antropologs E.B. Tailors (*E.B. Tylor*, 1832-1917). Savā klasiskajā pētījumā “Pirmatnējā kultūra: pētījumi par mītoloģijas, filozofijas, reliģijas, valodas, mākslas un paražu attīstību” (1871) viņš plaši aplūkojis reliģisko priekšstatu attīstību, saskatot tajos dažādas attīstības pakāpes. Antropoloģiskā skola savos uzskatos veidoja opozīciju dabas mītu

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Kārlis Kasparsons

skolai, un līdzīga opozīcija vērojama latviešu folkloristu darbos. Angļu antropoloģiskās skolas ietvaros veidojās izpratne par totēmismu kā vienu no reliģijas un sabiedrības attīstības posmiem. Līdzīga totēmisma izpratne raksturo arī minēto latviešu folkloristu darbus, kas savos teorētiskajos uzskatos ir saistīti ar antropoloģiskās skolas tradīciju. Savu viedokli viņi apliecina ar latviešu folkloras materiālu, kā arī ar plašām salīdzinošās etnogrāfijas liecībām.

Kārlis Kasparsons (1865-1962) pirmais latviešu folklorā saskatījis totēmus. Ar rakstiem “Mūsu senču dvēseles” (1891)² un “Mežs un lauks” (1892)³ viņš iedibina priekšstatu par ozolu un liepu kā latviešu totēmiem. Minētie darbi ir arī pirmais sistemātiskais latviešu mītoloģijas apskats. K. Kasparsons pieder pie antropoloģiskās tradīcijas, ko apliecina šo mītoloģisko rakstu saturs. Autors sāk ar pārspriedumiem par dvēseli, par dvēseles saistību ar dvašu vai vēsmu, konstatē, ka “*tāpēc, ka dvaša silta un velgana, izliekas arī dvēsele it kā velganums un siltums jeb kas ugunīgs.*”⁴ Dvēselei ir dažādi apzīmējumi. Kad tā atstājusi miesu,

to sauc par garu, ķēmu, murgu, māni, veli, jodu, jogu, baigu, kāvu, spoku, spīganu, sapīkušu dvēseli u.c. No dvēselēm vai saistībā ar dvēselēm radusies visa dažādo garu un dievību pasaule: čūska jeb Jodu māte, Pūķis, Zemesmāte, Veļumāte, Laima, Dēkla, Kārta, Jānis (arī Dieva dēls) un Jāņi kā veļu svētki, kristīgos laikos veļi kļūst par jodiem un velniem, arī mežu un lauku dievības izcēlušās no mirušo senču dvēselēm. Mežs un lauks pilns balsu un garu: *“Koks parasts mājoklis dvēselēm. Senčiem viņš svarīgs fetišs, pat totems. Nei brīnums, ka viss mežs šādi izliekas pilns garu un spoku. Dažādas balsis un skaņas, kas mežā dzirdamas, tautas fantāzija notura par mežagaru smieklīem un kliegzieniem. Garu pakustēšanās, lapu šalka, meža skanēšana liecina, ka viņi tuvumā.”*⁵

Arī totēmu izcelsme pilnībā saistās ar dvēselēm, jo dvēselei *“īespējams pārņemt visvisādus ķermeņus, tajos iemitināties un rosīties (tā saucamie fetiši).”*⁶ Dvēsele var iemitināties čūskā, pūķī, putnā (krauklī, pūcē, žagatā), tauriņā, var pāriet kādā lopā vai zvērā, dzīva cilvēka (raganas un vilkača) dvēsele uz laiku var atstāt cilvēka ķermeni un iemānot kāķi, žagatā vai vilkā, grieķiem un romiešiem svarīgs totēms bija upe: *“..ka no šīs vai tās upes dzimuši, dižojas grieķu varoņi; un senatnē lai tuvojas Grieķijā kurai upei tuvodamies, ikkurā zināja mītam varenu garu, apkārtējo cilšu vectēvu.”*⁷ K. Kasparsons totēmu uzskata par īpašu fetiša paveidu, kad tiek akcentēta radniecība starp kādu cilti un dzīvnieku – ciltstēvu. *“Ja kāds ciltstēvs – īpaši pie indiāņiem – izvēlējās sevišķu dzīvnieku vai lietu par fetišu, piem., kraukli, un šai krauklī apmetas uz dzīvi, tad visa tā cilts var teikt, ka viņas ciltstēvs krauklis, ka cēlusies no kraukļa. Šai ziņā kraukli nesauc par fetišu, bet par totēmu. Tie, kam krauklis par totēmu, atzīstas par radiniekiem, un ja šāds totēms ēdams, tad ēst to tomēr neēd visa tā cilts.”*⁸

K. Kasparsons kā latviešu totēmus min vilku, upi, kokus, pat zemi, jo tajā apguļas tik daudz dvēseļu. Īpaši viņš runā par kokiem, kas *“senčiem svarīgs fetišs”*. Viņš atzīmē, ka dainās dažādi koki – oši, kļavas, ozoli, liepas, vītoli – tiek saukti par *“svētiem kokiem”*, ka tautu meitai *“ozols tēvs, liepa māte, kā vītoli bāleliņi”*⁹, ka tautu meita sevi uztver kā liepu, bet tautu dēls – kā ozolu. Akcentējot šo īpašo koku nozīmi latviešu tautas uzskatos, K. Kasparsons secina, ka *“īpaši ozolu un liepu var saukt par senču totēmiem.”*¹⁰

Mārtiņš Bruņenieks (1866-1950) ir viens no latviešu folkloras pētniekiem, kas tiecies, izmantojot visplašākos latviešu teiku, pasaku, dainu un ticējumu materiālus, noskaidrot latviešu reliģijas saturu. Viņš publicējis virkni rakstu un grāmatu par latviešu mītoloģiskajiem priekšstatiem, kuri diemžēl vēl nav objektīvi novērtēti un īstenībā tiek ignorēti latviešu folkloristikā. M. Bruņenieks rakstījis par seno latviešu māņticību, par Jāņiem un Ziemassvētkiem, senlatviešu Māru un Laimu u.c. problēmām. Sākdams darboties 19. gadsimta beigās, M. Bruņenieks savos uzskatos piekļaujas antropoloģiskās skolas priekšstatiem: *".. tuos personīgi par antropoloģiskās skolas piekritēju, kas it gaiši parādīšies visā manā rakstā no sākuma līdz galam."*¹¹

M. Bruņenieks pieņem, ka visu tautas reliģisko uzskatu avots ir cilvēku domas par dvēseli, dvēseles mājvietu, saistību ar dzīvo un mirušo valstību. Līdz ar to viņš kritizē sava laika populārās dabas mītu skolas pārstāvju uzskatus (V. Švarcu, A. Gubernati, A. Bīlenšteinu, J. Lautenbahu u.c.), raksturojot daudzus viņu priekšstatus kā fantāzijas un patvaļīgus izdomājumus. Piemēram, viņš ironizē par vācu mītologa Švarca meteoroloģisko viedokli, kas *"mēģina čūskas teikās izskaidrot kā zibeņa simbolus. Ņem palīgā visu savu asprātību, lai ierādītu pasaku čūskām vietu pie debesīm, bet tas viņiem negrib un negrib lāgā veikties, viņiem nav ne mazākā pamata ne teikās, ne ieražās, kas uz to aizrādītu, viņi darbojas, vienīgi savas fantāzijas dzīti."*¹²

No saviem teorētiskajiem uzskatiem M. Bruņenieks neatkāpjas, lai arī tos kritizē, it īpaši P. Šmits, un 20. gadsimtā mainās arī viedoklis par "klasisko" animismu. Viņš zina preanimisma teoriju, tomēr domā, ka kopumā E. Tailora un H. Spensera uzskati paliek nesagrauti¹³. Arī viņa pēdējā publikācija "Senlatviešu Laima" (1940)¹⁴ apliecina uzticību antropoloģiskai tradīcijai. *"Arī Laimiņas pirmsākums pamatojas uz dvēseles jēdziena, no kura ceļas visa garu pasaule, kas, sasniegusi augstāko pakāpi, pāriet dievos."*¹⁵ Līdzīgi kā Eiropā antropoloģiskā tradīcija beidzas līdz ar Dž.Dž. Freizera nāvi 1941. gadā, tā Latvijā – ar beidzamajiem M. Bruņenieka darbiem. Vissvarīgākie ir viņa agrīnie darbi 19. gs. deviņdesmito gadu beigās, kas ir pietiekami novatoriski, balstās tā laika dominējošās antropoloģiskās skolas tradīcijās.

M. Bruņenieks definē dvēseli kā reālu un materiālu būtību, kas, lai arī ir smalkāka par miesu, spēj iemiesoties visdažādākajos materiālajos objektos un dzīvās būtnēs. *"Bet dvēsele spēj ne tik vien pārvērsties, viņa spējīga arī*

ieiet katrā dzīvniekā, katrā kokā vai kaut kurā citā priekšmetā, kas tad dabū fetiša vārdu.”¹⁶ Līdzīgi K. Kasparsonam, kura uzskatus M. Bruņenieks vērtē augstu un atzīst par patiesiem, totēmismu viņš atzīst par fetišisma paveidu: “Mums no svara iepazīties vēl ar sevišķu fetišisma formu, kura pazīstama zem totemisma nosaukuma.”¹⁷ M. Bruņenieks totēmismu saista ar to dzīvnieku pielūgsmi un kultu, kurus kāda tauta uztver par saviem senčiem un no tiem atvasina savu izcelsmi. Viņš arī pārzina sava laika totēmiskās teorijas (Dž.F. Maklenans, Robertsons Smits, N. Haruzins u.c.), totēmisko priekšstatu atklāšanas vēsturi un ar tiem saistītās problēmas. Tā kā totēmisms ir pētījuma galvenais objekts, tad atļaušos plašāk citēt viņa domas: “Dzīvnieku sauc par totemu un ir tais domās, ka no viņa kā no cilts tēva cēlās visa cilts. (..) Šāds dzīvnieks bija cilts īstais palīgs.(..) totemam ir liela nozīme dzīvē, jo tādi, kam vienādi totemi, ir vienas cilts un nedrīkst savā starpā precēties. Totemiem ir arī sava praktiska nozīme, bailes no asins radnieku kopdzīves ir palīdzējušas totemu svaru vairot. Totemisms stāv ciešā sakārā ar zināmu sociālās dzīves attīstības pakāpi, ar tā saukto matriarhātu.”¹⁸ Citātā spilgti atklājas 19. gs. beigu viedoklis par totēmisma īpašo saikni ar eksogāmijas institūtu, lai gan vēlāk totēmisma būtība tiek definēta plašāk par radniecības sistēmu, aptverot gandrīz visas senā cilvēka dzīves sfēras.

Par latviešu reliģiskos priekšstatos sastopamiem totēmisma rudimentiem M. Bruņenieks atzīst vilku (“Arī latviešu vilks, kuru dēvē par mežaveci vai pat par meža dievu un kura vārdu baidās pat izrunāt, ir rudiments no totemisma laikiem”¹⁹), Lāča Jāni, Lāčausi, Kurbadu, kuru saistība ar dzīvniekiem norāda uz cilts izcelsmes izpratni, tos uzskatot par totēmiem. Arī latviešu pasakas par dzelža, liepas, elkšņa, karotes dēlu stāsta par senajiem totēmiskajiem priekšstatiem.²⁰ Viņš definē arī fetišisma un totēmisma atšķirības, saskatot fetišā individuālu indivīda aizsarggaru, bet totēmismu pamatoti saista ar cilti, tautu kā šīs grupas koppriekšstatu.

Arī vēlākajos pētījumos M. Bruņenieks min dažus senlatviešu totēmus, taču totēmismu vairs tuvāk neaplūko. Totēmiskie rudimenti parādās saistībā ar Veļu māti, kas tiek saprasta kā cilts pirmmāte jeb htoniskā dievība un ir visu pārējo sievišķo būtņu avots un sākums. Ir tikai viena māte – Veļu māte, bet pārējās mītiskās būtnes un dievības ir vēlākas attīstības un kādas personifikācijas rezultāts, tai skaitā arī Māra un Laima. Māras saistībā ar govīm M. Bruņenieks saskata totēmismu: “Veļu mātes vai Māras attiecības

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Mārtiņš Bruņenieks

ar govi norāda uz totemisma atliekām."²¹ Senā totemisma reliktus viņš saskata arī saistībā ar ziemas saulgriežu laiku: *"Uz vecākiem totemisma laikiem aizrāda dažādās zvēru maskas, ko mēs vēl sastopam ziemassvētkos."*²²

Līdz šim par totemismu latviešu mītiskajos priekšstatos visplašāk rakstījis Arveds Švābe (1888-1956), pie kam totemisms bija viņa raksta "Ozols un liepa latviešu reliģijā" centrālā problēma. Taču arī viņš neatrisina totemisma problemātiku latviešu folklorā un runā tikai par diviem iespējamajiem totēmiem – ozolu un liepu. Tādējādi problēma paliek, jo *"aiz tīri metodoloģiskiem motīviem jāatstāj atklāts jautājums, vai šis reliģiskais pasaules uzskats jāuzskata par indoeiropiešu varbūtīgā totemisma uzglabātām atliekām,*

jeb vai mūsu priekšā ir īpatnējs cilvēka animistiskās domas darinājums."²³

A. Švābe gan uzskata, ka ozols un liepa liecina par dzimumu totēmisma atliekām latviešu folklorā, taču šīs problēmas galīgo risinājumu saista ar Eiropas zinātnisko domu: *"Es personīgi sveros totemismam par labu. Bet jautājuma galīga izšķiršana piekritīs Vakareiropas zinātnei."*²⁴

Rakstot par totēmismu 1920. gadā, A. Švābe iekļaujas gadsimta sākumā valdošajā socioloģiskajā tradīcijā, kas pamatā saistāma ar franču filozofa un sociologa E. Dirkeima (*Durkheim*, 1858-1911) un franču filozofa L. Levī-Brila (*Levy-Bruhl*, 1857-1939) darbiem. Minētie autori uzskata reliģiju par svarīgu sabiedrības sastāvdaļu, jo reliģija veido sabiedrības stuktūru, nodrošina tās stabilitāti un garantē sabiedrības ilgstošu pastāvēšanu. A. Švābe atzīst, *"ka es uz reliģijas būtību skatos ar franču sociologa Emila Durkeima acīm."*²⁵ Viņš arī sniedz īsu E. Dirkeima reliģijas izpratnes apskatu, izceļot būtiskāko: reliģiju veido dažādi elementi, tā ir sarežģīta sistēma, tā polarizē pasauli sakrālos un profānos objektos, tā definē indivīda sociālo uzvešanos, tā ir imperatīva un sabiedrību vienojoša. Arī latviešu *"ticībai ozolam un liepai bij imperatīva daba, kura diktēja senlatvieša uzvešanos un noteica viņa parašas: pirtižās noteica, kādai jābūt pirts malkai, kristībās – kāda koka šūpuļa likstij, kāzās – kādas veltas jāziedo ozoliem un liepām, Jāņos – kādas jācērt meijas un jāvij vaiņagi."*²⁶

Totēmisma izpratnē A. Švābem svarīgi ir E. Dirkeima, Dž.Dž. Freizera un S. Reinaka uzskati. Totēmisma būtībā viņš akcentē intīmās attiecības starp divām līdzvērtīgām rindām: augu vai dzīvnieku un cilvēku rindu; šo attiecību saturu, kas realizējas gan kā reliģiskas, gan kā sociālas attieksmes. Totēmisma reliģisko aspektu parāda dzimtas (klana) locekļu ticība izcelsmei no kāda dzīvnieka vai auga, priekšstats par asinsradniecību ar šiem dzīvniekiem vai augiem. Līdz ar to pret šiem dzīvniekiem vai augiem dzimts locekļiem ir īpašas reliģiskas jūtas, un ar tiem saistās noteikti aizliegumi (tabu), viņi tiek uztverti par dzimtas senčiem, dibinātājiem, kultūrvaroņiem. Totēmisma socioloģisko aspektu parāda dzimtas locekļu izpratne par sociālajām attiecībām asinsradinieku grupā. Pirmkārt, tās tiek definētas eksogāmijas likumā jeb aizliegumā precēties viena totēma locekļiem. A. Švābe eksogāmijas institūtu senlatviešu sabiedrībā saista ar folkloras jēdzienu "pārnovads", respektīvi, līgava tiek meklēta pārnovadā (citā dzimtā) nevis bāliņos (savā dzimtā): *"Un kā dzīve*

bāliņos vienmēr dainās tiek salīdzināta ar dzīvi tautās, tā liepas un ozola dzimtis stāv vienmēr pretstatā."²⁷ Totēmisms tāad aptver visu dzimtu atšķirībā no fetiša, kas parādās kā viens izcils koks vai dzīvnieks. Latviešu folklorā ozols un liepa ieņem gan svarīgu nozīmi visos cilvēka dzīves svarīgākajos notikumos (kāzas, bērnu dzimšana, krustabas, miršana), gan parādās kā suga un dzimtskoki, kad liepas un ozola celms tiek saprasts kā vecāki, zari kā meitas un bāliņi, pazari – par attālākiem radniekiem. Tas ļauj A. Švābem apgalvot, ka latviešu *"dzimts koki bija ozols un liepa. Bet tiem bij arī visas tās reliģiskās un sociālās īpašības, kādas piemīt Austrālijas totemiem – dzimts kustoņiem un augiem."*²⁸

A. Švābe pārzina Dž.Dž. Freizera viedokli par totēmismu, kā arī izmaiņas Freizera teorētiskajos uzskatos. 1887. gadā Freizers raksta par to, ka totēmisms ir pierādīts indoeiropiešu, semītu tautām u.c., taču vēlāk savu viedokli maina un atsakās vispār apskatīt sarežģīto jautājumu par semītu un indoeiropiešu tautu totēmismu. Dž.Dž. Freizers arī atteicās no sava ieviestā termina – dzimumu totēmi (*sex totem*), aizrādot, ka *"šis jēdziens runā pretim totema definīcijai, kura apzīmē sociālas un reliģiskas attiecības starp veselu dzimti un kustoņu vai augu sugu, bet ne starp atsevišķiem indivīdiem vai viņu nodalījumiem pēc dzimumiem."*²⁹ A. Švābe domā, ka latviešu folklorā sastopamas abas totēmisma formas – dzimts un dzimumu totēmisms. Ir dainas, kurās ozols un liepa tiek uzskatīti par "tautieša" un "bāliņa" dzimts totēmiem, kā arī tādas, kurās *"ozols un liepa neattiecas tik daudz uz veselām dzimtīm, cik uz viņu pusēm, proti: visi dzimts vīrieši bij ozoli, bet visas dzimts sievietes – liepas."*³⁰

Tādējādi līdz ar A. Švābi mēs varētu secināt, ka ozols un liepa bija visu senlatviešu reliģiskā sistēma, ka ozoliem un liepām kā sugām bija svarīga reliģiskā un sociālā nozīme senlatviešu dzīvē un it īpaši eksogāmiskās laulības institūta principu ievērošanā. Ozols un liepa parādās kā divu naidīgu dzimtu substitūti, kuru antagonismu pārvar laulība un reliģiski rituālie svētki – Jāņi, kad ozols un liepa kā saimnieka un saimnieces totēmiskie simboli visspilgtāk atklāj šo koku būtisko socioloģisko nozīmi.

Etnogrāfisko metodi latviešu folkloristikā iedibina Pēteris Šmits (1869-1938), rakstot par latviešu tautasdziesmu un pasaku pētīšanu. Viņš folkloras analizē strikti šķir jaunākus un vecākus slāņus, uzskatot, ka nedrīkst nekritiski pārņemt 16.-18. gs. autoru darbos minēto informāciju un viedokļus, ka nedrīkst aprobežoties tikai ar baltu pirmtautas mītisko

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Kalna Vedu ozols
Aizkrauklē 2001. gadā

priekšstatu pētīšanu, bet nepieciešams risināt folkloras migrācijas, līdzību un radniecības problēmas. Lai arī P. Šmits definē, ka nedrīkst balstīties uz vienas skolas (tradīcijas) uzskatiem, viņam tuvi somu skolas teorētiskie uzskati. Īpašā etnogrāfiskā materiāla izmantošana ļāvusi P. Šmitu latviešu folkloras izpētē saistīt ar kultūrvēsturisko metodi. Šī atziņa rodama Ojāra Ambaiņa “Latviešu folkloristikas vēsturē” (1989)³¹, kurā P. Šmita darbi aplūkoti kultūrvēsturiskās tradīcijas ietvaros, akcentējot etnogrāfijas nozīmi folkloras izpētē. Tomēr P. Šmita metodoloģija šķirama no Vīnes kultūrvēsturiskās skolas tradīcijas, jo tās uzskati, šķiet, nav saistījuši autoru.

Tādējādi P. Šmita saistījums ar kultūrvēsturisko metodi izraisa neskaidrības un vērtējams kā neveiksmīgs, īpaši, ja ņem vērā totēmisma izpratni šajā tradīcijā (V. Šmits u.c.). Kopumā tomēr varētu palikt pie diezgan būtiskā somu skolas iespaida P. Šmita uzskatos un etnogrāfiskā materiāla dominantes folkloras analīzē. P. Šmita darbos totēmismam nav veltīta īpaša uzmanība. Tikai dažu izteikumu veidā definēta attieksme pret totēmismu vispār un iespējamiem reliktiem latviešu folklorā. Viņa viedoklis ir visai atturīgs, nekonkrēts, vairāk noraidošs, nekā totēmismu akceptējošs latviešu folkloras ietvaros.

Par totēmismu P. Šmits visplašāk izteicies 1926. gadā izdotajā "Latviešu mitoloģijā". Viņš uzskata, ka mītoloģijā cilvēku prātojumiem par dzīvniekiem, augiem, kokiem ir liela nozīme, *"taisni tautas uzskati par dabu ir vissvarīgākā viela mitoloģijas pētītājiem"*, *"māņi par kokiem, dzīvniekiem un dažādi simpatetiski līdzekļi nav nekādi izslēdzami no mitoloģijas darba lauka."*³² Autors plaši aplūko dažādu koku nozīmi seno latviešu dzīvē, atzīmē koku kulta esamību, ko plaši apliecina etnogrāfiskais materiāls. Viņš atzīmē pasakās minēto cilvēku spēju pārvērsties par dzīvniekiem, zvēru spēju parādīties par cilvēkiem, to, ka zvēri audzina cilvēku bērnus un sievietes dzemdējušas dažādus dzīvniekus, varoņus un stipriniekus. P. Šmits zina uzskatus, kas šajā cilvēku un zvēru tuvumā saskata senā totēmisma atmiņas, taču viņš domā, ka *"tāds totemisms ir gan ļoti plaši pasaulē izplatīts, bet dažas ziņas par to ir stipri pārspīlētas. Ja arī pie indoeiropiešiem kādreiz bijis tāds totemisms, tad tas meklējams tālā aizvēstures laikā, jo pazīstamos indoeiropiešu mītos neesot vēl pierādītas nekādas drošas liecības par totemiem."*³³ Līdzīgi P. Šmits rakstīja arī latviešu pasaku un teiku izdevuma pirmajā sējumā: *"Ļoti vecas un pa visu Eiropu izplatītas pasakas ir par lāča dēlu un ķēves dēlu, kuri ir arī pie latviešiem labi pazīstami. Šādas lietas liekas būt atmiņas no senā totemisma, kad ļaudis ticēja, ka viņi esot cēlušies no zvēriem. Tādu totemismu es tiku novērojis pie Amuras goldiem, pie kuriem viena cilts turējās par lāča, otra par tīģera pēcnākamjiem."*³⁴

Tādējādi, lai arī P. Šmits atzīst totēmismu kā institūtu, kas kādreiz pastāvējis, viņš skeptiski izsakās par totēmismu indoeiropiešu tautām, līdz ar to arī par iespējamām latviešu folklorā saglabātām totēmisma atmiņām. Viņa kritika vērsta pret K. Kasparsona iedibināto un A. Švābes tuvāk analizēto priekšstatu par ozolu un liepu kā latviešu totēmiem. P. Šmits domā,

ka totēmisms nav pārliccinoši pierādīts indoeiropiešu tautām, līdz ar to šiem apgalvojumiem trūkst droša pamata. P. Šmits atzīmē arī, ka totēmiskajā uzskatā lielāka nozīme ir zvēriem, *“kamēr augi stāv tikai otrajā plānā”*, kā arī to, ka katrai ciltij ir savs totēms, un, ja latviešiem būtu totēmi, tad viņi savstarpēji nevarētu precēties, jo būtu radinieki. P. Šmits kā A. Švābes hipotēzes trūkumu min arī uzskatu, ka ozols ir vīriešu, bet liepa – sieviešu totēms. Viņš domā, ka dzimumu totēmi nav plaši izplatīti un atklājas drīzāk kā izņēmumi, pie kam drīzāk parādotes pretstats starp ozolu un citiem vīriešu kokiem un liepu kā meitas koku un ābeli kā mātes koku, kas līdz ar to parādās kā sociālas zīmes, bet ne totēmi. P. Šmits uzskata, ka *“vispārīgi ozola un liepas cienīšana gan būs mantota no seniem laikiem, varbūt pat no indoeiropiešu pirmsauktas”*³⁵, taču tas nepierāda totēmismu un visas pretrunas šajos viedokļos ir nogludināmas, ja ozola un liepas godāšanu uzskata par senu koku kultu, kāds vērojams gandrīz visām tautām.³⁶

Kārlis Straubergs (1890-1962) totēmismam nav veltījis īpašu uzmanību, taču acīmredzot P. Šmita iespaidā šo terminu lieto uzmanīgi un jautājumā par totēmisma reliktiem latviešu folklorā izsakās noraidoši. K. Straubergs *“Latviešu tautas paražās”* (1944) plaši analizējis koku kultu Latvijā, sniedzot plašu un izsmelšu materiālu par šo tēmu. Viņš atzīmē, ka latviešu ticējumos atspoguļoti senie animistiskie priekšstati, uzskati par kokos mītošām dvēselēm un cilvēku pārvēršanos vai izcelšanos no kokiem, taču nesaista tos ar totēmismu. Viņš atsaucas uz A. Švābes viedokli par ozola un liepas kultu kā Latvijā plaši izplatītu priekšstatu, kas tomēr nav pietiekošs pamatojums totēmismam seno latviešu uzskatos: *“Pamatā te visai seni ticējumi, bet tieša totēmisma ar tā īpatnējām parādībām visā pilnībā šē nav.”*³⁷

Vēsturiskā tradīcija latviešu folkloristikā veidojusies pēc Otrā pasaules kara marksisma reliģiju izpratnes kontekstā: *“Marksisms reliģiju uzskata par sociāli nosacītu un tāpēc vēsturiski pārejošu parādību, kas pētāma attīstībā, aptverot gan to posmu cilvēces vēsturē, kad nekādu reliģiju vēl nepazīna, gan vēlākās pretrunīgās norises.”*³⁸ Līdzīgi kā mītoloģiju, arī totēmismu definē izcilais latviešu folklorists Arturs Ozols, kad totēmisms parādās kā primitīvākā kādas tautas uzskatu sistēma: *“Primitīvākās kulta formas saistītas ar tā saucamo totēmisma uzskatu, kas izpaužas augu (neaizskarami vai svēti koki) un dzīvnieku (neaizskarami vai svēti dzīvnieki – lāči, zalši u.c.) godināšanā, kurā savā laikā piedalījās*

visplašākās tautas masas.”³⁹ Tāpat raksta Vilma Greble: “Mitoloģija ir tautas iztēlē radīto priekšstatu sistēma par pasaules – dabas parādību, dabas spēku un cilvēku sabiedrības fantastisko cilmi un iekārtu. Mitoloģijā sakopotas pirmatnējo cilvēku atziņas – fantastiski tēli par dabu un sabiedrību, kuru likumsakarīgā darbība nebija izprotama pieredzes, zināšanu trūkuma dēļ.”⁴⁰ Vēsturiskajā tradīcijā animisms, totēmisms, fetišisms tiek saprasti kā reālijas, kas dominējušas kādā no vēsturiskās attīstības posmiem. Ar laiku katrs no šiem pasaules uzskatiem zaudējis savu dominējošo nozīmi, taču vēlākos priekšstatos tie saglabāti reliktu veidā. Tomēr principā netiek atbildēts, kāpēc kaut kas saglabājas, ja mainījusies sabiedriskā un ekonomiskā dzīve, kāpēc iepriekšējo formāciju pasaules izpratne tiek saglabāta reliktu veidā. Rodas priekšstats, ka visi fundamentālie folkloras un literatūras elementi ir mītoloģiskas izcelsmes, ka mitoloģija kalpo par bāzi visām turpmākām cilvēku radošām darbībām. Totēmisms neparādās kā īpaša un būtiska problēma arī šo uzskatu autoru darbos Latvijā. Pievēršanās totēmismam šīs tradīcijas ietvaros latviešu folkloristikā ir epizodiska un epigoniska, par būtiskāko atzīmējot arheoloģijas dotumu nozīmi šī jautājuma risinājumā.

Ingrīda Leinasare (1929) totēmismu definē kā pirmatnējās reliģijas formu, kas balstās uz asinsradniecības ideju starp dzīvnieku vai augu grupu un cilvēku grupu. “Totēmisms vērtējams kā sākotnējās dzimtas sabiedrības organizācijas fantastisks atspoguļojums cilvēku apziņā. Tas bija arī dzimtas senča noteikto dzimtas ieradumu tiesību pamatojums. Tāpēc tie visiem svēti un bez ierunām pildāmi.”⁴¹ Balstoties uz krievu zinātnieka S. Tokareva atziņu, ka sākotnējie dzimtas totēmi bijuši galvenokārt putni, viņa domā, ka Asotes pilskalna izrakumos atrasto pūču, vārnu, kovārņu un vanagu kaulu atliekas liecina, ka tie varētu būt bijuši Latvijas iedzīvotāju sākotnējie totēmi, ko apliecina arī latviešu ticējumi.⁴² I. Leinasare izsaka viedokli, ka “Latvijas austrumu daļā dzīvojošām ciltīm viens no izplatītākajiem totēmiem bija lācis.”⁴³ Šāda totēmisma paliekas vēlāk redzamas tautas pasaku varoņu tēlos (Lāčplēsis u.c.).

Edīte Olupe, pētot latviešu buramvārdus un zintniecības tradīcijas, tuvāk aplūko arī totēmismu, kā “senās sabiedrības parādību.” Viņa uzskata, ka animisma, totēmisma, fetišisma, maģijas un citu reāliju avoti saimniekošanas veids un asinsradniecība. Totēmismā E. Olupe izdala divas puses – sociālo un reliģisko; piekrītot vācu zinātniekam F. Kliksam, saista

totēmisma sākotni ar Eiropas vēlo paleolītu, respektīvi, ar Kromaņonas cilvēku.⁴⁴ E. Olupe uzskata, ka totēmisko priekšstatu būtiskākais pamats ir cilvēku ticība radniecībai ar dzīvniekiem vai augiem, saskatot tajos sākotnējos cilts pirmsenčus un asinsradniekus. Tādējādi tie, kas par savu senci atzīst vienu un to pašu mītisko būtni, atzīst arī viens otru par radniekiem. Latviešu tautas ticējumos sastopams aizliegums nogalināt dažādus dzīvniekus (vardi, vaboli, zalkti, glodeni, zebieksti u.c.). E. Olupe uzskata, ka *“šajā ticējumā samanāma vāja totēmisma atblāzma.”*⁴⁵ Turpinot domu par iespējamo latviešu totēmismu, viņa secina, ka *“latviešu materiālā totēmisms kā pabeigta sistēma neparādās, lai gan arheoloģiskie izrakumi liecina par to, ka arī Austrumbaltijā, iespējams, jau mezolītā (9000 - 4500 g.p.m.ē.) pastāvēja dzīvnieku pielūgsmē.”*⁴⁶

Helēna Erdmane, rakstot par koku tēliem dziesmu folklorā, uzsver, ka *“viens no sarežģītākajiem un, domājams, arī vecākajiem tautasdziesmu slāņiem ir tas dziesmu novads, kurš attēlo kokus.”*⁴⁷ Viņa domā, ka dziesmu folklorā rodami dažādu laikmetu relikti, tādēļ to materiāls jāaplūko diferencēti. Tādējādi *“tautasdziesmās saskatāmas gan senāku, gan jaunāku laiku liecību pēdas, totēmisma reliktus ieskaitot.”*⁴⁸ H. Erdmane, tuvāk aplūkojot vasaras saulgriežu dziesmu ciklu, uzskata, ka koku tēlu semantikā daudz mītiska, kas šīs dainas iesaista agrārajos rituālos, kuru mērķis ir veicināt zemes un cilvēku auglību. Viņa domā, ka pilnībā nav izprotama daudzu šī cikla dziesmu semantika, ja ignorē tajos rodamos totēmiskos reliktus: *“Nesaistot senā totēmisma priekšstatus ar dziesmām, kurās liepu rinda kaitina ozoliņus, manuprāt, tāpat paliktu neskaidrs dziesmu semantiskais lauks.”*⁴⁹

Daina Jurika, skaidrojot īru un latviešu kopējās indoeiropiskās iezīmes, atrod senā totēmisma iezīmes. *“Par to, ka totēmisms nav bijis svešs ne īriem, ne latviešiem, liecina tādu motīvu klātbūtne abu tautu folklorās kā zvēri par palīgiem, laulības ar dzīvniekiem, dzīvnieki pieņem un audzina cilvēka bērnu, dzīvnieks kā viens no varoņa vecākiem.”*⁵⁰ Tādējādi tieši totēmisms ir viens no senākajiem un svarīgākajiem ķeltu un baltu kopības apliecinājumiem, kas saglabāts īru eposā un latviešu brīnumpasakās. Saisītībā ar vēl vienu ķeltu un baltu kopēju indoeiropisku iezīmi – partenogēnēzi, autore min latviešu pasaku “Kurbads”, kur kā partenogēnēzes variants minēta zivs ēšana. Brīnumainā zivs tiek saprasta kā totēmiskais sencis, kas nākamām paaudzēm piešķir nepieciešamos dzīvības spēkus. *“Zivs bija*

loti izplatīta kā totēmiskais sencis. (..) Saistība ar totēmisko senci – zīvi – dod Kurbadam – ķēves dēlam – viņa mīlzīgo spēku.”⁵¹ D. Jurika min arī virkni latviešu pasaku totēmiskos palīgus – zosi, zirgu, lāceni, dažādos zivju, putnu, zvēru un skudru ķēniņus, pusbrāļus u.c.⁵²

Arī Sigma Ankrava, meklējot ķeltu un baltu mītoloģiskās paralēles, rod iespējamus totēmisma reliktus. Ķeltu tradīcijā autore totēmisma reliktus saskata Artūra, Kuhulīna tēlos, totēmismu saista ar reinkarnāciju, Lielās Mātes kultu, min lāča un kraukļa totēmus.⁵³ Baltu tradīcijā autore saskata totēmiskā lāča un ķēves kultu, reminiscences dažādos folkloras un literatūras tēlos.⁵⁴

Mītopoētiskā tradīcija akceptē totēmismu, jo šai metodei svarīgas dažādas simboliskas saiknes starp dažādām rindām pasaulē – cilvēku un dievību, cilvēku un dzīvnieku, cilvēku un koku, koku un dievību utt. Mītu poētikā tiek aktualizēta mijiedarbība starp “cilvēciskām” struktūrām un “dabas” struktūrām, īpaši dažādos pārejas rituālos. Tad kopumā tiek akcentēta gan pareiza rituāla veikšana, gan laiks un telpa, kurā norisinās darbība. Līdz ar to totēmisms parādās jo īpašā iniciācijas kontekstā, balstoties uz fundamentālu saikni starp iniciācijas veicēju un tā arhetipisko saikni ar totēmisko senci. “Mītoloģijas enciklopēdijā” konstatēts: *“Mītu poētikas pasaules modelis tiek atjaunots pēc dažādiem avotiem no paleontoloģijas un bioloģijas datiem līdz etnogrāfijas ziņām par mūsdienu arhaiskajiem kolektīviem, kā arī mītoloģisko priekšstatu paliekām, kas sastopamas mūsdienu cilvēku apziņā, no datiem, kuri attiecas uz valodu, sapņu simboliku un dziļākajiem zemapziņas slāņiem, māksliniecisko daiļradi u. tml. un kuros var tikt atklātas vai rekonstruētas arhaiskās struktūras (ietverot arī arhetipus).”*⁵⁵

Pozitīvi par totēmu reliktiem latviešu folklorā izteikusies Janīna Kursīte. Grāmatās “Latviešu folklorā mītu spoguļi” (1996)⁵⁶ un “Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā” (1999)⁵⁷ viņa vairākkārt norāda uz iespējamajiem totēmisma reliktiem latviešu folklorā. Šīs norādes vērtējamas kā ļoti rosinošas un vērtīgas, taču autores darbos totēmisms neparādās kā īpaša zinātniska problēma. Jau 1996. gadā grāmatā “Latviešu folklorā mītu spoguļi” J. Kursīte sniedz ne vien daudzus latviešu totēmu piemērus, bet arī savu izpratni par totēmiem, kas vēlāk būtiski nemainās. J. Kursīte totēmu definē kā mītisku kādas saimes, cilts, tautas vai atsevišķa cilvēka pirmsenci, kas var būt dažādos augu, koku, dzīvnieku vai putnu veidos un ko īpaši pielūdz vai kura vārdā

bieži sevi dēvē.⁵⁸ Tādējādi jebkurš pirmsencis vai sencis ir totēms, jebkuras tā attiecības ar dzīvajiem tiek raksturotas kā totēmiskas, jebkurš dabas objekts vai dzīva būtne, ja tā norāda uz saikni ar pirmsenčiem, kļūst par totēmu. *“Līdaka, cūka, cauna, liepa, cielava, Saules meita – kas tām visām var būt kopējs ar meitu? Un kas puisim kopējs ar asari, ozolu, vilku, vanagu, Dieva dēliem?”*

*Šos virknējumus savstarpēji vieno senie totēmiskie uzskati par cilvēka izcelšanos no noteiktiem dzīvniekiem, zivīm, putniem, kokiem u. tml. un cilvēka spēju zināmos laikos (īpaši iniciācijā jeb iesvētīšanā) pārvērsties par tiem. No šejienes arī folklorā, īpaši pasakās, tik bieži sastopamās vilkacības jeb pārvēršanās motīvs.*⁵⁹

J. Kursīte latviešu folklorā saskata trīs t.s. figurālās izteiksmes evolūcijas posmus, kuros rodami arī totēmisma priekšstati un relikti. Sākotnējā posmā, dziedot par liepu un ozolu kā pāri, kas apzīmē meitu un puisī, tas nav salīdzinājums, bet gan tiešamība, kas saistīta ar cilvēku totēmiskajiem priekšstatiem. *“Šajā uztveres līmenī ne mītiskajās tautasdziesmās, ne brīnumpasakās nevar būt runa par kādiem salīdzinājumiem, metaforām vai citiem figurāliem izteiksmes līdzekļiem. Tē var runāt tikai par metamorfozēm (grieķu val. burt.: pārvēršanās) – ticību tam, ka nedzīvās lietas var atdzīvoties, dzīvās uz laiku var pārvērsties nedzīvās, cilvēki pārtapt dažādās būtnēs (vilkačos, spīganās) un augos, kokos. Parasti šīs metamorfozes izriet no totēmisko priekšstatu loģikas.”*⁶⁰ Par līdzīgām metamorfozēm autore runā, rakstot par nākamo valdnieku spēju pārvērsties par dzīvniekiem vai šādām pārvērtībām burvja vai raganas kaitnieciskas darbības rezultātā, pamatā tiek iegūts totēmiskā senča veidols.⁶¹ Pārejas posmā vērojams salīdzinājums, *“ne tiešs totēma saistījums ar cilvēku, bet pastarpināts, vēl apzinoties sakaru starp abiem.”*⁶² Šis periods var būt visai ilgstošs, pat *“vēl pirms otrā pasaules kara, piedzimstot dēlam, saimnieks pie mājas stādīja ozolu, piedzimstot meitai – liepu.”*⁶³ Arī mūsdienās dažkārt vecvecāki, piedzimstot mazmeitām, stāda ābeles vai citus augļu kokus. Iespējams, ka šajā posmā cilvēks vairs *“tieši netic, ka cilvēku pirmsencis bijis koks vai kāds zvērs.”*⁶⁴ Jaunākajā posmā cilvēks vairs neizjūt kādreizējo tiešamību ar folkloras pasauli un tēliem, uztver to estētiski, rodot tajā estētisko pārdzīvojumu.

J. Kursīte vairākkārt uzsver, ka *“latviešu folklorā nav priekšstata par kokiem, dzīvniekiem, putniem u.c. kā par cilts vai tautas totēmiem, bet gan pārsvarā tikai par dzimumu (sieviešu – vīriešu) totēmiem.”*⁶⁵ Autore

min daudzus latviešu dzimumu totēmus gan kā individuālas totēnzīmes, gan kā sieviešu vai vīriešu dzimtas un kā sociālas zīmes.

Saistībā ar augiem un kokiem kā latviešu totēmi tiek minēti: ozols, liepa, bērzs, ieva, ābele, osis, vītols, kārkls.⁶⁶ J. Kursīte totēmiskos priekšstatus saredz arī Meža mātē, kas saprotama kā pirmais koks, kas sācis augt mežā. *"Iespējams, ka te patvērušies totēmisma priekšstati, saskaņā ar kuriem kādā apkaimē (arī mežā) lielākais koks tika uzlūkots par pirmsenci, totēmu, kuram tad arī ziedoja, izlūgdamies svētību un labvēlību."*⁶⁷

Autore min arī virkni latviešu folkloras putnu un dzīvnieku totēmus – lakstīgalu, cielavu, irbi, bezdelīgu, vanagu, cīruli, strazdu, balodi, cūku, suni, zalkti, vilku, lāci u.c. *"Dainās skaidri saskatāma putnu un dzīvnieku totēmiskā funkcija. Lakstīgala, cielava, irbe, bezdelīga utt. ir sieviešu kārtas totēmi, bet vanags, cīrulis, strazds u.c. – vīriešu totēmiskie senči."*⁶⁸

Plaši J. Kursīte izstrādājusi materiālu par zivju un kukaiņu totēmiem, kas īpaši aktualizējas dzimšanas un kāzu laikā, simbolizējot totēmisko senči. Tie ir – skudra, bite, vabole, rauda, līdaka, asaris, līdakas dēls, vēzis, ķīsis, sapals, zutis u.c. *"Meitas totēmiskais apzīmējums latviešu folklorā ir rauda un līdaciņa, puīša – asaris, līdakas dēls, vēzis, ķīsis, sapals, zutis."*⁶⁹ Arī jaundzimušu bērnu bieži, acīmredzot aizsardzības nolūkos, sauc kādas zivs vai kukaiņa vārdā: *"..visbiežāk totēmiskā – zivju kodā par asarīti, raudiņu, kukaiņu kodā par vabolīti vai kukainīti."*⁷⁰

J. Kursīte, neraugoties uz apgalvojumu, ka latviešu folklorā vairs rodamas tikai dzimumu totēmisma pēdas, min arī sociālos totēmus, kas veido sabiedriskās struktūras elementāras formas, un totēmi parādās kā šo elementu simboli. *"Zīmīgi tas, ka tautasdziesmās vienā tekstā visbiežāk tiek nosaukti divi totēmi (vīrišķais - sievišķais; vienas dzimtas un otras dzimtas; sociāli augstākā un sociāli zemākā rango u. tml.), kas, manuprāt, saglabā senās indoeiropiešu pasaules duālās organizācijas pēdas."*⁷¹ Tādējādi latviešu folklorā rodamas dažādas sociālas opozīcijas, kas demonstrē totēmiskos priekšstatus: oši, kļavi, vītoli parādās kā bāliņu dzimtas totēms, bet ozols kā tautieša dzimts totēms; liepu dzimts un ozolu dzimts pretstats. Ozols pretstatā alkšņiem, bērziem, kļaviem var apzīmēt bagāto pretstatā nabagiem, *"vienībā "bērzs – alksnis" pirmais apzīmē jaunu puisi, otrais – atraitni."*⁷² Līdzīgi par ozolu un liepu kā savas un svešas cilts totēmiem autore raksta, skaidrojot vairāku tautasdziesmu semantiku un rakstot par mīlestību latviešu folklorā.⁷³

Jolanta Upeniece, skaidrojot latviešu folkloras putnu simboliku, konstatē putnu būtisko nozīmi cilvēku dzīvē, seno cilvēku totēmiskos priekšstatus par izcelšanos no putniem, kā arī cilvēku un putnu spēju pārvērsties vienam par otru. J. Upeniece totēmismu saprot kā senā cilvēka simbolu sistēmu, kuras relikti saglabāti latviešu folklorā. *“Totēmiskie priekšstati saistīti ar mītisko domāšanu, kad cilvēks pasauli uztvēra simbolu kategorijās. Cilvēks bieži vien tika pielīdzināts putnam vai arī pilnībā identificēts ar to.”*⁷⁴ Viņa uzskata, ka latviešu folklorā vērojamas dzimumu totēmisma pēdas, kad *“putns te ir pielīdzināts puisim vai meitai, putns ir arī brālis, māsa, retāk tēvs, māte. Sevišķi uzskatāmi tas parādās dziesmās, kas atspoguļo cilvēku kāzas. Te visvairāk figurē vanags un irbe, kas latviešu folklorā ir meitas un puīša totēmiskais atspulgs.”*⁷⁵

J. Upenieces raksta būtība – konstatēt *“cilvēku un putnu totēmisko sakaru”*, kas ļautu atminēt daudzu tautasdziesmu simboliku. Autore min ne tikai vanagu un irbi kā totēmiskā atspulga nesējus latviešu tautasdziesmās, bet arī citus putnus. Kā vīriešu totēmus viņa min vanagu, gaili, cīruli, strazdu, sīli, zvīrbuli, kā sieviešu – irbi, vīstu, zīli, cielvau. Kā tautieša un bāleliņa totēmiskais atspoguļojums var būt balodis, gulbis.⁷⁶ J. Upeniece debesu kāzu kontekstā min arī iespējamās “kosmoloģiskās” totēmus – *“strazds kā mēness totēms, lakstīgala kā saules totēmiskais atspulgs.”*⁷⁷ Viņa secina, ka cilvēku un putnu totēmiskās un simboliskās saiknes īpaši tiek aktualizētas iesvētību un kāzu iniciācijas rituālu laikā, kad sevišķi būtiski izpaužas atšķirīgā dzimumu funkcija sabiedrībā pērcituālā laikā.

Tomēr jāsecina, ka latviešu folkloristikā totēmismam nav veltīta pietiekoša uzmanība, lai arī totēmisms aplūkots vairāku autoru darbos. Secinājumi ir rosinājoši, kopumā gan iekļaujoties zinātnes visai nenoteiktajā un daudzveidīgajā attieksmē pret šo problēmu. Totēmisma problēma zinātnē nav atrisināta, neraugoties pat uz K. Levi-Strosa autoritatīvi noliedzīgo viedokli. Apstiprinājumu vai noraidījumu totēmismam latviešu folklorā mēs varēsim izteikt tikai pēc visaptverošas folkloras tekstu analīzes, kas līdz šim latviešu folkloristikā nav veikta.

ATSAUCES

¹ Olupe E. Daži agrīno reliģijas formu struktūras formanti un to funkcijas folklorā. *Pasaules skatījuma poētiskā atveide folklorā*. R.: Zinātne, 1988. 69. lpp.

² Kasparsons K. Mūsu senču dvēseles. *Pūrs, darināts un pielocīts ar populāri ziniskiem*

- apcerējumiem*. R.: Daugavieša apgādībā, 1891. 95.–118.lpp
- ³ Kasparsons K. Mežs un lauks. *Pūrs, darināts un pielocīts ar populari ziniskiem apcerējumiem*. R.: Daugavieša apgādībā, 1892. 57.-70. lpp.
- ⁴ Kasparsons K. Mūsu senču dvēseles.. 96. lpp.
- ⁵ Kasparsons K. Mežs un lauks.. 57. lpp.
- ⁶ Kasparsons K. Mūsu senču dvēseles..97. lpp.
- ⁷ Turpat, 99. lpp.
- ⁸ Turpat.
- ⁹ Turpat, 101. lpp.
- ¹⁰ Turpat.
- ¹¹ Bruņenicks M. Veco latviešu māņticība. *Mājas Viesa Mēnešraksts*. 1899. Nr. 4. 262. lpp.
- ¹² Bruņenicks M. Veco latviešu māņticība.. 549. lpp.
- ¹³ Bruņenicks M. *Senlatviešu reliģiskais pasaules uzskats*. R.: a/s Valters un Rapa, 1930. 5. lpp
- ¹⁴ Bruņenicks M. *Senlatviešu Laima*. R.: Aut. izd., 1940. 75 lpp.
- ¹⁵ Bruņenicks M. *Senlatviešu Laima*.. 44. lpp.
- ¹⁶ Bruņenicks M. *Veco latviešu māņticība*.. Nr. 11. 824. lpp
- ¹⁷ Turpat, 825. lpp.
- ¹⁸ Turpat.
- ¹⁹ Turpat.
- ²⁰ Turpat, 826. lpp.
- ²¹ Bruņenicks M. *Senlatviešu Laima*.. 22. lpp.
- ²² Bruņenicks M. Veco latviešu māņticība.. 11. lpp.
- ²³ Švābe A. *Raksti par latvju folkloru I*. R.: J. Rozes apg., 1923. 81. lpp.
- ²⁴ Turpat.
- ²⁵ Turpat, 65. lpp.
- ²⁶ Turpat, 66. lpp.
- ²⁷ Turpat, 71. lpp.
- ²⁸ Turpat, 72. lpp.
- ²⁹ Turpat, 80. lpp.
- ³⁰ Turpat, 79. lpp.
- ³¹ Ambainis O. *Latviešu folkloristikas vēsture. Pamatvirzieni un fakti*. R.: Zinātne, 1989.2126 lpp.
- ³² Šmits P. *Latviešu mitoloģija*. R.: a/s Valters un Rapa, 1926. 142. lpp.
- ³³ Turpat, 104. lpp.
- ³⁴ Šmits P. Ievads. *Latviešu pasakas un teikas* Pēteris Anša Lerha-Puškaiša un citiem avotiem sakop. un red. prof. P. Šmits. R.: a/s Valters un Rapa, 1925. 1.sēj. 48. lpp.
- ³⁵ Turpat, 127.lpp.
- ³⁶ Šmits P. *Latviešu mitoloģija*..128. lpp.
- ³⁷ Straueris K. *Latviešu tautas paražas*. R.: Latvju grāmata. 1944. 63.-64. lpp.
- ³⁸ Ozols A. Par latviešu tautas dziesmām. *Latviešu tautas dziesmas: Izlase*. I. sēj. R.: LPSR ZA izd-ba, 1955. 57. lpp.
- ³⁹ Turpat, 46. lpp.
- ⁴⁰ Greble V. Mītiskās latviešu tautasdziesmas. *Latviešu tautas dziesmas: Izlase*. 3. sēj. R.: LPSR ZA izdevniecība, 1957. 725. lpp.
- ⁴¹ Leinasare I. Pirmatnīgās sabiedrības reliģija. *Latviešu etnogrāfija*. R.: Zinātne, 1969. 84. lpp.

- ⁴² Turpat.
- ⁴³ Turpat, 85. lpp.
- ⁴⁴ Olupe E. *Daži agrīno reliģijas formu struktūras formanti..* 66.-67. lpp.
- ⁴⁵ Turpat, 67. lpp.
- ⁴⁶ Turpat, 67.-68., līdzīgi 70. lpp.
- ⁴⁷ Erdmane H. Koku tēli, to semantika un mākslinieciskā slodze dziesmu folklorā. *Pasaules skatījuma poētiskā atveide folklorā.* R.: Zinātne, 1988. 41. lpp.
- ⁴⁸ Turpat, 42. lpp.
- ⁴⁹ Turpat, 45. lpp.
- ⁵⁰ Jurika D. *Kopējās indoeiropēiskās iezīmes īru un latviešu vēstītājfolklorā.* R.: LU, 1986. 9. lpp.
- ⁵¹ Turpat, 11. lpp.
- ⁵² Turpat, 13.-17. lpp.
- ⁵³ Ankrava S. Īrijas ķelti un viņu kultūras mantojums. *Īrijas sāgas un pasakas.* R.: Zinātne, 1985. 193.-210. lpp.
- ⁵⁴ Ankrava S. *Vai Lāčplēsis bija karalis Artūrs? Leģendas. Versijas. Pētījumi.* R.: Zvaigzne ABC, 2000. 153., 200.-203. lpp. u.c.
- ⁵⁵ *Mitoloģijas enciklopēdija.* 2. sēj. R.: Latvijas enciklopēdija, 1994. 271.-272. lpp.
- ⁵⁶ Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi.* R.: Zinātne, 1996. 434 lpp.
- ⁵⁷ Kursīte J. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā.* R.: Zinātne, 1999. 525 lpp.
- ⁵⁸ Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi..* 432. lpp.
- ⁵⁹ Turpat, 7. lpp.
- ⁶⁰ Turpat, 168. lpp.
- ⁶¹ Turpat, 42. lpp.
- ⁶² Turpat, 169. lpp.
- ⁶³ Turpat.
- ⁶⁴ Turpat.
- ⁶⁵ Kursīte J. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā..* 203. lpp.
- ⁶⁶ Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi..* 192., līdzīgi 376. lpp.
- ⁶⁷ Kursīte J. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā..* 56. lpp.
- ⁶⁸ Turpat, 454. lpp.
- ⁶⁹ Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi..* 350., līdzīgi 382. lpp.
- ⁷⁰ Turpat, 388. lpp.
- ⁷¹ Kursīte J. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā..* 179. lpp.
- ⁷² Turpat, 179. lpp.
- ⁷³ Turpat, 253. lpp.
- ⁷⁴ Upeniece J. Putni, cilvēki un dievības latviešu folklorā. *Karogs.* 1999. Nr. 10. 170. lpp.
- ⁷⁵ Turpat, 170.-171. lpp.
- ⁷⁶ Turpat, 177. lpp.
- ⁷⁷ Turpat, 185. lpp.

Gatis Ozoliņš

PROBLEMS OF TOTEMISM IN LATVIAN FOLKLORISTICS

Summary

From Latvian folklore researchers only some have investigated the possible existence of totemism in Latvian folklore materials (K. Kasparsons, M. Bruņenieks, A. Švābe, P. Šmits, J. Kursīte, etc.). The origin of the investigation of totemism in Latvian folkloristics is related to the research of K. Kasparsons "Souls of Our Ancestors" (1891) and "Forest and Field" (1892). His ideas resonate with the anthropological tradition in which totem is regarded as a specific version of fetish in the case of actualization of the relationship between a tribe and an animal as its ancestral father. K. Kasparsons mentions such Latvian totems as wolf, river, trees (maple, lime-tree, willow, oak-tree, etc.), even the earth.

M. Bruņenieks has contributed to the framework of the anthropological tradition with his research. He has published a number of articles and a book on Latvian religious ideas; neither of them has been objectively evaluated. M. Bruņenieks regards as totemic relics in Latvian folklore wolf, bear Jānis, Lāčausis (Bearear), Kurbads. Latvian folktale heroes – sons of iron, lime-tree, spoon – are related by him to the ancient totemic notions.

Totemism and totemic relics in Latvian religious understanding have been regarded by A. Švābe in his article "Oak and Lime-tree in Latvian Religion" (1923). He considers oak and lime-tree the relics of sexual totemism in Latvian folklore. He admits the possible existence of totemism not only in archaic cultures, but also in Indoeuropean and also Latvian ancient culture.

P. Šmits is rather sceptical about the possible existence of totemism in Latvian folklore. He relates the worship of oak and lime-tree not to totemism but to an ancient cult of trees, known to many peoples.

Within the framework of mythopoetical tradition, totemic relics in Latvian folklore have been widely and positively described by Janīna Kursīte. She defines totem as a mythical ancestor of a family, tribe, people or a separate human individual that can take the image of diverse plants, trees, animals or birds that is specifically worshipped and after which the tribe is often named. Kursīte mentions as Latvian folklore totems pig, wolf, lime-tree, daughter of Sun, sons of God, birch-tree, bird-cherry-tree, apple-tree, willow, blackbird, bear, dace, cherry, eel, etc.

*Baiba Vaska*DOBELES RIŅĶSAKTAS UN TO ORNAMENTS
(14.-17. GADSIMTS)

Viduslaiku riņķsakta ir Latvijas vietējo iedzīvotāju viduslaiku rotu komplekta svarīga sastāvdaļa. Par lietišķi dekoratīvās mākslas attīstību 14.-17. gadsimtā zināms maz, vēl mazāk – par vietējo amatniecību šajā laikā, kad nostiprinājās vācu administrācijas atbalstītās pilsētu amatnieku organizācijas, kas nevēlējās savās rindās iesaistīt nevācu izcelsmes amatniekus. No 14. līdz 17. gs. pastāv Livonijas valsts, notiek Livonijas karš (1558-1583), un izveidojas Kurzemes hercogiste (1561), kurā Dobeles nonāk pēc Livonijas kara beigām. Šajā laikā notiek iedzīvotāju pievēršana katoļticībai, bet 16. gs. sākumā to nomaina luterānisms. Visi šie procesi ir atstājuši neizdzēšamu iespaidu uz amatniecības attīstību vispār, bet uz ornamentu it īpaši. Šajā laikā riņķsakta ir vienas no visbagātīgāk ornamentētajām rotaslietām, tādēļ Dobeles riņķsakta ornamenta materiāls viduslaiku ornamenta pētniecībā ir ļoti nozīmīgs. Tā kā ornaments vienmēr ir cieši saistīts ar virsmu, kuru tas rotā, nav iespējams to apskatīt atrauti no priekšmeta, šajā gadījumā riņķsaktām.

Nevar par augstu novērtēt arheoloģiskajos izrakumos Dobeles viduslaiku kapsētā iegūto Latvijā lielāko viduslaiku riņķsakta kolekciju, kopskaitā 763 sakta, kas sastāda ievērojamu daļu no visām izrakumos iegūtajām riņķsaktām Latvijā. Izrakumi Dobeles viduslaiku kapsētā notika laikā no 1979. līdz 1982. gadam arheoloģes J. Daigas vadībā [*Daiga* 1980, 71. lpp., 1982, 71.lpp., 1984]. Darbā izmantotas sakta no Latvijas Universitātes Latvijas vēstures institūta Dobeles viduslaiku kapsētas senlietu kolekcijas (kolekcijas nr. VI 234). Tekstā saktām norādīts tikai konkrētas sakta inventāra nummurs. Tāpat darbā izmantoti Dobeles viduslaiku kapsētas arheoloģisko izrakumu pārskati [*Pārskats* 1979.g. *VIAA* 416, 1980 *VIAA* 434, 1981 *VIAA* 458, 1982 *VI AA* 918]. Sakta datēšanai izmantoti T. Bergas monētu datējumi [*Berga* 2000, 32.-43. lpp].

Galvenie riņķsaktu tipi

Rietumu arheoloģiskajā literatūrā izšķir divus saktu veidus – fibulas un brošas, pie kam fibulās lietots saspraužamās adatas princips, bet brošas ir centriskas. Latviešu arheoloģiskajā literatūrā otrs termins netiek lietots, un, šķiet, ka tas tiek uzskatīts par neliterāru. Līdz ar to esam pazaudējuši terminu plašākas saktu grupas apzīmēšanai, kas varētu būt centriski komponētas. Nevaru piekrist E. Brīvkalnei [*Brīvkalne. 1974. 134. lpp.*], kas riņķsaktas uzskata par vienu no plākšņu saktu apakšgrupām. Atšķirībā no pārējiem autores analizētajiem saktu tipiem riņķsaktas bieži ir reljefas, un to lietošanas periods galvenokārt saistīts ar viduslaikiem. Tomēr termins *riņķsakta* ir šaurāks, un, šinī gadījumā, strādājot ar konkrēto viduslaiku materiālu, rodas zināmas terminoloģiskas problēmas. Lai gan riņķsaktām īsti nevar pieskaitīt ažuŗas saktas, kas arī ir centriskas un kuru pamatā ir aplis, tās tomēr šajā darbā tiks apskatītas, jo motīvs, kas sastopams to uzbūvē, vēlāk manifestējas ornamentā. Vēl sarežģītāks ir jautājums par stūrsaktām. Stūrsaktas parādās kā gotisko riņķsaktu Livonijas modifikācija un pastāv kā to paralēlforma. Arī vēlākos gadsimtos līdz pat 17. gs. sākumam tās satopamas kā paralēlformas dažādiem vietējo saktu tipiem.

Tā kā Z. Goras izstrādātā riņķsaktu [*Gora. 1987. 18–26. lpp.*] tipoloģiskā sistēma izrādījās praktiski grūti pielietojama, nācās izstrādāt savādāku sistēmu saktu kārtojumam, jo citādi ornamenta analīze nebija iespējama. Labi apzinoties, ka vienas viduslaiku kapsētas materiāls ir nepietiekams vispārējas riņķsaktu tipoloģijas izstrādāšanai, tomēr konkrētā materiāla analīzē turpmāk tekstā šī tipoloģija tiks izmantota. Sistēma izstrādāta tikai Dobelē atrastajām saktām, nepretendējot uz visaptverošu analīzi, kas attiektos uz visām riņķsaktām Latvijā. Darbā lietoti arheoloģiskajā literatūrā nostiprinājušies termini kā *riņķsaktas* un *stūrsaktas*, kaut arī Latvijas arheoloģiskajā literatūrā bijuši atsevišķi mēģinājumi tos mainīt. Dažos gadījumos lietoti arī termini, kas varbūt nav īsti precīzi, tomēr ir nostabilizējušies, piemēram, *lietuviešu saktas*.

Visas Dobelē atrastās riņķsaktas sadalītas trīs pamattipos (1. att.):

plakanajās saktās,

reljefajās profilētajās saktās,

saktās ar vāji izteiktu profilējumu (renesanses saktās).

Pie **plakanajām saktām** pieder vācu izcelsmes saktas ar šauru loku un to vietējā modifikācija – saktas ar platu loku. Šīm saktām ir vietēja

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

1. att. Riņķsaktu galveno tipu sadalījums pa gadsimtiem

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

2. att. Azūrās gotiskās saktas: 1 – rozetveida sakta bez vidusriņķa (2780), 2 – rozetveida sakta ar vidusriņķi (3271), 3 – gotiskā sakta ar uz āru vērstām aplocēm (3023), 4 – sakta ar vairodziņiem (2005), 5,6 – atdarinājumi (871, 3130)

paralēlforma – stūrsaktas ar plakanu loku.

Pie **reljefajām profilētajām saktām** pieder lietuviešu saktas, vietējās riņķsaktas un tām atbilstošas mazākas saktiņas. Tāpat kā iepriekšējām, arī šīm saktām ir paralēlforma ar stūriem.

Saktas ar vāji izteiktu loka profilējumu var nosacīti dēvēt par renesanses saktām, jo to izplatība hronoloģiski sakrīt ar renesanses ienākšanu Livonijā. Renesanses saktas ir ar lēzenu segmentveida vai konusveida griezumumu. Faktiski tām ir tikai viens variants, jo saktas parasti ir tik lēzenas, ka bieži grūti atšķirt, vai tām ir segmenta vai konusa forma, tādēļ saktas turpmāk netiek pēc šīs pazīmes dalītas. Arī šīm saktām sastopama paralēlforma ar stūriem.

Riņķsaktu izplatība saistīta ar Rietumeiropas tradīciju, kas Latvijā parādās ne agrāk par 11.-12. gs., kad kuršu zemēs izveidojas to vietēja rakstura

modifikācija. Tā Dobelē nav atrodama, kaut arī parādās Tērvetes pilskalna 13. gs. slāņos [Brīvkalne. 1974. 134. lpp.], kas varētu nozīmēt, ka 14. gs. otrajā pusē tās vismaz Zemgales teritorijā vairs nav lietotas. Visas Dobelē atrastās vācu kultūras lokam piederošās saktas, datētas ar 14. gs., Vācijā un rietumslāvu zemēs datē ar 12.–14. gs. [Heindel. 1989. S. 82–100]. Tātad Dobelē tās ir sastopamas perioda noslēguma posmā. Šīs saktas vēl 13. gs. Rīgā tiek saistītas ar vācu izcelsmes iedzīvotājiem [Caune. 1983. 15. lpp.]. Dobelē 14. gs. tās nenoliedzami valkājušas vietējās sievietes. Pie vācu loka saktām var pieskaitīt arī rozetveida saktas un saktas ar vairodziņiem, kā arī Marijas saktas un stūrsaktas ar šauru plakanu loku, bez tam derību saktas ar sadoto roku motīvu. Dažas šādas saktas atrastas arī Dobelē, taču turpmāk tās netiks apskatītas, jo to loks nav ornamentēts.

Gotisko ažūro saktu grupa

Lai gan gotiskās ažūrās saktas (*Paßschnallen*) īsti nevar pieskaitīt pie riņķsaktām, tās tomēr apskatītas, jo to uzbūves pamatā ir pusaploce, kas vēlāk grafiskā veidā parādās uz riņķsaktām, tā iezīmējot zināmu pēctecību. Dobelē visas saktas ir ar sešām aplocēm. Šādas saktas pazīstamas visā Eiropā 13. un 14. gs. Galvenais izplatības areāls ir Vācija un Francija [Heindel. 1989. S. 83. *abb. 3; 13*]. Lietuvišu arheoloģiskajā literatūrā tās sauc par rozetveida saktām [Svetikas. 2000. P. 173 – 187]. Šis nosaukums turpmāk tiks lietots arī šajā darbā. Šīm saktām Dobelē pārstāvēti divi varianti. Atrastas 13 pirmā varianta saktas (2. att.: 1). Tās attiecas uz 14. gs. otro pusi, jo 735. kapā, kas ir sievietes apbedījums, tās atrastas kopā ar monētām – Livonijas ordeņvalsts Tallinas artīgiem, kas kalti ap 1390. gadu, un Francijas Delfīna tipa skaitīšanas žetoniem, kas attiecas uz 14. gs. beigām un 15. gs. sākumu, bet 740. kapā kopā ar analoģu skaitīšanas žetonu un 14. gs. otrās puses Mēklenburgas brakteātu. Tas ļauj šīs saktas datēt ar 14. gs. otro pusi vai pašām beigām un 15. gs. sākumu.

Otro variantu pārstāv rozetveida saktas ar vidusriņķi (2. att.: 2). Dobelē atrastas septiņas šādas saktas, kuras attiecas uz 14. gs. otro pusi. Divos sieviešu apbedījumos (1325. un 1040. kapā), ja spriežam pēc kapa piedevām – kauri kaklarotas, saktas /3271/ un monētām (Holandes Vilhelma V (1346–1359) grasi un Flandrijas Ludviķa II (1346–1384) grašiem) saktu var datēt visticamāk ar 14. gs. otro pusi.

Gotiskās ažūrās saktas (sešaploču saktas, kurām ir uz āru vērstas

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

3. att. •

Riņķsakta ar
šauru, plakānu
loku: 1,2 –
Marijas sakta
(2900, 2554),
3 – sakta ar
uzrakstu
atdarinājumu
(3026), 4 – 7
sakta ar
ornamentu
(3280, 2620,
2815, 671),
8 – sakta ar
nepilnīgu
svastiku
(2128)

aploces; 2. att.: 3) ir iepriekš apskatīto saktu formas modifikācija. Dobelē atrastas piecas šādas sakta, kas attiecas uz 14. gs. otro pusi, piemēram, 950. kapā sakta /2625/ atrasta kopā ar Holandes Vilhelma (1346-1359) grasi.

Bez tam Dobelē atrasta sakta ar vairodziņiem / 2005/ (2. att.: 4). Eiropā šādas sakta datē ar 12. –14. gs. [Heindel. 1989. S. 81. abb. 3: 5]. Latvijā sakta ar vairodziņiem jau agrāk atrasta Jūrkalnes pagasta Darvdedžos [Šnore. 1937. 60. lpp. 3. att.]. Dobelē tā attiecas uz 14. gs. otro pusi vai beigām (apbedījumā (740. kapā) kopā ar saktu ielikts – 14. gs. otrās puses Mēklenburgas brakteāts). Spriežot pēc pārējām kapa piedevām, to valkājusi sieviete.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

4. att. Mazās saktas ar šauru plakanu loku: 1-3 ar gotiskiem uzrakstiem (1784, 2707, 2371), 4 – ar krustu (2361), 5 – ar iesvītrotiem trīsstūriem (1555), 6,7 – ar līkloča ornamentu (652, 3134), 8-11 – ar lokā iestiprinātu zoslu un ģeometrisku ornamentu (1847, 2294, 1558, 1837)

Bez tam atrastas rozetveida saktas /871/ (2 att.: 5) un gotiskās ažūrās saktas /3130/ atdarinājumi (2. att.: 6).

Riņķsaktas ar šauru, plakanu loku

Šīm riņķsaktām zoslas piestiprinājuma vietā raksturīgs iecirtums un nelieli izmēri, kā arī samērā šaurs saktas loks. Uz šīm saktām parasts uzraksts AVE MARIA un tā atdarinājumi, bet var būt arī tādi simboli kā krusts vai roze, kā arī citi ornamenta motīvi, to starpā līklocis. Tās tiek sauktas par *Hanzas saktām*, jo saistītas ar Hanzas apvienības ietekmes loku [Valk. 1999. P. 85 – 98]. Saktu diametrs parasti svārstās no 44 līdz

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

5. att. Stūrsaktas ar šauru, plakanu loku: 1,2 – Marijas saktas (2741, 1632), 3 – ar S burtu (2864), 4,5 – ar zīmogu (3193, 2814), 6-9 – ar rozešu un krustu ornamentu (1775, 2979, 2899, 2934)

48 mm, loka platums no 8 līdz 10 mm, biezums no 0,5 līdz 1,2 mm. Eiropā šādas saktas valkātas no 12. līdz 14. gs. [Heindel. 1989. S. 85.]. Dobelē atrastās saktas valkātas 14. gs. beigās. Pie šī saktu tipa pieder arī tā sauktās *Marijas saktas* (*AVE MARIA Schnallen*), kā to liecina uzraksts ar

gotu burtiem AVE MARIA. Dobelē atrastas 14 šādas saktas (3. att.: 1-3). Tās ir nodilušas un patinas bojātas, uzraksti diezgan pavisri. Iespējams, ka saktas izgatavotas, atlejojot tās t. s. gaistošajās lejamveidnēs. Ar to varētu izskaidrot reljefos burtus uzrakstā (1194. kapā šāda sakta atrasta kopā ar gotisko rozetveida saktu, kas ļauj to datēt ar 14. gs. otro pusi vai beigām). Daļa saktu ar šauru plakanu loku ir ar ievērojami mazāku diametru par pārējām, vidēji to diametrs svārstās ap 30 mm, tādēļ tās tiek sauktas par *mazajām saktām ar plakanu loku* (4.att.: 1-11). Tās ir diezgan dažādas pēc izmēriem un saktas zoslas piestiprinājuma vietas izveidojuma – ir sastopams gan iecirtums kā iepriekšējām saktām, gan saktas iekšmalā novietots neliels atvērums. Dobelē atrastas 15 šādas saktas (1065. kapā kopā ar riņķsaktu /3130/ atrasta monētu kaklarota, kur vēlākā monēta – Vācu ordeņa pusšoters, kalts 14. gs., un Flandrijas Ludviķa I (1322 – 1346) graši, kas ļauj saktu datēt ar 14. gs. otro pusi vai beigām. Spriežot pēc kaklarotas, te apbedīta sieviete). Tikai uz trim no šīm saktām atrodams nesalasāms uzraksts /2707/, uz pārējām – ornamenti /652/ līklocis vai iesvītroti trīsstūri /1555/, analoga sakta atrasta Lībekā [Heindel. 1989. Abb. 3; 6]. Bez tam sastopama aplīšu un punktu rozete /1558/, trīsināts līklocis /1837/. Vairākas saktas ir bez rotājuma.

Pie šī saktu tipa pieder arī šaurās, plakanās riņķa saktas jeb sprādzes (3.att.: 5-8). Iespējams, ka šīs riņķsaktas ir vienkāršots Marijas saktu variants vai pakāldarinājums, kas lietotas ikdienā kā vienkāršas apģērba sprādzes. Dobelē atrastas 12 šādas saktas. Uz septiņām saktām (sprādzēm) ir parastais līklocis, kas iegravēts (iesists) ar vienu līniju /1234, 1369, 2935, 1539, 560, 3280, 1575/, uz vienas – vertikālas līnijas /2815/, uz otras – vienkāršas vertikālas līnijas mijas ar trīsinātām /2620/, uz trešās – četru kāsišu zvaigznītes /681/. Saktas ar pēdējai līdzīgu ornamentu atrastas arī Lietuvā. Vienai šādai saktai ir aplauzts svastikas ornamenti trīsinājuma tehnikā. Iespējams, tas ir kāda vietējā amatnieka darbs /2128/. Ar citu saktu /2815/ saspraustas rupja vilnas auduma malas (1040. kapā bez šīs sprādzes atrastas vairākas riņķsaktas /2812, 2813/, stūrsakta /2814/, kauri kaklarota, kā arī citas senlietas, kas norāda, ka valkātāja bijusi sieviete). Pie saktas atrastā ādas cilpa varētu liecināt, ka tā lietota kā sprādze. Diemžēl tas ir savrupatradums, t.i., tā nāk no izpostīta apbedījuma. Trīs saktas zoslas piestiprinājuma vietā sakniedētas ar bronzas skārda plāksnīti. Tā kā 1040. kapa datēts ar 14. gs. otro pusi, tad arī pārējās saktas šajā grupā iespējams attiecināt uz to pašu laiku.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

6. att. Stūrsaktas
ar šauru, plakanu
loku un to
modifikācijas:
1,2 – ar slīpiem
krustiem (1808/
2997, 3113), 3 –
ar trīsinātu
starpelementu
(2813), 4 – ar
izliektu loku
(2017)

Pie šī tipa saktām jāpieskaita arī stūrsaktas ar šauru, plakanu loku (5.tab.: 1-9). Dobelē atrastas 13 šādas saktas. Šīs stūrsaktas gan pēc izmēriem, gan formas atbilst Marijas saktām, tikai diagonāli pretējos stūros tām ir nelieli izvirzījumi. (Uz divām fragmentārām stūrsaktām atrodami uzraksti AVE MARIA /1632, 2741/, uz divām – S burts, domājams, vārda SANCTUS saīsinājums /2741/, uz divām saktām it kā mazāka, apaļa zīmoga nospiedumi /2814, 3193/, bez tam uz četrām saktām redzama rozete /2979, 1775, 2934/ vai krusts /2899/. 1040. kapā kopā ar stūrsaktu atrasta gotiskā rozetveida sakta ar vidusriņķi, kas 1325. kapā atrasta kopā ar monētām). Arī šīs saktas Dobelē varētu datēt ar 14. gs. otru pusi. Visas minētās saktas ir diezgan parasti Latvijas viduslaiku kapsētu atradumi.

No iepriekš aprakstītajām nedaudz atšķiras, kaut arī it kā pieder tam pašam saktu tipam, vēl četras stūrsaktas (6. att.: 1-4). Uz trīs no saktām slīpie, t. s. Andreja krusti /1808, 2997, 3113/. Uz pēdējās tos atdala vertikālas sīku aplīšu rindas. Spriežot pēc krellīšu kaklarotas, sakta pieder sievietes

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

7. att. Riņšaktas ar platu un plakanu loku: 1-9 (2535, 2383, 2801, 2889, 1985, 2386, 2776, 258/1059, 2892), 10 – ar vāji profilētu loku (1264)

apbedījumam. Sievietes apbedījumam pieder arī sakta ar trīsinātas līnijas ornamentu /313/. Bez tās 1040. kapā atrasta kauri gliemežvāku kaklarota, kas ir tipiska vietējās sievietes kostīma sastāvdaļa jau no 12. gs. Tā atrasta kopā ar gotisko saktu, kas ar monētām Dobelē datēta ar 14. gs. beigām. Arī ceturtnā stūrsakta – ar gotisku pusaploču ornamentu un izliektu saktas loku, kurai patiesībā Dobelē nav analogu, it kā piekļaujas citai, vēlākai saktu grupai. No šīs grupas ceturto saktu šķir neatliektie saktas stūri, tomēr skujiņas motīvs uz saktas stūriem ir analogs pirmajai saktai /3113/. Pati sakta atrasta 740. apbedījumā kopā ar kaklariņķi un 14. gs. otrajā pusē kaltu Mēklenburgas brakteātu. Šo saktu grupu var datēt ar 14. gs. otro pusi.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

8. att. Stūrsaktas ar platu, plakanu loku: 1-12 (2706, 1265, 3142, 2878, 2675, 2870/
2832, 402, 1471, 3141, 1344, 2831, 875)

Saktas ar platu un plakanu loku

Šīs saktas ir plakanas, izgatavotas no salīdzinoši plāna bronzas skārda (0,25-0,5 mm), diezgan liela izmēra (90 mm). (Salīdzinot ar līdzīga izmēra lietuviešu saktām, šīm saktām ir šaurāks saktas loks.) Saktas nenoliedzami radušās, pārveidojoties saktām ar šauru, plakanu loku – noplacinoties un izvēršoties platumā. Šīm saktām var būt arī forma ar stūriem, kas gan viennozīmīgi ir vēlāka. Lai gan šīs saktas nav atrastas apbedījumos kopā ar monētām, 663. kapā tās atrastas kopā ar gotiskajām rozetveida saktām, kas ļauj tās datēt ar 14. gs otro pusi. Turpretī stūrsaktas attiecināmas uz 15. gs. un 16. gs. sākumu. Ornaments uz šīm saktām sastāv no zobrata līnijas, aplīšiem un pumpiņām.

Tā rašanos var izsekot uz vairogveida piekariņiem, kuru ornamentu, kas sastāv no pussfēriskiem izciļņiem, vēlāk papildina krusts no monētpiekariņiem,

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

9. att. Lietuviešu saktas: 1 – ar vīnstīgas motīvu (2316), 2-5 – ar punktu un aplīšu rotājumu (2019, 2709, 1317, 1315)

sākot jau no denārijiem, kuri lietoti 11. gs. Centram pazūd, ornaments sakārtots veidā, ko var nosaukt par parasto rindu ar starpelementu. Uz 18 Dobelē atrastām riņķsaktām (7. att.: 1-9) brīvajos laukumos atrodas riņķītis /1985/, pumpiņa /2801/, trīs pumpiņu bloks /997/, divi viens otrā ievietoti riņķīši /258, 1058, 2892/. Vienā gadījumā starpelementa vietā ir līklocis. Šī sakta, analogiski dažām vācu loka plakanajām saktām (sprādzēm), labota ar kniedējumu /2535/. Vienā gadījumā starpelements no divām paralēlām zobrata līnijām mainās ar krustotām /2892/. Tikai vienā kapā bez saktas atrastas citas piedevas, starp tām gotiskā rozetveida sakta, kas ļauj šīs saktas datēt ar 14. gs. otro pusi un 15. gs.sākumu.

Pie šī tipa, kā jau minēts, pieder arī stūrsaktas ar platu un plakanu loku (8. att.1-12). Tās ir rupji darinātas, izcirstas no bronzas skārda plāksnes, kas ir biežāka par to, kas lietota lietuviešu stila saktu izgatavošanai. Saktas ir tik primitīvas, ka tādēļ pastāv viedoklis, ka tās izgatavotas speciāli apbedīšanas vajadzībām. To ornamentācija (ar zobrata līniju sadalīti sektori, kurus aizpilda

pumpiņas vai riņķīši dažādās kombinācijās) atbilst 14. gs. plakanajām vietējām saktām. 911. kapā sakta atrasta kopā ar Rīgas arhibīskapa Mihaela Hildebranta (1484-1509) šiliņu. Vairākos apbedījumos šīs saktas atrastas kopā ar mazajām profilētajām saktām, kuras Dobelē datētas, sākot ar 15. gs. vidu līdz 16. gs. vidum, tādēļ varētu pieņemt, ka apmēram uz to pašu laiku attiecas arī šīs plakanās stūrsaktas.

Bez iepriekš aplūkotajām atrastas trīs plakanas stūrsaktas ar riņķīšu un pumpiņu rotājumu (13. att.: 4-6). Visām šīm saktām ir salīdzinoši nelieli un noapaļoti stūri, kas tās atšķir no plakanajām stūrsaktām, kuras aplūkotas iepriekš. (254. kapā sakta /2072/ atrasta kopā ar monētu – 1573. gadā kaltu Rīgas brīvpilsētas šiliņu, kas nozīmē, ka sakta datējama ar 16. gs. septiņdesmitajiem gadiem.) Tā kā saktas ir ļoti atšķirīgas, tad, spriežot pēc ornamenta, divas pārējās varētu būt senākas un piederīgas šeit aplūkotajam periodam.

Bez tam atrasti saktu fragmenti, kuri pārstāv savdabīgu stūrsaktu variantu, kas Dobelē nav pārstāvēts ar veselām saktām (13. att.: 7-9). Tās ir stūrsaktas ar plakanu loku un atsevišķu pussfērisku izciļņu rotājumu. Šīs saktas paliek nedatētas. Nav arī zināms salīdzināmais materiāls no citām atradumu vietām, tāpēc šie saktu fragmenti netiek analizēti.

Dobelē atrastas piecas astoņstūrainās saktas (13. att.: 1-3), trīs no tām ar plakanu loku un pumpiņu-bedrīšu rotājumu, viena bez ornamenta, toties ar profilētu loku. Vienai no tām /2972/ gar ārējo malu iesistas sīkas punktveida bedrītes, gar iekšējo – pumpiņas, loku rotā rozetveida bloks no radiāli izkārtotām sīkām bedrītēm ar pumpiņu centrā. Līdzīgs bloks, tikai tam bedrīšu vietā sīkas pumpiņas, atrodams uz otras saktas /2254/, kur tas kombinēts ar dubultu zobrata līniju starpelementu, arī gar ārējām apmalēm saktai ir dubulta līnija.

Reljefās profilētās saktas

Kā jau iepriekš minēts, šo saktu izcelšanās tiek saistīta ar kuršu 11.-12. gs. saktām ar šķērsvalnīšiem. To forma jau pilnībā izveidojusies Tērvetes pilskalna 13. gs. slānī atrastajām saktām, kaut arī tās ir mazākas par vēlāk sastopamajām. Atšķirībā no vācu loka plakanajām saktām tās ir no puscentimetra līdz vairākiem centimetriem augstas ar diezgan sarežģītu profilējumu. It sevišķi to var teikt par lietuviešu saktām, vietējo saktu profilējums ir vienkāršāks. Dobelē 14. gs. šīs saktas nav atrastas.

Bez vācu loka riņķsaktām, kuru izcelšanās meklējama Rietumeiropā, Dobelē atrastas 15 saktas, kas raksturīgas tieši Latvijas un Lietuvas

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

10. att. Vietējās saktas ar platu un profilētu loku: 1 – ar gotisko pusaploču ornamentu (831), 2 – mazā sakta (2135), 3 – stūrsakta ar pumpiņu rotājumu (846), 4 – ar pusaploču ornamentu (3070), 5-7 – stūrsaktas ar bedrīšu rindām rotājumā (2698, 1824, 1021), 8-10 – stūrsaktas ar neordināru rotājumu (992, 806, 611)

pierobežas rajoniem (9. att.: 1-5). Kaut arī šo saktu izcelšanās ir neskaidra, jo daži lietuviešu arheologi [Žulkus. 1995. S. 156-173] to izcelsmi meklē Latvijā un uzskata, ka tās izveidojušās no 13. gs. kuršu riņķsaktām, turpmāk tās tiks sauktas par lietuviešu saktām. Galvenokārt tās valkātas 15. gs. Salīdzinājumā ar plakanajām vācu loka saktām tās ir stipri profilētas, un tām ir citas proporcijas. Saktas loka platums ir stipri lielāks,

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

11. att. Ripšsaktas ar malu valnīšiem: 1 – ar klasisko rotājumu (794), 2-6 – ar citiem motīviem (1302, 596, 875, 860, 702)

salīdzinot ar atvērumu centrā. Arī ornamenti tām ir reljefs. Lietuviešu saktas izgatavotas no salīdzinoši plāna bronzas skārda, tādēļ vairumā gadījumu slikti saglabājušās. Šķiet, ka to pagatavošanai izmantota tā sauktā cizelēšanas metode, kad no plāna metāla pagatavotu priekšmetu iekausē piķī un ar speciāla cizelēšanas kalta palīdzību no kreisās puses iesit ornamentu. Visām Dobelē atrastajām saktām analogas atrastas arī Lietuvā. Tām raksturīga horizontāla apmale ar divām ovālu pērlīšu rindām, vienā no tām /1315/ pērlītes ir apaļas. Citai saktai šāda ovālu pērlīšu rinda ir arī saktas iekšējā apmalē /2019/. Trīs saktām ļoti noreducēts reljefs vīnstīgas ornamenti /2316, 2317, 2755/, trim citām saktām – reljefu pumpiņu četrstūra bloki, divām – apaļu /2709, 1315/, vienai – ovālu /1317/. Vienai saktai – lielāka pumpiņa /2019/. Trīs no šīm saktām atrastas apbedījumos, viena sakta atrasta (740. kapā) kopā ar – 14. gs. otrās puses Mēklenburgas brakteātu. Citā kapā (815. kapā) divas saktas atrastas kopā ar /2316,

2317/ Livonijas laika monētām – no kurām vēlākā ir Livonijas ordeņvalsts Tartu bīskapa Kristiana Bomhofera (1514-1518) feniņš, kas ļauj apbedījumu un arī saktas datēt ar 16. gs. sākumu. Kopā ar saktām kopā likts lielāks skaits citu senlietu, to starpā kreilīšu kaklarota, kas norāda, ka apbedīta sieviete. Šādas saktas atrastas arī Augustinišķos (T. Bergas izrakumos), kur monētas datētas ar 15. gs. pirmo ceturksni [*Berga. 1997. 120. lpp.*].

Šķiet, ka lietuviešu saktu ietekmē radušās vietējās riņķsaktas ar reljefu un profilētu loku. Šīm saktām, lai gan tās pagatavotas no salīdzinoši plāna bronzas skārda, salīdzinājumā ar lietuviešu saktām ir vājāk izteikts profilējums un trūkst reljefā ornamenta, bet tā vietā redzama zobrata līnija un štancēti aplīši. Dobelē atrastas saktas ar divu veidu ornamentiem: 1) ar gotiskajām pusaplocēm; 2) ar trīs aplīšu trīsstūrveida bloku gar saktas loka iekšējo malu. Otrās atšķiras ar ievērojami mazāku diametru. Šāda sakta atrasta arī Igaunijā [*Kirme. 1986. 96. att.*]. Sešas riņķsaktas ir ar gotiskajām pusaplocēm (arkādi) (10. att.: 1), diametrā no 6–7 cm. Tām nav lietuviešu saktām raksturīgā ieliekuma ap centrālo atvērumu. Uz vairuma no šīm saktām pusaploces iesistas ar dubultu zobrata līniju, tikai vienā gadījumā līnija ir trīskārša /831/, abpus zobrata līnijai parastas līnijas. Arkādes noslēdzas ar trīs aplīšu trīsstūrveida blokiem, dažos gadījumos aplītis ir tikai viens /2465/, vai bloks ir horizontāls /610/. Uz trīm saktām /1042, 479, 610/ starp arkādes pusaplocēm un saktas iekšējo apmali atrodas aplītis – šķiet, ka tieši šīs saktas varētu uzskatīt par klasisko variantu šajā saktu grupā /479, 1042/. Spriežot pēc kapa piedevām (vainaga bizes spirāles un bronzā apkaltiem lāča naga piekariņiem), arī šo grupu varētu datēt ar 16. gs. sākumu.

Mazās profilētās riņķsaktas ar štancētu aplīšu ornamentu (10. att.: 2)

Šīs saktas ir mazākas par iepriekšējām, kaut arī to profilējums ir identisks. Gar saktas loka malām iet zobrata līnijas, gar iekšmalu parasti viena, gar ārējo malu var būt arī divas /753, 2135, 2143, 2611, 2676, 2863, 2556, 1338/; gar saktas iekšējo apmali novietoti četri trīs sīku aplīšu trīsstūrveida bloki. (706. kapā sakta atrasta kopā ar Livonijas ordeņvalsts mestra Hermana fon Brigeneja (1535-1549) Rīgas šiliņu, bet 911. kapā /2611/ kopā ar citām kapa piedevām un monētu – Rīgas arhibīskapa Mihaela Hildebrandta (1484-1509) šiliņu. 1021. kapā šādas saktas fragments /2797/ atrasts kopā ar Livonijas ordeņvalsts feniņu,

kas kalts no 1422./26. līdz 15. gs. vidum Tallinā). Tas atļauj šīs Dobeles saktas datēt ar 15. gs. vidu – 16. gs. pirmo pusī.

Profilētajām stūrsaktām atšķirībā no iepriekš apskatītajām riņķsaktām ir izmantots reljefs rotājums, kas tās satuvina ar lietuviešu saktām, kaut arī profilējums ir vienkāršojies un atbilst divām iepriekš apskatītajām riņķsaktu grupām. Stūrsaktām raksturīgi vairāki rotājumi. Biežāk pārstāvētas ir saktas ar bedrīšu rotājumu (10. att.: 5-7). Šīm saktām raksturīga gar iekšējo apmali novietota bedrīšu rinda (divos gadījumos tās sastāv no ovālas formas bedrītēm, kuras atgādina lietuviešu saktu ovālo pērlišu rindas gar saktas apmalēm). Jāpiezīmē, ka, izmantojot cizelēšanas tehniku, reljefs vai iedobums panākams ar vienu un to pašu instrumentu – atkarībā, no kura skārda plāksnes puses tā apstrādāta. Šai grupā bedrīšu rindas kombinētas ar zobrata līnijām ap saktas apmalēm. Ap iekšējo apmali viena /1100, 2698, 2469/ vai divas /1021, 12166/ līnijas, ap ārējo apmali parasti divas, vienā gadījumā /2698/ trīs līnijas un bedrīšu rinda. Saktas stūri ar zobrata līnijām sadalīti trīs laukumos, katrā atrodas viena reljefa pumpiņa. Zobrata līnija, kas raksturīga vietējām saktām, uz lietuviešu saktām nav atrodama. Otru tipu pārstāv stūrsaktas ar pumpiņu rotājumu (10. att.: 3). Šīm saktām zobrata līnijas ap apmalēm un stūru rotājums ir analogs iepriekšējai grupai. Uz saktas loka attēloti pieci /846, 779/ vai astoņi /313, 248/ rozetveidīgi bloki, ko veido pumpiņa centrā un ap to radiāli izvietoti stipri mazāki aplīši. Atrodamas vairākas stūrsaktas ar pusaploču ornamentu (10.att.: 4, 8-10). Tikai vienā gadījumā atrodams korekts arkādes motīvs /3070/, uz divām saktām /611, 992/ arkāde pazaudējusi savu raksturīgo noslēgumu, bet starp pusaploču galiem novietots rozetveida bloks ar pumpiņu centrā un radiāli izvietotiem aplīšiem. Uz vienas saktas /992/ tāds pat bloks atrodams arī iekšpus pusaploces, uz citas /611/ bloks sastāv no trīs pumpiņām. Atšķirīgs pusaploces ornaments izkārtots pīnes veidā ar sīkrūtainiem kvadrātiņiem. Šai saktai arī uz stūriem ir kvadrātiņu motīvs. Kvadrātiņi tāpat kā pīnes uz Dobeles saktām ir izņēmumi. Vēl kādai saktai /3070/ ir atšķirīgs stūru rotājums – ar valnīti stūris sadalīts divās daļās, kurās ievietota pumpiņa.

Stūrsaktas ar pumpiņu rindu rotājumu (13. att.: 10-13) ar iepriekš aplūkotajām saktām saista materiāls, tās izgatavotas no salīdzinoši plāna bronzas skārda. Ornamenta saknes meklējamas lietuviešu saktu rotājumā, bet atšķir lēzenais profilējums. Vēl viens piemērs ir saktas fragments ar pumpiņu rindām un sarežģītu profilējumu (13. att.: 14). Dobelē no šīm saktām

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

12. att. Stūrsaktas ar malu valnīšiem: 1-4 (1223, 538, 1011, 249)

atrasti tikai fragmenti, un pagaidām nav zināms arī salīdzināmais materiāls no citām apbedījumu vietām.

Riņķsaktas ar reljefiem malu valnīšiem (11. att.: 1-6) pagatavotas no salīdzinoši plāna bronzas skārda, tomēr viņu loka profilējums stipri atšķiras no lietuviešu saktu profilējuma. Tas ir plakans ar apmēram divus milimetrus platiem un augstiem apmaļu valnīšiem. Etnogrāfiskajā materiālā tās nedaudz atgādina Kurzemes kreklu saktas. Lai gan kopā ar saktām apbedījumos nav atrasts cits datējošais materiāls, spriežot pēc ornamenta, šķiet, ka tās varētu datēt ar 16. gs. beigām 17. gs. sākumu. Daļa no saktām nerotāta /1128, 747, 822, 1259, 1519/, trīs saktām /794, 3234, 401/ mazajām lietuviešu loka saktām analogs trīs aplīšu trīsstūrveida bloku novietojums gar saktas loka iekšējo malu. Uz vienas /596/ margrietiņai līdzīga rozete mainās ar horizontāli pagrieztu divu pusaploču X veida bloku, uz otras /702/ līdzīga rozete, tikai bez vidusriņķa, mainās ar grūti aprakstāmu simetrisku figūru ar āķveida galiem. Uz fragmentāras

saktas /857/ redzams augstāk aprakstītais X veida bloks un starpelements reljefu slīpu svītriņu veidā. Starpelements no riņķīšiem redzams uz citas saktas fragmenta /2541/. Bez tam uz saktu fragmentiem atrodama riņķīšu rinda /674/ un reljefs, klājošs tīklveida rotājums /377/. Šai grupai pieskaitīta arī sakta /21/ ar trīs reljefiem valnīšiem, starp kuriem atrodas vertikālu reljefu svītriņu rindas. Tā kā šī saktu grupa ir pārāk mazskaitlīga un fragmentāra, kā arī tās datējums nav pietiekoši pamatojams, turpmākajā darbā tās izmantotas netiks.

Pie šī paša saktu tipa pieder stūrsaktas ar profilētiem malu valnīšiem (12. att.: 1-4), tās uzskatāmas par iepriekšējās grupas variantiem /1011, 538, 249/. Uz šā tipa stūrsaktām valnīši ielogo arī saktu stūrus. Visām trim saktām ir ornamenti ar starpelementu (uz divām /538, 249/ tās ir reljefās slīpās svītriņas, uz vienas /1011/ – tīklveida reljefu rombiņu josliņa, bez tam uz šīs saktas atrodams arī aplītis. Uz divām pirmajām atrodama margrietīņveida rozete bez aplīša centrā /538/ un divains bloks no sešu kāšīšu zvaigznītes ar trīs horizontālām svītriņām virs katra kāšīša /1116/, uz otras – gravējuma līnijas rupjākas dubulti izvietotās josliņas veido skujiņu, starpā divi X veidā novietoti mēness motīvi. Bez tam šajā kapā atrasts saktas fragments ar uzrakstuR B V M * D O M I N I /1117/, uzraksts pieder B variantam). Spriežot pēc ornamenta, tās varētu tikt datētas ar 16. gs. beigām.

Saktas ar vāji izteiktu loka profilējumu (Renesanses saktas)

Dobelē atrastas 398 šādas saktas. Šī tipa saktām ir trīs izmēri – 50-70 mm, 40-50 mm, 30-40 mm. Šķiet, ka lielākās saktas ir vēlākas un valkātas pašās 16. gs. beigās, 17. gs. sākumā. Šim saktu tipam raksturīgs segmentveida, retāk konisks griezumš, tās ir diezgan lēzenas, augstums no pamatnes līdz saktas centram parasti ir ap trim milimetriem. Parastais saktas biezums – 1 mm, kaut gan sastopamas arī 0,5-1,5 mm biezas saktas. Parasti ar izmaiņām saktas biezumā ir saistīts: lielāks vai mazāks diametrs, kļūdaini uzraksti, divains ornamenti. Šķiet, ka tās ir izlietas, izmantojot gaistošo formu, kad vienā formā var atliet tikai vienu priekšmetu. Ar to varētu izskaidrot, kādēļ saktas, kas citādi ļoti līdzīgas, tomēr nav ar pilnīgi vienādu diametru – tas vienmēr par dažiem milimetriem atšķiras. Tās atrod bijušās Livonijas teritorijā, kā arī Lietuvā, Latvijas pierobežā. Dobeles kapsētā atrastās šī tipa saktas valkātas galvenokārt 16. gs. otrā pusē un 17. gs. sākumā. Nav drošu datējumu, kas varētu attiekties uz agrāku laiku. Lai gan Mārtiņsalas kapsētā atrastas vairākas šādas saktas ar ornamentu, kas vairāk raksturīgs 14. gs. (viena šāda sakta /

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

13. att. Astopstūrainās saktas un plakanas netipiskas stūrsaktas: 1-3 – astopstūrainās saktas (2554, 2972, 1373), 4-6 – plakanās stūrsaktas (683, 785, 2072), 7-9 – stūrsaktas ar atsevišķiem burbuļiem (2699, 1175, 1126), 10-13 – ar burbuļu rindām, 14 – profilētās saktas fragments (1022)

1264/ atrasta arī Dobelē, ar ornamentu, kas tai kopīgs ar saktām ar platu, plakanu loku (7. att.: 12)).

Renesanses laika riņķsaktas sastopamas ar diviem rotājumu veidiem – ar uzrakstiem (gotiskā šriftā un latīņu kapitālrakstā) un ar ornamentu. Sastopami gan pareizi uzraksti, gan to saīsinājumi, atdarinājumi un pārveidojumi ornamentā. Parastie teksti – IHESUS MARIA, AMEN, HELP GAT...., galvenais no tiem VERBVM DOMINI MANET (IN AETERNUM) vai to abreviatūras. Īpaši interesants ir uzrakstu degradācijas process, kas, deformējot tekstu, to pamazām

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

14. att. Riņķisaktas ar vāji izteiktu loka profilējumu (renesanses saktas) un uzrakstiem:
1,2 – AMEN (912, 228), 3,4 – ar A un M burtiem (1242, 1719), 5 – ar burtiem
H*G*V*N*A*I*G* (615), 6 – Ihesus Maria (1139)

pārvērš ornamentā.

Uz četrām renesanses saktām (viena lielāka – 65 mm diametrā, trīs mazas 35 un 36 mm diametrā) atrodami arī gotiski uzraksti IHESUS MARIA (14. att.: 6, 15. att.: 1). Saktas rūpīgi izgatavotas un pēc sava stila acīm redzami nav vietējā amatnieka darinājums. Visām saktām burti ir reljefi, lielākajai /1139/ uzraksta fonā ir grūti aprakstāma faktūra, kas atgādina sairusu tekstīliju vai siena nospiedumu, analoga tālāk apskatītajām saktiņām ar M burtu. Iespējams, ka līdzīga faktūra bijusi arī uz mazākajām saktām, tikai nodiluma dēļ tā nav saskatāma.

Bez riņķsaktām ar vairāk vai mazāk pilnīgiem uzrakstiem atrodama virkne saktu, kur uzrakstu veido tikai viena burta – M vai J – atkārtojums. (M burts sastopams septiņās mazās saktiņās, to diametrs no 29 – 35 mm (15. att.: 2, 3); uz piecām saktiņām /844, 1176, 1410, 1363, 2583/, kuras ir nedaudz lielākas par pārējām, starp M burtiem izkārtotas četrapiņu rozetes, līdzīgas tām, kas atrodamas uz 14. gs. Marijas saktām. Trīs pēdējās saktiņas /493, 2086, 231/ ir ļoti nodilušas, uz divām mazākajām saktiņām M burti atdalīti ar zvaigznīti.) Šķiet, ka saktiņas pagatavotas, atlejšot formā ar visu rotājumu. Diemžēl nav nekādu pieturas punktu, kas varētu dot tām ticamu datējumu. Spriežot pēc saktu un burtu formas, tās varētu attiekties uz 16. gs. sākumu. Riņķsaktas ar I burtu ir skaitā septiņas (16. att.: 1-3), diametrs variēts no 66 līdz 39 mm; jo lielāka sakta, jo I burts tālāks no gotiskā oriģināla. I burts kārtots ritmiskā rindā, tādēļ iespaids pilnīgi ornamentāls. Sākumā I burts parādās kā gotisks stabiņš /2141, 1295, 827/, vēlāk tas iegūst klasisku formu /2242, 1187, 1577, 1634/. Šķiet, ka tas varētu būt bijis vārda “Jēzus” saīsinājums.

Jādomā, ka iepriekš aplūkotās saktas kalpojušas par pamatu riņķsaktām ar gotiskiem stabiņiem un aplīšiem (16. att.: 3, 4, 7-9), kas, iespējams, ir Marijas saktu uzrakstu degradācijas sekas (trīs vai divi gotiskie stabiņi atbilst M burtam). Par paraugu kalpojušas mazās saktiņas ar gotisko M burtu. Uz pirmās saktas divi gotiski stabiņi mainās ar trīs punktu trīsstūrveida bloku /1130/, uz otras – trīs gotiski stabiņi ar trīs punktiem horizontālā kārtojumā /1776/. Šķiet, ka uz abām saktām ornaments ir liets. Uz trešās saktas gravēts ornaments, kas sastāv no diviem gotiskiem stabiņiem un no septiņiem riņķīšiem veidotas rozetes /2622/, bet uz pēdējās saktas burts jau vairāk atgādina kvadrātiekavas, starp tām aplītis /2431/. Vairākas riņķsaktas ir ar burtu I un aplīti /937, 2355, 2555, 765/. Atšķirībā no

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

15. att. Renesanses saktas ar uzrakstiem: 1 – Ihesus Maria (1084), 2,3 – ar M burtu (844, 493), 4,5 – ar uzrakstu HELP GAT VT NOT (2506, 1768), 6 – ar bojātu uzrakstu HELP GAT IN EVIGKEIT (3296)

iepriekšējās grupas saktām, tagad I burtu tikai visai nosacīti var dēvēt par gotisku. Uz vienas saktiņas /675/ tas sadala maiņu rindu no zvaigznītēm un aplīšiem. Diametrs tām variē no 51–35 mm. Neviena no šīm saktām nav atrasta kopā ar monētu vai citu datējošu priekšmetu.

Uz vairākām riņķsaktām satopami renesanses antikvas versāļi: viens variants – VERBUM DOMINI. Otrs – HELP GAT [GOTT]. Citi uzraksti ir katrs tikai vienā eksemplārā.

Riņķsaktas ar uzrakstu AMEN atrastas divas (14. att.: 1, 2), ar vienādiem diametriem – 55 mm, arī burtu izveidojums līdzīgs, tikai otra sakta daudz primitīvāk darināta. Šķiet, ka pirmā sakta /912/ atlieta formā kopā ar visu uzrakstu. Par to liecina reljefie uzraksta burti, fona faktūra, reljefie aplīši un tāda pati līnija gar saktas malām. Kaut arī abas saktas atrastas apbedījumos /3150, 1139/, trūkst citu datējošu priekšmetu. Šķiet, ka tās kalpojušas par paraugu divām saktām ar brīvāku M burta zīmējumu (14. att.: 3, 4).

Saktas ar uzrakstu MA : MA diametrs ir 43 mm. To rotā liets ornaments ar

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

16. att. Renesanses saktas ar saīsinātiem uzrakstiem: 1-3 – ar I burtu (2141, 1295, 2242), 4,5 – ar M burtu (1130, 2622, 2329), ar I burtu un aplīti (2431, 2555, 765)

tekstīliju vai sienam līdzīgu neregulāru fona faktūru. Burti reljefi, atdalīti ar kola zīmi. Vadoties pēc uzrakstu stila un saktu formas, tā varētu attiekties uz 16. gs. vidu. Līdzīgs šrifts saskatāms uz divām sudraba riņķsaktām no Igaunijas ar uzrakstiem IORGEN MARTI POIEKE un HELP UNS LEVER GOT [*Kirme. 1987. 88. 89. att.*]. Iespējams, ka par atdarinājumu pēdējai jāuzskata sakta ar uzrakstu A II M II M II M II A II. Saktas diametrs 46 mm. Iespējams, uz šīs

saktas dubultie I burti kalpo kā starpelements semikola /1242/ vai paragrāfa zīmes /912/ vietā. No pārējām atšķiras sakta ar uzrakstu H * G * V * N * A * I * G * (šādi uzraksts lasāms, sākot no saktas zoslas piestiprinājuma vietas; 14. att.: 5). Šāda stila versāļi nav atrodami starp K. Kirmes publicētajiem saktu uzrakstiem Igaunijā. Bez tam jāatzīmē divas saktas ar brīvāku M burtu, kas atdalīts ar aplīti. Tās ir neapšaubāmi atdarinājumi (16. att.: 6). Saktu diametrs – 37,5 un 40 mm. Grūti pateikt, vai tās ir veidotas pēc mazo saktiņu ar gotisko M burtu parauga vai paraugam lietotas AMEN saktas, kuru M burta forma vairāk atbilst pēdējām.

Riņksaktas ar uzrakstu HELP GAT (15. att.: 4-6) ir ar kļūdainiem uzrakstiem, burti vienkāršoti. Saktu diametrs no 34–42 mm. (Uz pirmās saktas /2506/ uzraksts – HELT GAT VT NOT, uz otras saktas /1768/ uzraksts – HELP GA.... VT .. N, uz trešās saktas /3296/ – uzraksts HBLI GAT IN EV (*help Gott in Evigkeit*), uz pēdējās saktas uzraksts nodzisis – HI.....A...) Apbedījumos saktas atrastas bez citām piedevām. Šrifts – latīņu, iespējams, renesanses antikva. Igaunijā atrastas [*Kirme. 1986.*] sudraba saktas ar uzrakstiem – HELP VNS LEVER HERE, HELP VNS LEVER GOT, HELP VNS LEVER GOT.*

Lielākā skaitā atrastas saktas ar uzrakstu VERBVM DOMINI MANET IN. Tulkojumā no latīņu valodas tas nozīmē “Tā Kunga vārds ilgst mūžībā” vai “Tā Kunga vārds ir mūžīgs”. Formā VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM šis uzraksts redzams uz Sv. Ģertrūdes baznīcas sānu portāla, Stokholmā. Turklāt burtu veids ļoti līdzīgs Dobeles saktu uzrakstiem. Interesanti, ka uz šī portāla atrodami arī citi manierisma stila motīvi, lai gan pati baznīca celta gotiskajā stilā.

Šis Dobeļē dominējošais uzraksts sastopams tikai uz viena tipa – renesanses saktām. Šķiet, ka tā pirmsākumi meklējami apmēram 16. gs. vidū. Kopā ar saktu, kuru rotā minētais uzraksts, vienā gadījumā atrasta monēta – Tartu bīskapa Jodoka fon der Rekes 1543. gadā kalts šiliņš, kas nozīmē, ka apbedījums nevar būt vecāks par minēto datumu, bet otrā gadījumā atrasts Rīgas brīvpilsētas šiliņš, kas saktu datē ar 16. gs. vidu. 1560. gadā kalts Sigismunda Augusta (1545-1572) lietuviešu pusgrasis atrasts kopā ar uzraksta atdarinājumu, kas nepārprotami ir lasītnepratēja darbs. Lai gan var pieņemt, ka uzrakstu atdarinājumi ir vienlaicīgi ar precīziem uzrakstiem, nevar izslēgt arī iespēju, ka tie ir vēlāki un saistāmi ar uzraksta

VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM norieta periodu, kad saktu pēc veciem paraugiem atkārtojis kāds lauku amatnieks, visticamāk ap 16. gs. 40. līdz 60. gadiem. Renesanses antikvas vienkāršojumi varēja rasties tādēļ ka bronza gravēšanai ir pārāk ciets materiāls. Uzraksta HELP GAT, burti ir gravēti ar roku dažādos variantos.

Citu grupu veido labāk pagatavotas saktas ar precīzākiem uzrakstiem, kas varētu būt kalpojušas par paraugu virknei citu saktu. Tās ir apzīmētas ar lielo latīņu burtu, piemēram, A saktas, kas gatavotas pēc to parauga, ir apzīmētas ar šo burtu un arābu cipariem, kas atbilst apakšvariantiem, piemēram, A1. Lai gan burti uz saktām ir ļoti līdzīgi, var saskatīt nianšes to zīmējumā. Domājams, ka abas A varianta saktas pieder viena meistara rokai (17. att: 1) (tās ir gandrīz vienādas un to diametri atšķiras tikai par 1 mm, apmales rotā trīsinājums, bet uzraksts VERBUM * DOMINI * MANET * IN * ir bez kļūdām, sakrīt burtu zīmējums, to vertikālie stabiņi noslēdzas ar horizontālu svītriņu; R un B burtiem smagāk noapaļotas augšējās daļas; īpatnējs ir D burts, kuram aizmugurējā līnija pārtrūkst un noslēdzas ar krustiņu; O burts veidots no divām lēzenām pusaplocēm; vārdus atdala zvaigznītes. Ja pirmajai /600/ uzraksts sākas zoslas piestiprinājuma vietā – kā vairumā gadījumu, tad otrai /3263/ tā piestiprināta, sabojājot M burtu. Nedaudz atšķiras uzraksts – pirmajai saktai /600/ tas ir par vienu burtu garāks – MANET * INE, A burtam atšķiras pārsvītrojums. Ja uz vienas saktas /600/ tas ir v veida, tad uz otras – taisns. Nav identisks arī D burts, uz otras saktas tas nedaudz atgādina otrādi apgrieztu J burtu, taču to varētu uztvert arī kā vienkāršu neveiklību. Uz pirmās saktas savdabīgi atrisināts vietas trūkums vārdā * DOMINI * – tā rezultātā līdz pusei saīsināta M burta kāja, kā arī sekojušais I burts. Tas varētu nozīmēt, ka saktas uzraksta josla vispirms sadalīta ar zvaigznīšu palīdzību katram vārdam paredzētos laukumos, iespējams, vietu paredzot pēc parauga, kuru ievērojot meistars par dažiem milimetriem kļūdījies. Uz šīs saktas arī vienai zvaigznītei trūkst šķērslīnijas. Abās saktās vārdā * MANET * saplūst burti M, A, N. Lai gan saktas atrastas apbedījumos, kopā ar tām nav citu datējošu priekšmetu, tādēļ precizēt to rašanās laiku ir grūti. Ļoti līdzīgs burtu stils ir vienai sudraba saktai no Igaunijas [*Kirme. 1986. 87. att.*], tikai šeit burtu gali noslēdzas ar kāšīšiem kā C variantā. Šai materiālā ir tikai viena sakta ar uzrakstu VERBUM * DOMINI * MANET * IN /3044/ (17. att.: 2), kas varētu būt radusies kā

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

17. att. Galvenie uzraksta VERBVM DOMINI varianti: 1 – A (600), 2 – A1 (3044), 3 – (1117), 4 – B1 (1922), 5 – C (1119), 6 – E (309)

tiešs iepriekš minēto saktu atdarinājums. Uzraksts uz šīs saktas pareizs, bet burti vienkāršoti, vārdus atdala zvaigznītes, nav noslēguma svītriņu burtiem, bet ir īpatnējs D burts, kas varētu būt radies A variantā D iespaidā. Burti MAN vārdā MANET saplūst, saktas apmales rotā trīsinājums.

Variantam B (17. att.: 3) pieder divi saktu fragmenti ar uzrakstiem – ..RBVM * DOMINI...../1117/ un –M * DOMINI *M...../1591/. Varētu pieņemt, ka šīm saktām par paraugu kalpojušas A variantā saktas, ja vien uz I burta neatrastos aplītis, kas liek domāt par citu paraugu. Raksturīgās pazīmes šim variantam ir: 1) B burts bez augšējā līkuma; 2) specifiska D burta forma, kas varētu būt uz A variantā saktas redzamā G burta vienkāršojums; 3) ar divu pusaploču kaltni palīdzību iesists O burts; 4) aplītis uz I; 5) starp vārdiem atrodas zvaigznīte ar iedziļinātu punktu centrā. Abām fragmentārajām saktām apmales rotā trīsinājums. Šķiet, ka šīs saktas varētu būt viena meistara darbs un kalpojušas par iedvesmas avotu veselai rindai sekotāju (17. att.: 3). Trīs no saktām /444, 2617, 2764/ ir ļoti tuvas B variantā saktām (B1), tikai zvaigznītes vidū trūkst punkta, uzraksts ir paviršāks un W burts ir parastā V vietā. Uz visām saktām labi izšķirami uzraksta pirmie divi vārdi WERBVM * DOMINI *, tālāk tie kļūst neskaidri un ir stipri nodiluši. Iepriekš aprakstītajām līdzīga ir sakta /444/, (B 2), ar degradētu uzrakstu WRBVM * MINI * EM. (Pēdējais vārds īstenībā sastāv no viena šaubīga E burta un saplūdušiem, nesalasāmiem stabiņiem un slīpām svītriņām, kas liek domāt, ka autors ir bijis lasīt nepratējs.) Viena no saktām /1922/ atrasta apbedījumā (510. kaps) kopā ar Tartu bīskapa Jodoka fon der Rekes 1543. gadā kaltu šiliņu, kas ir vienīgā monēta, kura atrasta kopā ar pareizu uzrakstu VERBUM DOMINI MANET. Bez tam B meistara darbnīcai varētu piešķaitīt vēl divus saktu fragmentus ar uzrakstiem /136, bez. nr./.

Ir tikai viena sakta ar W burtu latīņu V vietā un kāšīšiem burtu galos /1119/, ko varētu uzskatīt par C variantu (17. att.: 5). Šādi kāšīši burtu galos atrodami uz sudraba saktas no Igaunijas [*Kirme. 1986. 87. att.*], kas liecina, ka šādi noformēti burti vismaz kādu laiku bijuši iecienīti. Šim meistaram nav sekotāju, varbūt sakta Dobelē ieklūdusi no citurienes.

Variants D ir ar korektiem uzrakstiem (18. att.: 1-5), no variantiem A un B tas atšķiras ar parasto, klasisko D burta formu un paņēmieni atdalīt vārdus ar krustiem, kuriem gali ir liliju veidā. Saktu uzraksti – VERBUM * DOMINI * MAN /1225/, DOMINI * MA... /364/ (pēdējā sakta ir fragmentāra). Iespējams, ka no šī paša amatnieka rokas nākusi saktiņa ar lineāru

starpelementu un ažūriem aplīšiem, vismaz lilijgalu krusti uz tās ir analogi iepriekšējām saktām /2364/. Šaubas vienīgi rada saktas biežums – tā ir gandrīz divreiz plānāka par iepriekšējām. Uz divām citām saktām burti ļoti līdzīgi iepriekšējiem, bet saktiņas mazākas. (Uz vienas uzraksts ar V burtu (D 1) – VERBVM DOMINI MINI /2917/, uz otras – VERBVM DOMINI MI /704/, D un O burts veidots no pusaplocēm, burtu forma un platums līdzīgs D paraugiem. Vienai saktiņai /2917/ apmales rotā trīsinājums.) Trīs saktiņas lielākas un ar W burtu, kaut gan pārējie burti ļoti līdzīgi. (Uz vienas saktas /881/ MANET vietā MINI, uz divām /2635/, /2795/ – MIN, bez tam /2635/ vārdā DOMINI izlaists pirmais I burts, uz vienas /452/ – N, divām saktām /2635, 452/ apmales rotā gravēts zigzags, iespējams, trīsinājuma paveids, kad lietots taisns kalniņš.) Uzrakstus var sadalīt pēc V burtu lietojuma. (Parastais V (D1) lietots uz saktas ar uzrakstu VERBVM DOMINI M /1638. Lai gan D un O uz šīs saktas atbilst D meistara saktām, B burtam ir tikai apakšējais līkums, uz I burta ir aplītis, un starp vārdiem – iedziļināts punkts, atcerēsimies, ka uz B meistara saktām punkts atradās analogas zvaigznītes centrā. Saktas apmalēs – trīsinājums. Uz saktas ar uzrakstu VRBVD OMINIM, kas, iespējams, pagatavota pēc pirmās saktas parauga, par ko varētu liecināt tas, ka uzraksts beidzas vienā vietā – ar burtu M no vārda MANET /435/. Arī uz šīs saktas B burtam ir tikai apakšējais līkums, taču aplīši uz I kļuvuši lielāki, trūkst burti, un vārdi atdalīti nepareizā vietā, apmales saktai gludas.)

Otram apakšvariantam (D 2) pieder saktas ar W burtu. Visas trīs šīs saktas vieno uzraksts WEDOMINI MANET I (MANET vidusdaļa MAN vairāk vai mazāk saplūdsi, līdz pat neadekvāti garam līklocim). Šķiet, ka šīs saktas taisītas pēc viena parauga, vispareizākais uzraksts ir uz pirmās /7059, nākošā pēc uzraksta pareizības ir otrā /1044/ (I ir pārvērties par pārstrīpotu aplīti, toties A burtam pazudusi svītriņa, abām saktām trīsinātas apmales). Sakta /733/ savukārt ir vēl mazāka un ar kļūdaināku uzrakstu (pazuduši E un T, apmales gludas). Toties visām šīm saktām aiz pēdējā I burta vēl seko stabiņš no nākošā burta. Vēl vairāk degradējies uzraksts atrodams uz pēdējās saktas /7059/, vārdam WEVDOMINI seko līklocis, kurš ir garāks par vārda MANET sākumu, uzraksts beidzas ar burtiem ET...I, apmales gludas.

Variantu E raksturo E burts (17. att.: 6), kas iesists ar diviem pusaploču kalciem un kas to padara atšķirīgu no visiem pārējiem uzrakstu variantiem. Tādas atrastas divas fragmentāras saktas /302, 1191/.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

19. att. Galvenie uzraksta
VERBVM DOMINI
varianti: 1 – F (592),
2,3,5,6 – variantam F
atbilstošie saīsinājumi
(1675, 856, 1961,
2585), 4 – variantam F
atbilstošs trīslapītis (709)

Runājot par variantu F (19. att.: 1), patiesībā gandrīz varētu runāt par uzraksta VERBVM DOMINI otru tipu, kam atbilst 18 saktas. Lai gan burti uz šīm saktām pretendē uz diezgan labu stila izpratni, nav nevienas saktas ar pareizu uzrakstu. Spriežot pēc burtu formas, varētu domāt, ka šīs saktas ir agrākas par pārējām. Diemžēl nav iespējami precīzāki datējumi, jo saktas nav atrastas apbedījumos kopā ar monētām. Lai gan uzrakstu stils un tehniskie paņēmieni ir līdzīgi, nav divu analoģu saktu, par kurām varētu teikt, ka tās nākušas no viena amatnieka rokas. Nav atrodams arī kvalitatīvāks paraugs, kaut gan tā klātbūtne ir skaidri nojaušama. Šim variantam nav arī tādu pazīmju, kas šīs saktas ļautu sadalīt sīkākos apakšvariantos. Burti uz saktām iezīmēti

ar nedaudz noapaļotu līniju, B un R burti iesisti ar riņķīša veida puansonu vai iezīmēti ar cirkuli, labi iezīmēts D burts. Saktas, kur starp burtiem atrodas vertikālas trīsīnātas līnijas, ir skaitā trīs, divām no tām diametri ir līdzīgi /592, 1332/, trešai – lielāks. (Uzraksts uz pirmās VERBVM D, otra /1332/ ar atbilstošu diametru fragmentāra, uzraksts RBVM, uz lielākās /19/ uzraksts VERBVM DN.) Trīsīnājuma līnijas neloģiskās vietās (vienā gadījumā abpus B burtam /592/, divos /19, 1332/ abpus otram V vārdā VERBUM). Tām ir tīri dekoratīvs raksturs, jo saktas pretējā pusē tās atrodas abpus zoslas piestiprinājuma vietai. Saktām ar W burtu (līdzīgi uzraksti – VERBWM DMN /1081/, DNM /721/, bet trešajai /2876/ pēdējais vārds nodilis) ir atšķirīgs apmaļu noformējums. Divas saktas ir ar W burtu un aplīšu rozeti. Kā W burts, tā rozete uz katras saktas atrodas citā vietā (uz pirmās uzraksts – VERBWM DNM* /2881/, uz otras – WERB * MDBND /2645/, apmales abām saktām rotā trīsīnājums). Bez tam atrastas trīs saktas ar uzrakstiem VERBVM DN /V /1228, 287, 2989/, sakta ar uzrakstu VEBRUM DOM /2739/, divi fragmenti – VE.....,BVM DN/...../1077, 309/, divas saktas ar uzrakstiem VERBVM /DNV /773, 847/ un vēl divas saktas ar nedaudz atšķirīgiem burtiem un uzrakstiem VERBVM DON /1659, 1500/. Diemžēl neviena no šīs saktu grupas nav atrasta kopā ar monētu. Salīdzinoši dažādi ir izmēri, arī burti ne vienmēr ir identiski, tādēļ šķiet, ka tās nevar būt viena autora darbs, bet drīzāk to izcelsme ir hronoloģiski vienlaicīga.

Nākošo grupu veido saktas ar F varianta uzrakstu saīsinājumiem (19. att.: 2-6). Viena no tām ar V burtu /1675/. Iespējams, ka šeit vērojama tā procesa, kas notiek ar Marijas saktām, zināma reminiscence, tikai M vietā V burts. Ir arī otra sakta ar ļoti primitīvu un rupji iegrebtu V burtu /399/, tādēļ to tikai nosacīti var pieskaitīt jau aprakstītajām par neveiklu iepriekšējās saktas atdarinājumu. Bez tam uz vienas saktas mainās burts E ar burtu B /856/. B burts atrodams arī uz saktas kopā ar gotisko trīslapīti /1961/, kurš satopams arī viens pats /709/ un kopā ar R burtu /2585/. Šķiet, ka vismaz trīs pēdējās saktas ir viena autora darbs. Interesanti atzīmēt, ka gan trīslapītis, gan B un R burti komplektēti no ieštancētiem jeb ar aplīveida kaltniņu iesistiem aplīšiem, nevis iegravēti ar dzeli.

G variantam nav paraugu (18.att.: 6-9). Sākotnēji šķita, ka šī saktu grupa uzskatāma par varianta A paveidu. Tomēr, tā kā pazudušas zvaigznītes starp burtiem, kā arī horizontālās svītriņas burtu noslēgumos, turklāt D burts ir

klasisks, nevis ar atvērumu aizmugurē, kas ir galvenās varianta A uzrakstus raksturojošās pazīmes, domājams, ka šo saktu uzrakstiem bijis cits paraugs, kurš starp Dobeles saktām nav atrodams. Par to liecina arī garāks uzraksts nekā uz A meistara saktām – tas skan VERBUM DOMINI MANET IN ETE. Lai gan tas neizslēdz paraugu, kas varētu būt bijis kopīgs abiem variantiem, jo G varianta uzraksti jāuzskata par galēju vienkāršojumu, tomēr tas pilnībā izslēdz iespēju, ka A varianta saktas izmantotas kā tiešs paraugs. G variantam pieder vesela virkne saktu ar vairāk vai mazāk pareiziem uzrakstiem. Šīs saktas ir grūti sīkāk klasificēt, jo atsevišķos uzrakstos parādās tikai atsevišķi raksturojošie elementi, nevis viss komplekss. Raksturīgie paņēmieni ir: 1) šauri burti; 2) E burts ar neregulārām horizontālajām līnijām; 3) B burts bez augšējā pusapļa; 4) D un O neveikli iegravēti ar brīvu roku, kas gan nav vērojams visos gadījumos. Lietoti gan V, gan W burti. (Ar V burtu ir divas saktas ar uzrakstu VERBUM DOMINI MANET IN ETE (G 1) /880, 1376/. Otra sakta paviršāka par pirmo, tai nav trīsinātu apmaļu, lai gan atbilst profilējums, biezums, un arī diametri ir tuvi.) Bez tam vēl divas saktas, kuru uzrakstos vārdi atdalīti ar trīsinātām līnijām /853, 748/. Uzraksti uz šīm saktām tomēr nedaudz atšķiras. (Uz pirmās /853/ uzraksts VIRBVM DOMINI MANET IN, pirmajā vārdā E vietā I, uz otrās uzraksts īsāks - VERBVM DOMINI MANE, toties B burts ar abiem līkumiem. Pirmā sakta arī plānāka.) Bez tam ir divas ļoti nodilušas saktas ar diezgan paviršu uzrakstu /2218, 689/. (Uz abām saktām D un O burtus veido pusaploces, tām ir līdzīgi izmēri un biezums, bet atšķiras apmales, kaut arī uz otras tās var būt ir vienkārši ļoti nodilušas. Uzraksts uz pirmās /2218/ – VERBAM DOMINI, trešais vārds nesalasāms, uz otras /689/ nodiluma dēļ atšķirami atsevišķi burti – VEB.....DO.) Viena sakta ar salīdzinoši lielākiem burtiem un uzrakstu VIRBVM DOMNI MA /1840/ ir ar gludām apmalēm, bet B burts uz šīs saktas ir ar diviem līkumiem. Divas saktas ir ar šauriem, bet izretinātiem burtiem. (Uz vienas saktas /2524/ uzraksts VERBVM DOM, kas beidzas ar slīpām līnijām, kuras it kā A burta veidā saplūst ar M burtu. Otra sakta – fragmentāra /22/, no pirmā vārda palikuši divi burti – VE, trūkstot tādiem svarīgiem burtiem kā R, B, D, O, saktas nav īsti ticami salīdzināmas.) 657. kapā sakta /2218/ atrasta kopā ar monētu – Rīgas brīvpilsētas šiliņu, kas ļauj saktu datēt ar 16. gs. 60.-70. gadiem, un stūrsaktu ar arkādes ornamentu. Vai nu amatnieki paši, vai viņu mācekļi, jādoma, bijuši vācu tautības. Divos variantos no trim viņus acīm

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

18. att. Galvenie uzraksta VERBVM DOMINI varianti: 1 – D (1225), 2 – D1 (704), 3 – D2 (1638), 4 – D4 (2635), 5 – D3 (1915), 6 – G1 (853), 7 – G2 (3139), 8 – G3 (1925), 9 – G4 (670)

redzami mulsinājis tas, ka V un U skaņas apzīmētas ar vienu burtu, tādēļ daļa no viņiem lieto W burtu (G 2). Piedevām šo burtu lietojums atšķiras. (Tāda ir sakta ar uzrakstu VERBWM DOMINI /3139/, divas saktas ar uzrakstiem WERBWM DOMINI MINI /1925, 670/, trīs mazākas saktas ar trīsinātām

apmalēm un uzrakstiem WERBVM DOMINI /1030, 2153, 1072/, divas lielas saktas, ļoti nodilušas un deformētas /935, 23/, kā arī saktas fragments ar trīsīnātu apmali un uzrakstu WERBV /2946/. Šajā saktu grupā atrodami vairāki varianti, un nav divu līdzīgu saktu, par kurām varētu teikt, ka tās ir izgatavojis viens amatnieks. Labākajā gadījumā var domāt, ka tām bijis viens vai vairāki kopēji paraugi ar puritāniski skaidru uzrakstu stilu.

Labi apzinoties, ka saktas pieder sava laika masveida tirgus produkcijai un rakstīto avotu trūkuma dēļ to izgatavotājs paliek anonīms, tomēr starp to autoriem ir nosakāmi profesionālāki amatnieki ar individuālu burtu stilu. Tas it sevišķi attiecas uz varianta F saktām. F kalpojušas par paraugu citiem saktu izgatavotājiem. Interesanti atzīmēt, ka riņķsaktas ar šādiem uzrakstiem nav atrodamas K. Kirmes grāmatā “Eesti soled”.

Izceļama vesela virkne saktu ar uzrakstu saīsinājumiem (20. att.: 1-4). Iespējams, ka šis uzraksts izveidojies analogiski M burtam, kurš radies kā saīsinājums vārdam Marija, tikai šinī gadījumā saīsināts vārds WERBVM /512, 601, 1700, 1335, 855, 315, 796, 948, 1468/. Saktu uzraksti ļoti līdzīgi, nedaudz variētas vienīgi zīmes, kas atdala burtus. Uz saktas /1700/ redzams arī E burtā atdarinājums un svastika ar apgriežtiem vertikālās ass galiem, kādu to reizēm sastopam arī etnogrāfiskajā materiālā (joslu rakstos). Latviešu etnogrāfiskajā ornamentā apgriezt vai apcirst stūrus tiem motīviem, kas neiekļaujas raksta joslā, ir diezgan izplatīta parādība. Iespējams, ka riņķsaktas ar W burtu un aplīšiem darinātas, M burtam zaudējot aktualitāti. Uz pirmās saktas W burts nekorekts, tas pāriet līklocī /2742/, uz otras saktas /1733/ starp W burtiem atrodas trīs aplīšu trīsstūrveida bloks. Aplīši nav īsti precīzi, jo iesisti, izmantojot pusaploču blīvokli.

Bez tam zināma virkne saktu ar uzrakstu atdarinājumiem (21. att.: 1-7). Iespējams, ka divas riņķsaktas ar uzrakstiem WERDWM DOMA /618, 311/ ir viena amatnieka roku darbs, jo uzraksta sākumā uz tām attēlota divaina piramīdveidīga zīme. Riņķsaktai ar uzrakstu WERRVM /1932/ starp burtiem ažūri riņķi, uz saktas var pazīt atsevišķus burtus – N, E, I, W, M /687/, bet uz saktas /2152/ var atšķirt tikai neizprotamus līkumus. Ir riņķsaktas ar atsevišķiem atpazīstamiem burtiem uzrakstos un līkloci, kas izveidojies, saplūstot V, W, I, N burtiem /784, 639/. Pirmajā gadījumā /784/ salasāmi E, D, B, M burti, otrajā – M, O un R. Pēdējā sakta /639/ atrasta apbedījumā kopā ar Sigismunda II Augusta (1545-1572) 1560. gadā kaltu lietuviešu pusgrasi. Uz dažām saktām uzraksts pārveidojies par ritmisku pusaploču un

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

20. att. Galvenie uzraksta VERBVM DOMINI saīsinājumu varianti un atbilstošs ornaments: 1,2 – W burts ar zīmēm (512, 1700), 3,4 – W burts ar aplīšiem (2342, 1733), 5,6 – V, W un I burti (3233, 434, 795, 1292, 2978)

līniju grupu kārtojumu /2365, 1918/. 509. kapā monēta nenosakāma. Uz pirmās riņķsaktas /486/ ar slīpu un krustotu līniju grupām, vēl uzrakstos bieži sastopamā zvaigznīte un koka motīvs, uz otras /959/ no mazām pusaplocēm veidota, otrādi apgrieztam trijniekam līdzīga zīme.

Uz riņķsaktām ar apgrieztām uzrakstiem īstenībā apgriezts tikai A burts, W burts izmantots divos variantos, ar krustojumu un bez tā – vienā gadījumā

/1731/ ir apgriezts arī G burts /1520, 111, 1676, 1731, 1246/. Divām riņķsaktām ar zīmēm (skujiņu) ir līdzīgs ornamenta izpildījums ar noteiktām, ne pārāk smalkām līnijām. Uz pirmās saktas /391/ atrodami trīs sīku aplīšu (punktu) ietverti krusti, rāgiem līdzīga zīme, kas varētu būt radusies no otrādi apgriezta A burta, divu līniju grupas, N burts un skujiņa, kas to saista ar otru saktu, uz kuras palikusi tikai skujiņa /1668, 1702/. Grūti teikt, vai abas saktas ir viena amatnieka roku darbs, tomēr, šķiet, ka starp tām pastāv kāda saistība. Vai skujiņa ir jāuztver kā kristīgajā simbolikā sastopamais dzīvības koks, vai tas ir vienkārši dekoratīvs motīvs – jautājums paliek atklāts. Bez tam atrasta virkne riņķsaktu ar taisnu un slīpu līniju grupējumiem, starp kuriem var atšķirt V, W, M, I burtus /2827, 800, 3233, 805, 2470, 653/. Saktas dažādas gan pēc izmēriem, gan uzrakstu izpildījuma. Vienā gadījumā /754/ burtus atdala punkti, uz šīs saktas atrodams arī H burts. Šķiet, ka tas tomēr drīzāk saistāms ar A burta neizprastu atveidojumu, nevis ar uzrakstu grupu HELP GAT. Pēdējais saktas fragments /2725/ rotāts ar pilnīgi ornamentālu rakstu, kurš kombinēts no V burtu rindas, to iekšienē ievietojot skujiņveida kāšīšu stabiņu pēc monētu rindas motīva parauga. Iespējams, ka pie uzrakstu atdarinājumiem jāpieskaita saktas ar ornamentu no taisnām vertikālām līnijām (20. att.: 5-9), kas šaurā leņķī krustojas ar slīpām līnijām. Šo dīvaino ornamentu varētu skaidrot, kā ļoti degradētu uzrakstu reminiscences /795, 434, 2978, 1292, 341, 448, 2697, 2339/.

Liela daļa no renesanses saktām ir rotāta ar ģeometrisko ornamentu. Daži motīvi ir ļoti vienkārši un saistīti ar iepriekšējo periodu saktu dekoru. Pie tām pieder riņķsaktas ar aplīšu vai punktu rindu (22. att.: 1-3). Šī vienkāršotā ornamenta rašanos varētu skaidrot: pirmkārt, kā pēcburtu ornamenta tālāku redukciju; otrkārt, tas varētu būt iepriekšējā perioda ornamenta relikts; treškārt, aplīšu rindas saknes varētu meklēt vēl tālākā senatnē, jo tā atgādina vietējo cilšu ornamentikā izplatīto saulīšu rindu /286, 926, 1076, 1258, 1713, 2112, 2460, 2531, 3286/. Divas saktas ir ar punktiem /2695/. Uz pēdējās saktas /2342/, spriežot pēc štancēto punktu izvietojuma, šķiet, trūkst trīsinātā līkloča motīva. Nākošās saktas ļoti masīvas un rupji darinātas /2463: 2490, 749, 2677: 1764: 2464: 494, 2490/. Vienai fragmentārai saktai riņķīši ļoti rupji iegrebtī /1200/, pārējām to vietā bedrītes, pēdējās trīs ļoti pavisas.

Nedaudz sarežģītāks ir ornaments ar stabiņiem un riņķīšiem starp tiem (22.att.: 4-9). Šo ornamenta kārtējuma veidu varētu uzskatīt par gotisko

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

21. att. Uzraksta VERBVM DOMINI atdarinājumi: 1-5 (784, 618, 486, 1520, 639), 6 – sakta ar zīmēm (391), 7 – sakta ar skujiņu (1662/1702)

stabiņu ar aplīšiem vienkāršojumu. Tikpat labi šo ornamenta kārtojumu varētu saistīt ar dubultlīnijas starpelementu, kas satopams uz iepriekšējo periodu saktām. Uz pirmās saktas no sešām, kur starpelements veidots no trīs līniju bloka, tas mainās ar trīs aplīšu trīsstūrveida bloku /1085/, uz otras aplīši izkārtoti horizontālā rindā /1715/, uz trešās – aplītis viens /867/, uz divām pēdējām /1488, 2740/ aplīša vietā – starainās saulītes motīvs. No pēdējās saktas aplīši pazuduši pavisam, atstājot starp zobrata līniju grupām tukšus laukumus /1331/. Vienā gadījumā palikusi tikai viena līnija /252/. Ar iepriekšējā perioda ornamentu šīs saktas saista pussfēriski štancēti iedobumi riņķīšu vietā /792/, zobrata līnijas /2165, 1610/, kā arī ornamenta kompozīcija.

Ar starainas saulītes motīvu (24. att.: 1-11) Dobelē atrastas 22 saktas. Saktu rotājums sastāv no vienā raksta joslā izvietota starainas saulītes motīva. Motīva izcelšanās sastatāma ar gotiskās mākslas paraugiem. No šīm saktām 14 ļoti līdzīgas, iespējams, viena meistara roku darbs. Riņķsaktas ar šā tipa ornamentu iespējams sadalīt divās grupās – ar viduspunktu un bez tā. Katram no variantiem ir atdarinājumi. Pirmais variants /788, 1153, 1802, 2307, 1383, 3171/. Divas saktas /642, 1916/ atšķiras no pārējām ar tā saukto saulīšu rotājumu saktu apmalēs. Uz Dobeles saktām tas atrodams tikai saktu grupā ar kombinētu starpelementu, kuras datējas ar 16. gs. beigām. Pēdējā sakta atšķiras no iepriekšējām ar dubultas zobrata līnijas starpelementu, kas to vēl saista ar 14., 15. gs. vietējām saktām. Trīs līdzīgas saktas, tikai ar bezstarainām saulītēm, visai nosacīti var pieskaitīt šai grupai /562, 710, 3232/. Pēdējā no tām atrasta vienā apbedījumā kopā ar saktu, uz kuras redzams uzraksta VERBUM DOMINI atdarinājums, kas datēts ar 16. gs. vidu. Aplīši ar iedziļināto punktu centrā ievietoti it kā iekavās, kas saistāmas ar C veidīgo motīvu un arī vairāk raksturīgs gadsimta beigām. Otrais variants nav tik viendabīgs kā pirmais, četras saktas ir savstarpēji līdzīgākas, iespējams, viena meistara roku darbs /282, 346, 433, 3162/. Kā šī meistara saktu atdarinājumus varētu uzskatīt trīs saktas ar mazākām saulītēm. Divas /1869, 617/ varētu būt viena meistara roku darbs, tām ir vienādi diametri, trīsinājums apmaļu ornamentā un vienāda diametra saulītes. Trešajai saktai gludas apmales, tā ir ar lielāku diametru /2151/. Uz divām saktām saulītēm trūkst riņķīša centrā, un stari iezīmēti ar citu tehnisko paņēmieni /331, 2948/. Šādas saulītes redzamas uz vairākām saktām no Puzes Lejaskroga kapsētas Kurzemē. Bez tam atrastas vēl divas

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

22. att. Renesanses saktas ar centriskiem motīviem: 1 – ar riņķīšiem (2460), 2 – ar bedrītēm (2490), 3 – ar burbuļiem (2426), 4-9 – ar lineāru starpelementu (252, 1610, 792, 2165, 1085, 867, 1331)

saktiņas ar ļoti pavisu rotājumu, arī pašas saktiņas izgatavotas pavisu / 1229, 2273/. Šķiet, ka visu šo saktu grupu varētu datēt aptuveni ar 16.gs. otro pusi.

Riņķisaktas ar dažādu rozešu, saulīšu un zvaigznīšu rindu (23. att.: 1-6) īstenībā apvieno tikai rindā izkārtoti centriski būvēti motīvi, rozetes /440, 324/

un kāsišu zvaigznītes /1212, 327, 2905/, un parastā vai maiņu rinda /955/ kompozīcijā.

Riņķsaktas ar gotisku arkādes motīvu. (25. att.: 1-5). Šis motīvs gotiskajā mākslā ļoti izplatīts, to var atrast arhitektūrā kā rotājošas joslas, gan arī kā gravējumu lietišķajā mākslā uz sudraba priekšmetiem. Dobelē 14. gs. azūro saktu pamatā izmantots šis motīvs. Iespējams, ka tas jāuzskata par azūro saktu idejas reminiscenci grafiskā veidā. Šis motīvs atrodams arī uz vietējās izcelsmes reljefajām riņķsaktām un stūrsaktām. Par daļēji aizmirstu gotisko tradīciju liecina iesvītrojums daļā saktu /351, 612, 614, 707, 2255, 2916/. Šīs saktas atstāj mākslinieciskās nobeigības iespaidu. Ļoti līdzīgas ir vairākas saktas /2255, 351, 614/, kurām arkādes noslēdzas ar iedziļinātiem pussfēriskiem punktiem vai trīspunktu bloku /614/, arī starp arkām iekalts šāds punkts. Ļoti līdzīga, tikai nedaudz rupjāka ir ceturtā sakta /612/. Divām nākošajām saktām punkta vietā aplītis /707/ vai trīs aplīšu bloks /2916/. Bez iesvītrojuma atrasta viena sakta, kas citādi ļoti tuva iepriekšējai grupai, tikai izmantota zobrata līnija un aplītis, kurš vairs neatrodas starp arkām, bet pusaploces centrā /2834/.

Pārējās saktas, skaitā piecas, atšķiras no iepriekšējām ar mazāk izteiktu arkādes loku. Šķiet, ka pusaploces iesišānai izmantots instruments, kas pēc izmēriem tuvs tam, kas izmantots monētu rindas motīvam. Spriežot pēc ornamenta, šīs saktas varētu būt vēlākas par saktām ar lielajām pusaplocēm /1854, 3007, 326, 2120/. Uz pēdējās saktas gan pusaploces apvērstas /2949/, bet, tā kā tās noslēdzas ar sīku aplīti, šķiet, ka tās var pieskaitīt pie iepriekš aplūkotā motīva. 655. kapā sakta /2120/ atrasta kopā ar monētu – bīskapa Magnusa šiliņu, kas kalts Ārensburgā ap 1563. gadu, līdz ar to šīs saktas var datēt ar 16. gs. 60. gadiem.

Bez tam ir virkne saktu ar dažādām pusaploces variācijām (26. att.: 6-8). Tās ir krietni mazākas par pusaplocēm uz iepriekšējās grupas saktām, un, iespējams, ka to pamatā renesanses ornamenta sīkdaļas, kaut arī nevar izslēgt gotisko pusaploču reminiscences. Saktas apvienotas diezgan brīvi, balstoties tikai uz šo vienu elementu /378, 18 953, 2828, 2712, 2285, 345, 2908, 234, 10/. Pēdējās saktas /2351/ pusaploces saplūdušas neregulārā viļņveida līklocī, pret kura virsotnēm atrodas aplīši, iespējams, ka tas ir nesaprasts vai deformējies actiņu motīvs. Šī sakta atrasta apbedījumā (863.kaps) kopā ar riņķsaktu /2350/ un Tallinā (Rēvelē) pēc 1515. gada kalta Livonijas ordeņa feniņu, kas ļauj to datēt ar 16. gs. pirmo pusi, lai gan

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

24. att. Renesanses saktas ar starainajām saulītēm: 1-3 – pirmais variants (788, 642, 1916), 4,5 – pirmā varianta atdarinājumi (710, 3232), 6-8 – otrais variants (282, 617, 2151), 9-11 – otrā varianta atdarinājumi (331, 2740, 2772)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

23. att.

Renesanses sakts
ar centriskiem
motīviem: 1,2 –
ar rozetēm (440,
324), 3-6 – ar
zvaigznītēm (955,
1212, 327, 2905),
7 – sakta ar
rozetēm un
antīkās frīzes
motīvu (820)

ornaments liecina par vēlāku izcelsmi.

Dobelē atrastas piecas riņķsakts ar monētu rindas motīvu (26.att.: 1-5; 428, 441, 1838, 2843, 2918). Šīs sakts veido noslēgtu grupu ar variācijām. Rotājums sastāv no vienas raksta joslas ar renesanses un manierisma mākslā populāro monētu rindas motīvu. Viena no saktām / 428/ atrasta apbedījumā (99. kaps) kopā ar Rīgas brīvpilsētas 1577. gadā kaltu šiliņu, kas ļauj šīs saktas datēt ar 16. gs. 70. gadiem. Bez tam atrastas vairākas sakts ar monētu rindu citos kārtojumos, katra no šīm saktām Dobelē atrasta vienā eksemplārā. Uz pirmās no šīs grupas saktām /16/

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

25. att. Renesanses saktas ar gotiskajām arkādēm un actiņas motīvu: 1-4 – arkādes (351, 2916, 3007, 2834, 1854), 6-8 – ar actiņas motīvu (2804, 1639, 1070)

monētu rindas josla papildināta ar vienlāsīšu trīsstūrīšu joslu, kas vietējā tradīcijā zināmi no 6. gs. un lielā skaitā atrodami uz 13. – 14. gs. vairogaprocēm. Uz otras saktas /436/ monētu rinda atrodas starp divām pusaplocēm, veidojot blokus, kuri izkārtoti vienkāršajā rindā. Uz trešās saktas /2324/ monētu rindas motīvs veido līkloci, kas papildināts ar aplīšiem. Ceturtā sakta /1952/ atrodas pārejas procesā starp gotiskajām arkādēm un monētu rindas motīvu.

Pavisam atrastas septiņas (25.att.: 6-8) riņķsaktas ar actiņas motīvu. Tas sastāv no pusaploces ar aplīti centrā, un šķiet, ka veidojies, renesanses ornamentā sastopajamiem C burtam līdzīgajiem liekumiem kļūstot par grafisku pusaploci, ko vietējā tradīcijā bagātinājusī ar aplīti centrā. Dobelē tas ir ļoti iecienīts un parādās arī citos ornamenta kārtojumos /507, 720, 1639, 2937/. Uz riņķsaktas /2804/ actiņas veido zvīņu motīvu, uz citas /1071/ tās vērstas ar atvērumu pret abām apmalēm. 801. kapā sakta /2289/ atrasta kopā ar Nirnbergas (Vācija) 16. gs. skaitīšanas žetonu, kas ļauj to datēt ar 16. gs. beigām, 17. gs. pirmo pusi. Sakta atrasta dubultapbedījumā, kur (800. kapā) ieliktas saktas ar 70. gadiem raksturīgu ornamentu.

Riņķsaktas ar trīsinātu līkloča motīvu (50. tab. 1-9; 51. tab. 1-6). Tām nav nekādu pieturas punktu precīzākam datējumam. Dobelē atrastajās saktās līklocis parādās vairākos variantos. Vispirms nošķirama saktu grupa ar trīsināto līkloci (27. att.: 1-4). Šāda veida līklocis pazīstams vietējā tradīcijā jau vismaz no 6. vai 7. gs. Tomēr līklocis ir pārāk plaši izplatīts motīvs, arī trīsinājums kā gravējuma paveids ir parasts un bieži lietots, tādēļ vien šīs saktas nevar uzskatīt par vietējo amatnieku darbu. Saktas izpildītas precīzi, un intuitīvi rodas neticība, ka tās būtu izgatavojis lauku amatnieks. Tomēr šādu iespēju nevar pilnībā izslēgt /418, 706, 715, 793, 1104, 1960, 2102, 1732, 2718/. Bez tam uz dažām saktām līklocis papildināts ar punktu /621, 1449, 2589, 2754/, bet vienā gadījumā – ar rozeti /1616/, otrā /722/ tas kalpo kā sadalītājs maiņu rindai no pusaploces un aplīša. 650. kapā sakta atrasta kopā ar Livonijas ordeņvalsts šiliņu, kas kalts 15. gs. otrajā ceturksnī Tallinā.

Vienkāršs lineārs līklocis (27. att.: 5-8, 28. att.: 1-6) ir tik sens un universāls motīvs, ka pats par sevi nesatur nekādu etnisku vai hronoloģisku informāciju. Tas atrodams arī uz pirmā perioda saktām Dobelē /285, 2094/. Šajā sakarā rodas jautājums, kuros gadījumos līklocis ir motīvs par sevi un kad tas ir

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

26. att. Renesanses saktas ar monētu rindu un dubultām pusaplocēm: 1 – ar klasisku monētu rindas motīvu (2918), 2-5 – ar monētu rindas pārveidojumiem (2324, 16, 436, 1952), 6-8 – ar dubultām pusaplocēm

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

27. att. Renesanses saktas ar līkloča ornamentu: 1 – ar trīsināto līkloci (715), 2-4 – ar trīsināto līkloci un citiem motīviem (2589, 1616, 722), 5 – ar lineāru līkloci (985). 6-7 – ar lineāru līkloci un citiem motīviem (2182, 2123, 328)

pēdējā pakāpe uzrakstu degradācijas procesā. Dažkārt tas var būt kombinēts ar punktu /408, 2182, 2623, 1968/. (Uz pēdējās saktas aplītis.) Dažām saktām aizpildīti ārējie trīsstūri: pirmajā gadījumā /2123/ ar starainu zvaigznīti, otrajā /2829/ ar horizontālu iesvītrojumu var būt aizpildīti abi trīsstūri. Citā gadījumā ar actiņas motīvu /328/ vai ar punktējumu /329/. Vadoties no tā, ka vienkāršais līklocis, ja tas nav kombinēts ar citiem motīviem, varētu būt uzrakstu ietekmēts

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

28. att. Renesanses saktas ar līkloča ornamentu: 1,2 – līklocis, kombinēts ar klājošu rakstu (2829, 329), 3-6 – dubults līklocis, kombinēts ar citiem motīviem (1712, 1441a, 333, 2778)

(kā arī ņemot vērā actiņas motīvu), šķiet, ka šo grupu varētu datēt ar 16. gs. otro pusi. Trīs riņšaktas ir ar dubultlīnijas līkloci, kas kombinēts ar parastu aplīti /1122, 619, 1712/. Uz divām nedaudz variēts aplītis, pirmajā gadījumā /333/ tas ir punkts, bet pēdējā /945/ – iesists ar zobrata līniju. Bez tam līklocis kombinēts ar trīs aplīšiem un rozeti /2778/. Kad dubultlīnijas līklocis ir kombinēts ar maiņu rindu, asāk izteiktas līkloča starpelementa funkcijas /1441 a/, kas vairāk raksturīgs 16. gs. beigām. Pārējās saktas ar dubultu līkloci apskatītas kopā ar saktām ar pildīto starpelementu.

Dobelē atrastas 12 riņšaktas ar vertikālu svītrojumu (29.att.: 1-3), četras no tām – ar ļoti dziļām kanelūrveida rievām un lietu tīklveida apmaļu rotājumu /593, 712, 363, 17/. Šķiet, ka pārējās saktas ir to atdarinājumi /1227, 3166, 384, 2931, 533, 1069, 1086, 3287/. Pēdējā sakta ļoti nodilusi.

Riņšaktas ar antīkās frīzes veida rotājumu (30. att.: 1-9). Šāds rotājums nevarēja parādīties pirms 16. gs., jo gotiskajam stilam tas ir svešs. Tas būtu saistāms ar renesanses vai manierisma stila ienākšanu Latvijā. Dobelē atrastas 18 šādas saktas. Ornamenta centrālās joslas laukums sadalīts taisnstūrveida laukumos, no kuriem pārmaiņus viens vertikāli iesvītrots. Otrā laukumā atrodams punkts /3200, 906, 432/, riņķītis /1797/, pumpiņa /908/, trīspunktu vai riņķīšu bloks /379, 1882/, saulīte /290/, actiņa /2862, 1102, 1170/, divu pusaploču bloks /2302/. Vienā gadījumā līniju bloks sagriezts horizontāli /1102, 1170/. 52. kapā sakta /379/ atrasta kopā ar Rīgas brīvpilsētas šiliņu, kas kalts 1578. gadā, tātad saktas datējamas ar 16. gs. beigām.

Šīm saktām iespējams pieskaitīt savā ziņā unikālu saktu (23.att.: 7), kuras ornamenti vienlaicīgi atbilst vairākiem tipiem /820/ (diametrs 65 mm). Tā pagatavota ļoti rūpīgi, saktas loks sadalīts ar svītru grupām, kas kombinētas ar maiņu rindu no trīs aplīšu trīsstūrveida bloka un rozetes, rožu zieda formā, kas atgādina gotiskās rozetes uz saktām ar M burtu.

Riņšaktas ar iesvīrotu joslu ornamentu (29 att.: 4-8) atrastas septiņas. Trīs pirmās /381, 1211, 2243/ ir ļoti līdzīgas, ar blīvi izkārtotām iesvītrojuma joslām, viena /381/ atrasta apbedījumā (53. kaps) kopā ar Livonijas ordeņa mestra Valtera fon Pletenberga (1494-1535) Rīgā kaltu (feniņu) ārtīgu, kas ļauj šo saktu un, domājams, arī abas pārējās, datēt ar 16. gs. pirmo pusi. Sakta ar retāk izvietotajām iesvītrojuma joslām /389/ arī atrasta apbedījumā (89. kaps) kopā Pārdaugavas hercogistes šiliņu, kas kalts Dolē 1572. gadā, tātad sakta varētu būt datējama ar 16. gs. 70. gadiem. Iespējams, ka uz to pašu laiku attiecas arī divas saktas no vienā apbedījuma /1115,

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

29. att. Renesanses saktas ar kanelūrveida rievojumu un iesvītrotu starpelementu: 1 – ar kanelūrveida rievojumu (593), 2,3 – ar kanelūrveida rievojuma atdarinājumu (1227, 533), 4,5 – ar iesvītrotu starpelementu (1211, 389), 6-8 – ar iesvītrotu starpelementu un citiem motīviem (1116, 1125, 1115)

1116/, uz kurām iesvītrotās joslas kļuvušas par starpelementu. Uz vienas /1116/ divas iesvītrojuma joslas sadala ar pusaploces blīvokļa palīdzību iesistas četrlapu rozetes, uz otras /1115/ daudz rupjāk iesvītrotas joslas, novietotas pa pāriem, tā ka iesvītrojums veido skujiņu, starp tām X veidā izvietoti mēnešu pāri, kas sasaucas ar tāpat izvietotām pusaplocēm, un

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

30. att. Renesanses saktas ar antīkā frīzes motīvu: 1 – klasiskā frīzes motīvs (3200),
2 – 9 – frīzes motīvs, kombinēts ar citiem motīviem (438, 379, 1797, 290, 908, 2303,
2862, 1170/1102)

acīmredzot saistāms ar renesansē un it īpaši manierisma mākslā pazīstamu
motīvu. Bez tam mēnestiņi atrodami uz vienas saktas, kas citādi neiekļaujas
nevienā saktu grupā /474/.

Riņķsaktas ar kombinēto starpelementu Dobelē atrastas 35 (31. att.: 1-
7, 32. att.: 1-6, 33.att.: 1-7, 34. att.: 1-6, 35. att.: 1-8). Saktu ornaments,

izrādījās ļoti variabls. Izmantojot tādus parametrus kā saktas diametru, biežumu, ārējo un iekšējo apmaļu platumu un rotājumu, atsevišķu elementu un motīvu lietojumu, ornamenta kompozīciju un pielietotos tehniskos paņēmienus, apskatītās saktas izdevās sadalīt piecās visumā amorfās grupās. Lai gan šīm saktām veltīta publikācija [*Vaska. 1994. 23.-31.lpp.*], tās tomēr iekļautas arī šajā darbā, jo bez tām nav iespējams iegūt pilnīgu ainu par ornamenta attīstību aplūkotajā posmā. Lai gan turpmākā nodaļā teksts diezgan tuvs publicētajam, jo galvenās nostādnes nav mainījušās, tomēr pievienotas dažas jaunas saktas, kuru piederība šai grupai materiāla publicēšanas laikā likās apšaubāma, bet kuras tomēr neizdevās stilistiski pievienot kādam citam ornamenta tipam. Nedaudz mainīts arī aplūkoto grupu sastāvs.

I saktu grupa

Šo grupu raksturo diametrs – 49–55 mm, biežums – 1 mm, apmaļu platums – 2 mm. Apmale rotā iedziļinātas slīpas rievīņas, kas atlietas kopā ar saktu. Piecām no šīs grupas saktām kompozīcijas pamatā ļoti plakanā cilnī atliets starpelements stabiņa veidā, kuram gar abām pusēm slīpu svītriņu rindas, bet vidū aizpilda pārļu virknes motīvam līdzīgs ornaments. Pirmajai no šīm saktām /344/ brīvos laukumus aizpilda iedziļinātā cilnī atliets ziedu un lapu pušķa motīvs. Zīmīgi, ka pati saktiņa ir brāķis, kas radies liešanas procesā, ārējā apmale tai saglabājusies tikai atsevišķās vietās. No tā var secināt divas lietas: pirmkārt, viss saktas rotājums atliets kopā ar saktu, otrkārt, saktiņa iegādāta speciāli apbedīšanas vajadzībām, jo nav nodilusi (bieži līdzdotās saktas nodilušas tik ļoti, ka rotājums tikko saskatāms). Otrai saktai /801/ pušķa vietu ieņem deviņstarainas zvaigznītes motīvs, saktiņa ar līdzīgu motīvu atrasta Koknesē I. Žeieres izrakumos [*Žeiere. 1990. 35.att.: 8*], grupveida apbedījumā atrasta arī 1600. gadā kalta monēta. Uz šīs grupas saktām konstatējami vairāki jauni motīvi. Viens no tiem ir spirāle, kas, iespējams, ienākusi manierisma stila ietekmē. Trīsstūrveida bloka formā tā atrodama uz saktas /1257/ pamīšus ar no sešiem kāšīšiem veidotām zvaigznītēm un aplīšiem, kas blīvi klāj visu laukumu. Otrs motīvs parādās uz citas saktas /1427/, tas ir iesists S veidā, izmantojot pusaploces kaltiņu. Bez šī motīva uz saktas atrodamas sešu kāšīšu zvaigznītes un trīs aplīšu trīsstūrveida bloks. Kā starpelements atkārtots uz citas saktiņas /607/, ar spirāļu un sešu kāšīšu zvaigznīšu motīviem. Šajā grupā ietilpst saktiņa /2890/, uz kuras atrodas pirmajai no apskatītajām saktām līdzīgs ziedu pušķa motīvs, kas arī atliets iedziļinātā cilņa tehnikā.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

31. att. Renesanses
saktas ar
kombinēto
starpelementu: 1-7
(344, 2890, 425,
1427, 1257, 801,
607)

Saktiņa bez apmalēm /425/, bet ar pērļu virknes motīvu un lapiņu rozeti atrasta apbedījumā (89. kaps) kopā ar Kurzemes hercoga Gotharda Ketlera šiliņu, kalto 1577. gadā. Līdz ar to ar 16. gs. 70. gadiem varētu datēt visu saktu grupu un attiecināt uz Kurzemes hercogistes (1561-1795) sākuma periodu.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

32. att. Renesanses saktas ar kombinēto starpelementu: 1-6 – (850, 1942, 2336, 2950, 822, 2140)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

33. att. Renesanses sakts ar kombinēto starpelementu: 1-7 (1951, 590, 1221, 3019, 2247, 1082, 1653)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

34. att. Renesanses saktas ar kombinēto starpelementu: 1-6 (1663, 2340, 3047, 2895, 1980, 1955)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

35. att. Renesanses saktas ar kombinēto starpelementu: 1-8 (1618, 2988, 15, 350, 2826, 1913, 1012, 2744)

II saktu grupa

Šai saktu grupai raksturīgas lielāku izmēru saktas ar plakanā cilnī atlietu pērļu virtenes motīvu (kaut arī ne visām saktām). Uz šīs grupas saktām atrodami daži tādi paši ornamenta motīvi kā uz iepriekšējās: spirāle /850, 1942/, monētu rindas motīvs /1942, 2140, 850/, uz divām saktām jauns motīvs “actiņa” – pusaplocē ietverts aplītis /2140/ vai otra pusaploce /2140/. Trīs gadījumos starpelements parastais /850, 2336, 2140/. Vienā gadījumā tas ir izvēršies plašākā kompozīcijā, kas sastāv no iesvītrotām josliņām, kuras mainās ar vertikālām riņķīšu josliņām /1942/. Uz divām saktām tās ir tikai iesvītrotas josliņas /2950, 822/.

III saktu grupa

Visu šo saktu grupu veido atdarinājumi, kur starpelements sastāv no gravēta zigzaga, iesistiem (štancētiem) riņķīšiem, zobrata vai taisnām līnijām dažādās kombinācijās. Divas pirmās saktas nedaudz lielākas, zigzags – gravēts, uz vienas /590/ ir monētu rindas motīvs, uz otras – bloks no lielāka zobrata līnijas aplīša, kuram apkārt pa diagonāli novietoti četri mazāki štancēti aplīši /1951/. Pērļu virtenes atdarinājumi, izmantojot instrumentu maza aplīša veidā, atrodami uz trīs citādi nesaistītām saktiņām. Uz saktiņas ar gludām apmalēm un četru aplīšu rombveida bloku rotājumā /2247/ vertikālas aplīšu rindas novietotas pa pāriem, tās ierobežo zobrata līnijas. Uz saktas /3019/ attēlots krustojošos pusaploču motīvs, kuru šķērso vertikālo aplīšu rinda. Uz mazas, salauztas saktiņas /1221/, kuras apmales rotā aplīšu rindas, analogi aplīši atrodami starpelementā, tos ierobežo slīpu svītriņu rindas. Starpā atrodas dekoratīvs elements no apgrieztas pusaploces un trīs aplīšu trīsstūrveida bloku tajā.

IV saktu grupa

Šī saktu grupa sastāv no sešām saktām, no kurām trīs varētu būt darinātas pēc pirmās parauga. Uz divām saktām neparastas rozetes, iespējams, renesanses mākslā populārā neļķes zieda atvasinājums. Tās atlietas lēzenā cilnī; katras ziedlapiņas, kā arī rozetes vidū plakans aplītis. Sakta /2340/ tikai nosacīti pieskaitīta šai grupai, jo uz tās nav pērļu virknes starpelementa, taču vienīgi uz šīs grupas saktas /1663/ atrodams tai analogs neļķes zieda motīvs, tiesa – ar četrām ziedlapiņām sešu vietā. Uz citas, vēl mazākas – deviņu staru zvaigznītes un deviņu kāsišu zvaigznītes /1955/. Šī saktiņa atrasta 592. kapā kopā ar Rīgas brīvpilsētas šiliņu, kalta 1576. gadā, kas ļauj to datēt ar 16. gs. 70. gadiem. Uz saktas /3047/, kas varētu būt paraugs divām pārējām,

pērļu virtenes motīvu aizstāj vertikālu saulīšu rindas. Tās atdala reljefa, lieta zigzaga josliņas. Starp šiem starpelementa blokiem – sešu kāšīšu zvaigznīte. Sešu kāšīšu zvaigznīte arī uz saktas ar lieto starpelementu /1980/, no kura palicis tikai plakano ripiņu stabiņš, pazudušas slīpo svītriņu joslas gar tā malām, iespējams, ka abas saktas ir kāda kopīga parauga atdarinājumi.

V saktu grupa

Nedaudz atšķirīga saktu grupa, kas sastāv no sešām parastā lieluma saktām ar slīpu, iedziļinātu svītriņu starpelementu. Šo saktu rotājums ir līdzīgs un viegli padodas analīzei, bet atšķiras to loka biezums un apmaļu rotājums. Uz pirmās saktas /350/ redzams spirāles motīvs, saktas biezums – 1 mm. Otrā saktā /1618/ gandrīz analoga pirmajai, tikai daļa starpelementu dubultojusies. Trešai saktai /2826/ uz apmalēm monētu rindas motīvs, kas sastopams tikai izņēmuma gadījumos. Uz saktas loka – sešu kāšīšu zvaigznītes motīvs. Uz divām saktām staraina saulīte mainās ar pusaplocēm. Vienā gadījumā /2744/ tas ir trīsstūrveida bloks, otrā /1012/ pusaploces atrodas viena virs otras. Iespējams, ka tas ir reducēts monētu rindas motīvs. Uz šīs saktas starpelementa svītriņas veido skujiņu. Pēdējo no šīs grupas saktām rotā īpatnējs bloks no četriem spoguļsimetrijā sakārtotiem J burtam līdzīgiem elementiem /1913/. Nenoliedzami šo saktu iespaids atrodams uz saktas ar parastas vertikālas līnijas starpelementu /15/, kas sadala maiņu rindu no spirāles un aplīša motīviem. Šo saktu ar tādām pašām sekmēm varētu pieskaitīt arī saktām ar aplīšiem un stabiņiem.

Bez tam Dobelē atrastas deviņas saktas ar līkloča starpelementu (36. att.: 1-6, 37. att.: 1-6), un, lai gan starp tām un iepriekš apskatītajām saktām ar starpelementu nav tiešu analoģu, nenoliedzami, saktas ar līkloča starpelementu ir radušās šo saktu iespaidā. Tāpat kā iepriekš apskatītajām, arī saktām ar līkloča starpelementu piekļaujas virkne saktu, kur līkločis ir vienkārši lineārs. Plakanais pērļu virknes motīvs atrodams uz vienas saktas /2794/, tās ārējos trīsstūros ir zvīņu motīvs, iekšējos – zobrata līnijas aplītis. Reljefais, lietais zigzags atrodams tikai uz vienas līkloča saktas, kur tas kombinējas ar sešu kāšīšu zvaigznīti /2370/, tāda pati kombinācija atrodama arī uz saktas ar parasto starpelementu /3047/. Bez tam uz vienas saktas /2696/ atrodama spirāle kombinācijā ar pusmēnesi, kas pats par sevi Dobelē ir reti sastopams motīvs, arī attiecīgais starpelements atrasts tikai uz šīs saktas. Vairumā gadījumu uz saktām ar līkloča starpelementu starpelements ir diezgan rupjš atdarinājums vertikālajām slīpo svītriņu rindām /1933, 2743/. Sakta /2117/,

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

36. att. Saktas ar kombinēto līkloča starpelementu: 1-6 (1933, 2743, 386, 849, 2283, 2104)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

37. att. Renesanses saktas ar kombinēto līkloča starpelementu: 1-6 (2794, 2370, 2696, 2117, 471, 1374)

kaut arī pēc starpelementa rakstura vairāk iederētos citā saktu grupā, pēc lietotajiem motīviem, monētu rindas un spirāles vairāk pieder šai grupai. 529. kapā sakta /1933/ atrasta kopā ar Rīgas brīvpilsētas šiliņu, kas kalts 1576. gadā. Pirmajā gadījumā /471/ trīsstūros gar saktas iekšmalu – trīsstūrveida trīs punktu bloks, ārējos – bloks no divām actiņām ar aplīti virs tām, otrajā – iekšējos trīsstūros pusaploces, ārējos – ļoti sīkas zvaigznītes klājošā rakstā. Ornaments ļoti pavisrs. Sakta atšķiras no pārējām ar trīskāršu līkloča līniju, iekšējos trīsstūros – zobrata aplītis, ārējos – trīs pusaploču trīsstūrveida bloks. Ceturajā sakta ar dubultlīnijas līkloci apskatīta kopā ar saktām ar pildīto starpelementu /2117/, jo uz tās atrodami motīvi, kas to nepārprotami saista ar šīs grupas saktām. Actiņas un mazo pusaploču motīvi, kā arī reljefais rombveida apmaļu rotājums /471/ uz saktām ar dubulto līkloci vismaz hronoloģiski saista šī saktas ar tām, uz kurām atrodams pildītais (*kuplinātais* pēc Dzērvīša) starpelements. Līdz ar to tās varētu būt datējamas ar 16. gs. beigām, 17. gs. sākumu.

Riņksaktas ar akantu un arabesku ir raksturīgas 17. gs. sākumam (38. att.: 1-6). Salīdzinot ar arabeskām uz sudraba saktām, kas atrastas Igaunijā [*Kirme. 1986. 54.- 59. att.*], arabeskas uz Dobeles bronzas saktām ir reducētas. Lai gan pamatā ir saglabājusies viļņveida līnija, ir pazuduši arabeskai tipiskie spirālveida taustekļi. Akanta lapu līnijas nevis iegravētas, bet iesistas, izmantojot pusaploces kaltu. Lapas klāj smalks, gravēts iesvītrojums. Dobeļē atrastas sešas šādas saktas. Divas – /3186, 3187/ atrastas apbedījumā – 1255. kapā kopā ar monētām, no kurām vēlākā ir 1602. gadā kalts Sigismunda III Rīgas šiliņš. Tas dod iespēju šo ornamenta tipu datēt ar 17. gs. sākumu. Iespējams, ka mazās saktas ar akanta atdarinājumiem ir vēlākas par lielajām, kur saskatāmas arabeskas atliekas. Diemžēl, tā kā monētas reizēm tiek lietotas ļoti ilgi, to nevar uzskatīt par pierādījumu. Pirmajai lielajai saktai apmaļu rotājums diezgan sarežģīts, tas sastāv no vertikālu gravētu līniju grupām ārējās apmalēs un ovālu rindas iekšējās apmalēs, akants papildināts ar sīkiem aplīšiem /2274/. Otrai saktai /2288/ dubultas apmales, ar sīku zigzagveida gravējumu, arabeskai pazuduši spirālveida vijumi, tās pamatā četri viļņveida loki, lapas aizpilda smalks gravēts svītrojums, tāpat kā pirmajai saktai. Otrā pusē saktai gar malām pielodēta bronzas stieplīte. Ārpus Dobeles līdzīga arabeska atrodama uz saktas, kas atrasta Cesvaines Gremu zviedru kapos [*Vask. 1990. 31 att.*], šai saktai apmales rotā slīpas svītriņas, līdzīgas pirmajai saktai. Arī Vilces Kalnaplāteru 7. kapā kopā ar bronzas skārda vainagu, vēl

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

38. att. Renesanses saktas ar arabeskas un akanta motīviem: 1,2 – arabeska (2274, 2288), 3,4 – akantu (2284, 1357), 5,6 – to atdarinājumi (3186, 3187)

divām riņķsaktām un Rīgas brīvpilsētas 1578. gada šiliņu atrasta sakta ar līdzīgu arabesku [Cimmermane. 1994.]. Tas liek domāt, ka šīm saktām bijuši kopīgi paraugi. Uz mazākajām saktām arabeskas pamats pazudis, un lapu zīmējums vienkāršots vēl vairāk. Uz divām no saktiņām stilizētie lapu gali drīzāk pieskaitāmi akanta ornamentam /2284, 1357/, uz divām tikai abstrakts pusaploču kārtojums ar iesvītrojumu /3186, 3187/, par kuru nevar pateikt, vai tas domāts kā akants vai arabeska.

Riņķsaktas ar baloža motīvu Dobelē atrastas divas (39. att.: 1, 3). Pirmajai no saktām balodis atrodas pīnesveida ielogojumā, abpus krustojuma vietām – aplīši /1209/. Šāds motīvs Eiropā zināms jau no antīkās mākslas, Latvijā tas parādās ap 10. gs. kopā ar citiem vikingu laika motīviem, bet tā sākotnējā izcelsme tiek saistīta ar Bizantijas ietekmēm. Dobelē tas atrodams uz divām saktām: vienas saktas /318/ ielogojumā atrodas trīs aplīšu trīsstūrveida bloks (39. att.: 2), kas, ja to uzskata par Trīsvienības simbolu, tuvs baloža motīvam, tomēr trūkst pierādījumu, ka pirmā sakta /1209/ kalpojusi par paraugu pēdējai, kuras ornamentācijā lietoti aplīša un pusaploces blīvokļi. Otrās baloža saktas /851/ ornaments izkārtots kā maiņu rinda ar starpelementu, balodim mainoties ar trīs zvaigznīšu trīsstūrveida bloku. Iespējams, ka to varētu nolasīt kā Trīsvienības simbolu. Kā starpelements kalpo dubultas zobrata līnijas.

Ar girlandes motīvu ir divas pareizi atlietas saktas (39.att.: 4, 5; /787, /387/) un divas acīm redzami atdarinājumi /3185, 1068/, kur girlandes aizstātas ar pusaplocēm (39.att.: 6-7). Pēdējā sakta atrasta apbedījumā kopā ar citām riņķsaktām /3186, 3187/ un Sigismunda III Rīgas šiliņiem, no kuriem jaunākais kalts 1602. gadā.

Dažas riņķsaktas rotātas ar vairākiem vēsturisko stilu motīviem (39. att.: 9-11), kā vairodziņiem /1730/, lāpstiņām /591/ vai ar rūtotiem kvadrātiem /272/. Pēdējais motīvs atrodams uz brakteātiem.

Bez tam ir virkne saktu ar vienkāršotu gadījuma rakstura ornamentu (40. att.: 1-7). Vienu no šīm saktām /2341/ ar parastu dubultlīniju starpelementu un īsām svītriņām horizontāli iesvītotiem laukumiem, spriežot pēc slīpām svītriņām rotātas apmales, varētu datēt ar 16.gs. pašām beigām, 17. gs. sākumu. Divas pārējās saktas ar trīsinātu starpelementu ārpuslaika ornamentu iespējams datēt, tikai pamatojoties uz saktas formu – tās nevar būt agrākas par 16. gs. Uz vienas /288/ trīsinātas līnijas starpelements sadala saktas loka centrālo joslu laukumos ar horizontālu iesvītrojumu no raustītām līnijām

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

39. att. Renesanses saktas ar dažādiem motīviem: 1,3 – ar balodi (1209, 851), 2 – ar pīni (318), 4,5 – ar girlandu (787, 387), 6,7 – ar to atdarinājumiem (3185, 1068), 8 – ar mēness motīvu (474), 9-11 – ar citiem vēsturisko stilu motīviem (1713, 591, 272)

(iespējams, ar citu instrumentu mēģināts atdarināt zobrata līnijas), uz otras / 680/ dubultas trīsinātas līnijas sadala saktas loku četrās daļās, kurās iegravēts trīsināts līklocis. Šāds ornamenta kātojums, kur izmantots trīsināts līklocis un starpelements, man zināms uz kāda latgaļu kaklariņķa ar noplacinātiem galiem, taču kompozīcija tomēr ir atšķirīga. Uz vienas saktas /2584/ pavismskujiņai līdzīgs ornaments, uz otras, iespējams, kaut kas tai līdzīgs /2289/, uz trešās /280/ – svītriņu stabiņi, uz ceturtais /584/ maiņu rinda no saulītēm un divainiem pārsvītrotiem riņķīšiem. Ja trīs pirmās varētu uzskatīt par lauku amatnieka gadījuma rakstura darbiem, tad trešā neieklaujas pārējo Dobeles saktu kontekstā. Bez tam atrasta virkne saktu, uz kurām dažādu iemeslu dēļ ornaments nav saskatāms, tā /818/ ir patinas bojāta, /1092/ nodilusi, /2106, 1929/ neornamentētas, /1576, bez Nr./ fragmentāras.

Renesanses saktām analogas stūrsaktas ir 11 (41.att.: 1-8, 42. att.: 1-3). Pēc formas šīs otrā perioda stūrsaktas atbilst vienlaicīgām riņķsaktām. Arheoloģiskajā literatūrā pieņemtais uzskats, ka stūrsaktas ar salīdzinoši platu (ap 20 mm) un pussfērisku loku datējamās ar 14.-16. gs., nav piemērojams Dobeles saktām, kuras, spriežot pēc ornamenta, datējamās, tāpat kā attiecīgā tipa riņķsaktas, ar 16. gs. un 17. gs. sākumu.

Trīs stūrsaktas ir ar uzraksta VERBUM DOMINI atdarinājumu, diemžēl uzraksti nav atšifrējami, uz pirmās /781/ var atpazīt burtus M, N, R, W, E, uz otras /316/ – M, F, D, E, O. Bez tam atrodamas stūrsaktas ar ornamentu, kas analogs attiecīgajām riņķsaktām. Stūrsakta ar riņķīšu ornamentu /2464/, ar monētu rindas motīvu /481/. Šī stūrsakta lielāka par riņķsaktām ar analoģu ornamentu, monētu rindas pusaplocekļa papildinātas ar iesistiem punktiem, uz stūriem – trīs aplīšu bloks. Stūrsakta ar līkloča motīvu /1996/, parastais līklocis iezīmēts ar vienu līniju, tas kombinēts ar aplīšiem. Divas stūrsaktas ar starpelementu. Uz pirmās saktas /2877/ starpelements, kas sastāv no trīs vertikālām zobrata līnijām un divām aplīšu rindām starp tām, sadala četrus aplīšu rombveida blokus, uz saktas stūriem trīs aplīšu trīsstūrveida bloks. Uz otras saktas /2350/ trīs zobrata līniju starpelements sadala maiņu rindu no piecu punktu jeb bedrīšu bloka, kur centrālā bedrīte lielāka, un divainas krustveida zīmes, kas varētu būt radusies uzrakstu ietekmē. Šī stūrsakta atrasta apbedījumā (863. kops) kopā ar riņķsaktu /2351/ un Tallinā pēc 1515. gada kalta Livonijas ordeņa feniņu, kas ļauj šo saktu datēt ar 16. gs. vidu. Stūrsakta atrasta, noņemot kapu, datējums – nedrošs. Kaps var būt vēlāks.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

40. att. Renesanses saktas ar dažādu ornamentu: 1-7 (2341, 288, 680, 280, 2584, 356, 2289)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

41. att. Stūrsaktas ar vāji izteiktu loka profilējumu un ornamentu: 1-8 (488, 2464, 1996, 675, 2877, 2350, 1172, 799)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

42. att. Stūrsaktas ar vāji izteiktu loka profilējumu un uzrakstiem: 1-3 (1075, 316, 781)

Secinājumi.

Riņķsaktu ornamenti ir cieši saistīti ar saktu virsmu un formu. Katram saktu tipam atbilst savs ornaments. Aplūkojamā periodā saktu ornamenti ļauj iezīmēt hronoloģiskas atšķirības. Agrākā perioda (14.-15. gs) saktās skaidri iezīmējas divas tradīcijas – ar reliģisko simboliku saistītā vāciskā tradīcija un vietējā – vāciskās tradīcijas lokalizējums, kur rotājums novests līdz vienkāršam ģeometriskam ornamentam, to veido starpelements un kāds vienkāršs motīvs – aplītis, pumpiņa vai to apvienojums. Vācisko tradīciju nenoliedzami ietekmējusi gotiskā māksla, vietējā tradīcija savukārt ir saistīta ar vairogveida pickariņu ornamentu. Saktu ornamentu ietekmējuši uzraksti. Lielāka nozīme ornamenta attīstībā ir bijusi gotiskajiem uzrakstiem, renesanses uzraksti savukārt transformējušies nesaprotamās maģiskās zīmēs. 16. gs. otrās puses saktu rotājumā izveidojušās savdabīgas ornamenta variācijas, kurās nomanāmas renesanses ornamenta sīkdaļu klātbūtne. Iespējams, ka šis ornaments ir saistīts ar vēlāko etnogrāfisko

tekstīliju ornamentu un 16. gs. beigas var uzskatīt par laiku, kad sācis veidoties raksturīgais latviešu etnogrāfiskais ornaments. 16. gs. beigu un 17. gs. sākuma saktu ornamentā parādās arabeskas un akanta motīvu vienkāršojumi, bet, nostiprinoties pilsētu amatnieku pozīcijām, vietējā saktu rotājuma tradīcija nodota aizmirstībai.

LITERATŪRA

- Berga T. Kaklarotas Krāslavas Augustinišķu senkapos (14. gs. – 16. gs. sākums). *Arheoloģija un etnogrāfija*. 19. laid. Rīga, 1997.
- Berga T. Dobeles viduslaiku kapsētas monētas un to nozīme apbedīšanas rituālā (14. – 17.gs.). *Arheoloģija un etnogrāfija*. 20. laid. Rīga, 2000.
- Brīvkalne E. Tērvetes saktas. *Arheoloģija un etnogrāfija* 11. laid. Rīga, 1974.
- Caune A., Gammeršmidte A. Rīgas XIII – XIV gs. rotas kā vēstures avots. *Feodālisms Baltijas reģionā*. Rīga, 1983.
- Cimmermane I. Zemgaļu 16. gs. bronzas skārda vainagi. *Arheoloģija un etnogrāfija*. 17. laid. Rīga, 1994.
- Daiga J. Izrakumi Dobeles kapsētā. *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1979. gada pētījumu rezultātiem* [turpmāk zin. mat.]. Rīga, 1980.
- Daiga J. Izrakumi Dobeles kapsētā. *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1980.–81. gada pētījumu rezultātiem*. Rīga, 1982.
- Daiga J. Izrakumi Dobeles kapulaukā 1982. gadā. *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1982. un 1983. gada pētījumu rezultātiem*. Rīga, 1984.
- Gora Z. Riņķasaktu tipoloģija Latvijas viduslaiku arheoloģiskajā materiālā. *Latvijas PSR vēstures problēmas*. Referātu tēzes. Rīga, 1987.
- Heindel I. Hochmittelalterliche Gevandschnallen im westslawischen Siedlungsgebiet. *Zeitschrift für archäologie* 23. Berlin, 1989.
- Kirme K. *Eesti soled*. Tallinn, 1986.
- Šnore E. Izrakumi agro vēsturisko laiku kapulaukā Jūrkalnes pag. Darvdedžos. *Senatne un Māksla*. 1937. II. Rīga, 1937.
- Urbanavičius V., Urbanavičiene S. *Obelių kapininas* /monografija // Lietuvos archeologija. 6. Vilnius, 1988.
- Vasks A. Izrakumi Cesvaines Gremu “Zviedru kapos”. *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1988. un 1989. gada pētījumu rezultātiem*. Rīga, 1990.
- Vaska B. Dobeles 16. un 17. gadsimta riņķasaktu geometriskā ornamenta analīze. *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei*. Rīga, 1989.
- Valk H. A subgroup of the “Hanseatic Brooches” in Estonia. *The Medieval Town in the Baltic: Hanseatic History and Archeology*/ Proceedings of the first & second seminar, Tartu, 1997 and 1998. Estonia/ Tartu, 1999.
- Vaska B. Daži ornamenta kārtējuma veidi Dobeles riņķasaktās. *Ornamenti Latvijā: materiāli mākslas vēsturei*. Rīga, 1994.
- Zemītis G. Daugmales pilskalna apaļie vairogveida pickariņi. *Arheoloģija un etnogrāfija*. 17. laid. Rīga, 1994. 144. - 147. lpp.
- Žeiere I. Izrakumi Kokneses senkapos. *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1988. un 1989. gada pētījumu rezultātiem*. Rīga, 1990.
- Žulkus V. Migration in Žemaitija in den 13. – 16. Jahrhunderten. *Archeologia Baltica*. Vilnius, 1995.

CAPTIONS

Fig. 1 Division of the main types of annular brooches according to centuries

Fig. 2 Open-work gothic brooches: 1 – rosette-shaped brooch without the inner circle (2780), 2 – rosette-shaped brooch with the inner circle (3271), 3 – gothic brooch with radial arcs (3023), 4 – brooch with shields (2005), 5,6 – imitations (871, 3130)

Fig. 3 Annular brooches with narrow, flat bows: 1,2 – Mary's brooches (2900, 2554), 3 – brooch with an imitation of an inscription (3026), 4 – 7 brooches with ornaments (3280, 2620, 2815, 671), 8 – brooch with an incomplete swastika (2128)

Fig. 4. Small brooches with narrow, flat bows: 1-3 brooches with gothic inscriptions (1784, 2707, 2371), 4 – brooch with a cross (2361), 5 – with striped triangles (1555), 6,7 – with a zigzag ornament (652, 3134), 8-11 – with a needle in the bow and a geometric ornament (1847, 2294, 1558, 1837)

Fig. 5 Cornered brooches with narrow, flat bows: 1,2 – Mary's brooches (2741, 1632), 3 – with a letter S (2864), 4,5 – with a seal (3193, 2814), 6-9 – with ornaments of rosettes and crosses (1775, 2979, 2899, 2934)

Fig. 6 Cornered brooches with narrow, flat bows and their modification: 1,2 – with slanted crosses (1808/2997, 3113), 3 – with an engraved interelement (2813), 4 – with a bended bow (2017)

Fig. 7. Annular brooches with wide and flat bows: 1-9 (2535, 2383, 2801, 2889, 1985, 2386, 2776, 258/1059, 2892), 10 – with a weakly profiled bow (1264)

Fig. 8 Cornered brooches with wide, flat bows: 1-12 (2706, 1265, 3142, 2878, 2675, 2870/2832, 402, 1471, 3141, 1344, 2831, 875)

Fig. 9 Lithuanian brooches: 1 – with a vine motif (2316), 2-5 – with dots and rings (2019, 2709, 1317, 1315)

Fig. 10 Local brooches with wide and profiled bows: 1 – with gothic semicircle ornament (831), 2 – small brooch (2135), 3 – cornered brooch with cogs (846), 4 – with semicircle ornament (3070), 5-7 – cornered brooches with lines of foscettes (2698, 1824, 1021), 8-10 – cornered brooches with unusual ornaments (992, 806, 611)

Fig. 11 Cornered brooches with ridges: 1-4 (1223, 538, 1011, 249)

Fig. 12 Annular brooches with ridges: 1 – with a classical ornament (794), 2-6 – with other motifs (1302, 596, 875, 860, 702)

Fig. 13 Octagonal brooches and flat, atypical cornered brooches: 1-3 – octagonal brooches (2554, 2972, 1373), 4-6 – flat cornered brooches (683, 785, 2072), 7-9 – cornered brooches with separate bubble reliefs (2699, 1175, 1126), 10-13 – with rows of bubble reliefs, 14 – fragment of a profiled brooch (1022)

Fig. 14 Annular brooches with weak profiled bows (Renaissance brooches) and inscriptions: 1,2 – AMEN (912, 228), 3,4 – with letters A and M (1242, 1719), 5 – with letters H*G*V*N*A*I*G* (615), 6 – Ihesus Maria (1139)

Fig. 15 Renaissance brooches with inscriptions: 1 – Ihesus Maria (1084), 2,3 – with a letter M (844, 493), 4,5 – with an inscription HELP GAT VT NOT (2506, 1768), 6 – with a defective inscription HELP GAT IN EVIGKEIT (3296)

Fig. 16 Renaissance brooches with abbreviated inscriptions: 1-3 – with a letter I (2141, 1295, 2242), 4,5 – with a letter M (1130, 2622, 2329), with a letter I and small circle (2431, 2555, 765)

Fig. 17 Main variant of the inscription VERBVM DOMINI: 1 – A (600), 2 – A1 (3044), 3 – (1117), 4 – B1 (1922), 5 – C (1119), 6 – E (309)

Fig. 18 Main variants of the inscription VERBVM DOMINI: 1 – D (1225), 2 – D1 (704), 3 – D2 (1638), 4 – D4 (2635), 5 – D3 (1915), 6 – G1 (853), 7 – G2 (3139), 8 – G3 (1925), 9 – G4 (670)

Fig. 19 Main variants of the inscription VERBVM DOMINI: 1 – F (592), 2,3,5,6 – abbreviations of the variant F (1675, 856, 1961, 2585), 4 – trifoliate ornament characteristic of variant F (709)

Fig. 20 Main variants of the abbreviations of VERBVM DOMINI and the corresponding ornament: 1,2 – letter W with signs (512, 1700), 3,4 – letter W with circles (2342, 1733), 5,6 – letters V, W and I (3233, 434, 795, 1292, 2978)

Fig. 21 Imitations of the inscription VERBVM DOMINI: 1-5 (784, 618, 486, 1520, 639), 6 – brooch with signs (391), 7 – brooch with herring-bone pattern (1662/1702)

Fig. 22 Renaissance brooches with centred motifs: 1 – with circles (2460), 2 – with foyettes (2490), 3 – with bubbles (2426), 4-9 – with a linear interelement (252, 1610, 792, 2165, 1085, 867, 1331)

Fig. 23 Renaissance brooches with centred motifs: 1,2 – with rosettes (440, 324), 3-6 – with asterisks (955, 1212, 327, 2905), 7 – brooch with rosettes and an antique frieze motif (820)

Fig. 24 Renaissance brooches with sun motifs: 1-3 – the first variant (788, 642, 1916), 4,5 – imitation of the first variant (710, 3232), 6-8 – the second variant (282, 617, 2151), 9-11 – imitation of the second variant (331, 2740, 2772)

Fig. 25 Renaissance brooches with gothic arcades and eye motifs: 1-4 – arcades (351, 2916, 3007, 2834, 1854), 6-8 – with eye motifs (2804, 1639, 1070)

Fig. 26 Renaissance brooches with rows of monets and double arcs: 1 – with a classic row of monets (2918), 2-5 – with alterations of the monet row (2324, 16, 436, 1952), 6-8 – with double arcs

Fig. 27 Renaissance brooches with zigzag ornaments: 1 – with a engraved zigzag (715), 2-4 – with a engraved zigzag and other motifs (2589, 1616, 722), 5 – with linear zigzag (985), 6-7 – with linear zigzag and other motifs (2182, 2123, 328)

Fig. 28 Renaissance brooches with zigzag ornaments: 1,2 – zigzag, combined with a covering pattern (2829, 329), 3-6 – double zigzag, combined with other motifs (1712, 1441a, 333, 2778)

Fig. 29 Renaissance brooches with a corrugated and striped interelement: 1 – with canelures corrugation (593), 2,3 – with imitation of canelures corrugation and striped (1227, 533), 4,5 – with striped interelement (1211, 389), 6-8 – with stretched interelement and other elements (1116, 1125, 1115)

Fig. 30 Renaissance brooches with antique frieze motifs: 1 – classic frieze motif (3200), 2-9 – frieze motif, combined with other motifs (438, 379, 1797, 290, 908, 2303, 2862, 1170/1102)

Fig. 31 Renaissance brooches with combined interelements: 1-7 (344, 2890, 425, 1427, 1257, 801, 607)

Fig. 32 Renaissance brooches with combined interelements: 1-6 – (850, 1942, 2336, 2950, 822, 2140)

Fig. 33 Renaissance brooches with combined interelements: 1-7 (1951, 590, 1221, 3019, 2247, 1082, 1653)

Fig. 34 Renaissance brooches with combined interelements: 1-6 (1663, 2340, 3047, 2895, 1980, 1955)

Fig. 35 Renaissance brooches with combined interelements: 1-8 (1618, 2988, 15, 350, 2826, 1913, 1012, 2744)

Fig. 36 Brooches with combined zigzag interelement: 1-6 (1933, 2743, 386, 849, 2283, 2104)

Fig. 37 Renaissance brooches with combined zigzag interelements: 1-6 (2794, 2370, 2696, 2117, 471, 1374)

Fig. 38 Renaissance brooches with arabesque and acanthus motifs: 1,2 – arabesque (2274, 2288), 3,4 – acanthus (2284, 1357), 5,6 – imitations (3186, 3187)

Fig. 39 Renaissance brooches with different motifs: 1,3 – with a pigeon (1209, 851), 2 – with a plait (318), 4,5 – with a garland (787, 387), 6,7 – imitations (3185, 1068), 8 – with a moon motif (474), 9-11 – with other motifs of historial styles (1713, 591, 272)

Fig. 40 Renaissance brooches with different ornaments: 1-7 (2341, 288, 680, 280, 2584, 356, 2289)

Fig. 41 Cornered brooches with weak raised relief and ornament: 1-8 (488, 2464, 1996, 675, 2877, 2350, 1172, 799)

Fig. 42 Cornered brooches with weak raised relief and inscriptions: 1-3 (1075, 316, 781)

Baiba Vaska

BROOCHES AND THEIR ORNAMENTATION, DOBELE REGION (14th-17th CENTURIES)

Summary

At the beginning of the study of ornamentation on brooches from the 14th–17th century Dobeles cemetery, it was first necessary to classify the brooches as such, since there is so far no conveniently applicable typology of medieval annular brooches. The relief of the brooches was chosen as the main criterion, automatically followed by manufacturing technique, manufacturing traditions of various origin and the chronological limits of use. The final one in this series of criteria is decoration of the brooches, whether in the form of inscriptions or ornamentation.

Thus, the brooches can be classified into:

Flat brooches:

1. Flat brooches with a narrow bow, which without any doubt are of German origin. Cornered brooches correspond to these brooches, second half of the 14th century;
2. flat brooches with a wide bow, most likely a local modification of the German brooches, second half of the 14th century;
3. flat cornered brooches with a wide bow, regarded as a separate type, though the ornamentation corresponds to that of annular brooches, and these are later in date by a century, 15th century- the first half of 16th century.

Brooches with raised relief:

1. Lithuanian brooches, 14th–16th century (15th century at Dobeles);
2. large locally made raised relief brooches with a parallel form having corners;
3. small profiled brooches (15th and early 16th century);
4. brooches with ridges along the sides, having a parallel form with corners (late 16th century).

Renaissance brooches with weak raised relief:

In contrast to earlier brooches, these have a variety of diameters. Brooches with a diameter of 3–7 cm occur. Neither is there a strict form of inscription, though there is a single dominant inscription, or else a particular type of ornamentation (mid-16th to early 17th century).

Decoration of the brooches is classified into two forms, inscriptions

and ornamentation. 14th century brooches with a narrow, flat bow have 'AVE MARIA' inscriptions in Gothic letters, while Renaissance brooches have a variety of inscriptions. Certain Gothic inscriptions occur, for example 'IHESUS MARIA, AMEN'. Dominant, however, are inscriptions in Renaissance *antiqua* script. These include 'HEP GAT', but mainly 'VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM', often abbreviated and deformed. A separate theme is the degradation of inscriptions, which takes two directions. In one case the final stage is an inscription consisting of undecipherable combinations of signs, while in the second case – mainly through abbreviation – the inscription changes into an ornament. Interestingly, the boundary, where this motif can still be regarded as an inscription and where it has already become purely ornamental, perhaps with very different origins, is quite hard to establish. There are unbroken chains between inscriptions and several types of ornamentation.

The ornamentation on the earlier brooches is very simple. On German bow brooches, in addition to inscriptions, we find such religious motifs as a rose and cross, as well as a simple zigzag, to which no ethnic motivation can be ascribed. Dominant on the locally made brooches is the cog-shaped dividing element derived from coin-pendants, combined with rows of circles or dots. The main form of ornamentation on Lithuanian brooches consists of combinations of impressed dots and pits. Three of the Lithuanian brooches from Dobeles are decorated with a vine motif, which may have been influenced by Byzantine art. Judging from the Dobeles material, it has had no influence on local brooch makers.

When we turn to Renaissance brooches, we meet with a very different situation. Dominant in the 16th century is the previously mentioned 'VERBUM DOMINI' inscription and the zigzag, which in certain cases should be regarded as an imitation letter 'V'. However, in the second half of the century the ornamentation becomes so diverse that it is difficult to classify and describe. In addition to motifs that may be connected with corruption of inscriptions or features remaining from earlier periods, certain details of Renaissance motifs appear, as well as arrangements that are difficult to understand, parallels for which may be seen in books and on textiles. In the early 17th century, arabesques and acanthus motifs appear on several brooches. In two cases they have been simplified to such an extent that it is impossible to say which of the two original motifs they are based on. These

motifs were evidently transferred to bronze brooches from examples made in silver. Possibly, a proportion of the motifs may have come from tin brooches, though these are quite a rare find.

The main ornamental elements and motifs are the zigzags, which may be consist of straight or wavy lines, in the form of a dividing element or serving as the basis of the ornamental composition. Arcades occur, derived from Gothic style, together with various rosettes and other centred motifs. There are various forms of rings and dots, often combined with a dividing element in the form of a line of cogs. An unusual dividing element consists of rows of flat circles, resembling the ornamentation on skirts of the Zemgale region and combined with details from Renaissance ornamentation, the frieze motif of antiquity and a motif consisting of a row of coins on several brooches. Clearly dominant among compositional techniques is the simple band and the simple band with a dividing element, though the alternating band and, in certain cases, a triangular dividing element occurs, combined with an all-over pattern.

Thus, it can be said that the comparatively uniform and modest ornamentation experiences an explosion of development in the second half of the 16th century, with Renaissance influence playing a major role.

Ruta Čaupova

SAIKNES AR EIROPAS KULTŪRAS CENTRIEM UN MODERNĀS TĒLNICĪBAS KLASISKO IEZĪMJU IZPAUSME LATVIJĀ

Pirmo, sākotnēji visnozīmīgāko latviešu tēlnieku saikni ar sava laika Eiropas mākslas aktuālākajiem strāvojumiem iezīmēja Gustava Šķiltera (1874-1954), Teodora Zaļkalna (1876-1972) un arī Burkarda Dzeņa (1879-1966) studiju un radošās darbības uzsākuma posms Parīzē, kur viņi, sastapdamies ar izcilo franču tēlnieku Ogistu Rodēnu (1840-1917) un šī meistara ietekmju loku, guva vistiešākos impulsus savu profesionālo priekšstatu, iemaņu un atziņu tālākai attīstīšanai.

Franču tēlnieka Ogista Rodēna īpašā loma īstēni tēlniecisku izteiksmes iespēju un vērtību atdzīvināšanā tiek allaž atzīta, arī jaunāka laika publikācijās un vērtējumos. Ir zināms, ka Parīze ap 19. un 20. gadsimta miju tik tiešām bija galvenais profesionālās izglītošanās un jaunu ideju aprites centrs, jo īpaši tēlniecības jomā, kur ar ārkārtēju, milzu pievilkšanas spēku uz laikabiedriem iedarbojās Rodēna idejas un atklājumi. Britu mākslas vēsturniece Penelope Kertisa (*Penelope Curtis*) grāmatā “Sculpture 1900 – 1945” (1999), iezīmējot Rodēna ietekmju plašo izplatību, raksta: *“Ikvienam, kas gadsimta pirmajos gados tiecās veidot savu karjeru tēlniecības jomā, Rodēns bija uzskatāms paraugs. Lai gan daudzi ievērojamākie tēlnieki oponenta viņam, Rodēns ietekmēja to sākumpozīcijas. Tā tas bija veselai nākamās paaudzes tēlnieku rindai (kas dzimuši laika posmā no 1860. līdz 1880. gadam) no visas Eiropas.”*¹ Nosaucot tēlnieku vārdus, kuri savu ceļu mākslā sāka, tā vai citādi saskardamies ar Rodēnu un viņa ietekmju loku, britu pētniece min vācu tēlniekus Bernhardu Hoitgeru (*Bernhard Hoetger*, 1874-1949), Maksu Klingeru (*Max Klinger*, 1857-1920), Georgu Kolbi (*Georg Kolbe*, 1877-1947), Karlu Albikeru (1878-1961), Edvinu Šārfu (*Edwin Scharff*, 1887-1955) un Vilhelmu Lembruku (*Wilhelm Lembruck*, 1881-1919), Eliju Nadelmanu (*Elie Nadelman*, 1882-1946) no Polijas, Karlu Milesu (*Carl Milles*, 1875-1955) no Zviedrijas, Georgu Minni (*Georg Minne*, 1866-1941) no Beļģijas, Jozefu Csaki (*Joseph Csaky*, 1888-1971) no Ungārijas, Jozefu Maratku (*Josef Maratka*, 1874-1937) no

Čehoslovākijas, Žaku Lipšicu (*Jacques Lipchitz*, 1891-1973) no Lietuvas, Osipu Catkinu (*Osip Zatkind*, 1890-1967) un Aleksandru Arhipenko (*Alexander Archipenko*, 1887-1967) no Krievijas un, protams, arī no Rumānijas nākušo Konstantīnu Brankusi (*Constantin Brancusi*, 1876-1957), kuru pamatoti uzskata par slavenāko un konsekvētāko modernās tēlniecības pārstāvi un kurš, oponējot Rodēnam un radoši re-definējot dažus Rodēna principus, deva jaunu pavērsienu tēlnieciskas izpratnes attīstībai.

Tā ir visai parasta parādība, ka tēlnieki no Baltijas reģiona, kuru darbība ir bijusi svarīga nacionālo skolu veidošanās gaitā, bet kuri nav tik pazīstami starptautiskā kontekstā, šādā uzskaitījumā netiek pieminēti. Daļēji tas izskaidrojams ar informācijas trūkumu par mākslas attīstības procesiem tajos reģionos, kuri visai ilgstoši ir bijuši nošķirti no tiešākas saskarsmju aprites. Kaut gan jāatzīst, tas ir zīmīgs un patiešām ievērības cienīgs kultūrvēstures fakts, ka patiesībā visa nacionālās tēlniecības skolas attīstība, kā tas ir bijis Latvijā, sākuma periodā viedojās tiešās saskarsmēs ar Rodēnu, atsaucīgi uztverot šī meistara atziņas un šajā laikā tiecoties apgūt arī dažas viņa izteiksmes veidam raksturīgas stilistiskas iezīmes.

Latviešu tēlnieki Gustavs Šķilters un Teodors Zaļkalns saņēma stipendijas studiju un papildināšanās posmam Parīzē pēc tam, kad bija beiguši mācības barona Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā Pēterburgā, kur bija guvuši sākotnējās profesionālās iemaņas arī veidošanā. Viņi satikās ar Rodēnu viņa strauji austošās slavas cēlienā, kad 1900. gadā franču tēlnieks parādīja savus darbus plašā, retrospektīvā un arī nepārprotami izaicinošā ekspozīcijā, kas norisinājās vienlaicīgi ar Parīzē notiekošo Vispasaules izstādi. Lai gan Rodēna autoritāte šajā periodā nostiprinājās, bija arī pretinieki, kas viņa izteiksmes veidu pēla un apstrīdēja. Tā laikposma noskaņojumu atcerēdamies, Zaļkalns ir sacījis: *"Tadī laikā ap Rodēnu vēl nebija izbeigušās cīņas par un pret viņa spilgto, kā toreiz likās, pārdrošo mākslu. Saprotams, ka arī mēs, kā jau tas jaunatnei raksturīgi, iesaistījāmies cīņā un bijām šī tik ļoti apkarotā meistara piekritēji."*² Šķilters un Zaļkalns apmekleja nodarbības Rodēna studijā, kur praktisko apmācību vadīja arī Emils Antuāns Burdels (*Emile Antoine Bourdelle*, 1861-1929).

Burkards Dzenis, kurš bija īpaši aizrautīgs Rodēna apbrīnotājs, no Pēterburgas uz Parīzi devās vēlāk, 1906. gadā. Arī viņš rada iespēju nodibināt tiešas saiknes ar Rodēna ietekmju lokam tuviem māksliniekiem.

Jāatzīst, ka šie trīs latviešu tēlnieki, ieinteresēti iepazīdami Rodēna pieredzi,

tomēr neuzņēma vienlīdz atvērti tos šī meistara principus un atklājumus, kuri varēja dot un ir devuši rosinājumus modernās tēlniecības ievirzēm.

Gustavs Šķilters Francijā uzturējās visilgāk. Viņš pavadīja Parīzē piecus radoša darba un studiju gadus (no 1899. gada nogales līdz 1904. gada decembrim), šajā laikā apceļodams arī Francijas novadus, Spāniju, Itāliju, Holandi, Šveici, Angliju un Maroku. Šķilters Parīzē kā brīvklauštājs apmeklēja arī lekcijas un plastiskās anatomijas seminārus mākslas augstskolā *Ecole des Beaux Arts*, guva iespaidus saskarsmēs ar tiem tēlniekiem, kuru darbus varēja skatīt salonu izstādēs. Savos darbos – figurālajos veidojumos un portretiskajos tēlos – Šķilters attīstīja visai ekspresīvu, tomēr zināmā mērā eklektisku formu modelējuma manieri. Viņa plastiskās izteiksmes variācijās dažas, sākumā pat visai izteiktas rodēnisma iezīmes apvienojās ar naturālismam tuvu sīkformu izstrādājumu, ar interesi par psihofiziskām modeļu īpatnībām, un visai daudzi šī meistara darbi liecina arī par *Art Nouveau* motīvu, noskaņu un stilizācijas paņēmieni ietekmēm. Šķilters, tāpat kā Rodēns, bija galvenokārt jutekliski tveramu formu modelētājs. Viņš netiecās īstenot savus darbus akmenī vai kādos citos cietajos materiālos, kas būtu prasījuši stingrākus izteiksmes elementu attiecību definējumus. Šķiltera modelētāja paņēmieni diapazons īpaši krasi nemainījās arī vēlākajās desmitgadēs. Viņš teorētiski atzina, ka “*visi sajūt stila un sintēzes vajadzību*”³, tomēr uzskatīja, ka šādiem izteiksmes iespēju meklējumiem ir grūti rast pilnīgāku pamatojumu realitātē. Viņš tēlniecības atjaunināšanās iespējas mēģināja saredzēt naturālismā, ko raksturoja kā “*strauju realistīgu strāvu*.”⁴

Burkards Dzenis, balstīdamies uz to pieredzi, kādu bija apguvis mācību laikā Štiglica skolā un saskardamies ar Rodēna ietekmēm, pievērsās reālistiska atveidojuma paņēmieni izkopšanai. Viņš vēlāk atteicās no tik tiešiem rodēniskā izteiksmes veida aizguvumiem, kādi bija sastopami viņa agrīnajos darbos ar to ekspresīvi fakturētajām virsmām. Kopš 1911. gada, īstenodams darbus arī granītā, Dzenis pakāpeniski atrada savu pieeju, kas atbilda šim cietajam materiālam apvienotāku skulpturālo formu traktējumā. Stājētniecībā, darbodamies galvenokārt portretu žanrā, Dzenis apliecināja raksturotāja dotības un izmantoja arī visai tradicionālus portretisko tēlu kompozicionālos risinājumus. Krasi novatoriskas formu traktējuma idejas viņa darbos neparādījās.

Pazīstamais modernās mākslas teorētiķis Herberts Rīds (*Herbert Read*), raksturodams Rodēna ietekmju lomu, atzina, ka pat tādi modernie tēlnieki kā Hanss Arps (*Hans Arp*, 1887-1964) un Henrijs Mūrs (*Henry Moore*,

1898-1986), kas izvēlējās krasi atšķirīgu izteiksmes veidu, tomēr ir pārmēmuši Rodēna metodei līdzīgu koncentrētu iedziļināšanos tādu tēlnieciskai izteiksmei specifiski būtisku formveides elementu izpratnē kā apjomu un masu attiecību izjūta, kā iedobumu un izvirkājumu saspēles pārvaldīšana, kā ritmizēts plānu un siluetu līniju saskaņojums un formu uztveres rakursu pārdomāts vienojums.⁵

Šo tēlnieciskas izteiksmes visbūtiskāko, savā ziņā pat universālo elementu atsvaidzināta uztvere, to integrāla izziņāšana, atklājot noteiktas formālo attiecību noskaidrojuma likumības, ir patiešām veidojusi pamatu tā dēvētā klasiskā modernisma sasniegumiem tēlniecībā, kur, uzsverot formu izpratnes un definējumu noteicošo lomu, tēlnieki tiecās atbrīvoties no pakļautības literāra sižetiskuma un ķermenisko formu tieša atveidojuma diktētajiem pieņēmumiem.

20. gadsimta sākuma cēliena latviešu mākslas procesu kontekstā īpaši nopietnu vērību tēlniecības pamatelementu attīrītam noskaidrojumam un sintezējošas formu uzbūves attīstīšanai veltīja Teodors Zaļkalns. Viņš spēja atbrīvoties no impresionistiskajiem uzslāņojumiem, no dažiem Rodēna ietekmju inspirētiem kompozicionāliem paņēmieniem, kas parādījās agrīnajos darbos. Zaļkalns atrada savus, paša izjustus stingras tektonikas un cilnisko formu būvējuma principus.

Līdzīgu sākotnējo pievēršanos Rodēna pieredzei un tālāko tiecību uzsvērt formu tīrību un to tektonisko satvaru var saskatīt Zaļkalna un Brankusi agrīnā posma darbos. Salīdzinot, piemēram, Zaļkalna galvas kompozīciju "Marmors" (1911) un Brankusi nedaudz agrāk radīto marmora skulptūru "Miegs" (1908), kas arī risināta kā galvas atveidojums, var redzēt, ka abi tēlnieki visai radniecīgā interpretējumā ir izmantojuši gludināto un raupjo, neapstrādāto virsmu kontrastu, tā dēvēto *non finito* tehnisko paņēmieni, kuru Rodēns bija aizguvis, iedvesmodamies no dažiem Mikelandželo nepabeigtajiem darbiem. Brankusi tēlniecisko principu attīstībā kompozīcija "Miegs", kā zināms, iezīmēja aizsākumu viņa vēlāk izvērstajai olveida formu, abstrahēto sferoidālo tūrformu tēmai. Savos nākamajos darbos, attīstot guļus stāvoklī, horizontāli novietotas galvas kopformas un telpisko tīrskanīgumu, Brankusi atmēta emocionāli motivētu ķermenisko formu attēlojumu. Viņa centieni koncentrējās ideāli attīrītu, enerģētisku blīvumu ietverošu formu vienkāršības un dažādu abstrakcijas gradāciju apgūšanā, radot precedentu pārejai no realitātes un figurālu motīvu variācijām uz semantiski un telpiski autonomu tēlniecisku objektu radīšanu. Zaļkalna pieeja sākuma cēlienā bija mērenāka. Arī vēlākajos posmos viņa formveides ideju attīstībā neparādījās tiecība atnest figurālo izteiksmi, lai panāktu

tīri abstrahētu formu pašvērtīgumu. Portretiskajā kompozīcijā "Ludmila" (1913), pirmoreiz tik izteikti uzsvērdams apjomu tektoniskā kārtojuma stingrību, formu plastisko plūdumu un tīrskanību, Zaļkalns pilnībā saglabāja reprezentējoša tēla raksturu un atveidojuma organisko kopformu.

Patiesi radikāla pāreja uz stilu, kas balstījās apzināti līdzsvarotā tēlniecisko elementu tektonikas noteiktībā un izjusti saskaņotā ģeometrizācijas paņēmienu pielietojumā, īstenojās, kad Zaļkalns Pirmā pasaules kara laikā radīja ikoniskos un arī arhetipiskos latviešu bēgļu sievu tēlus – "Stāvošo māmiņu" (1915) un "Sēdošo māmiņu" (1916, šī darba izkalšana granītā tika pabeigta 1923. gadā).

Skaidrodams šajos darbos apliecinātos formveides uzdevumus, Zaļkalns ir teicis: *"Māmiņās es pilnīgi apzināti meklēju skaidru, ja tā varētu teikt, kristālisku, vienkāršu, sintezētu, apvienotu formu. Būvēju kā celtni ar noteiktām plāksnēm un līnijām, atmetot visu mazsvarīgo."*⁶ Tāpat kā Brankusi, arī Zaļkalns apzināti tiecās atbrīvot skulpturālu stilu, kas balstīts cieta materiāla apstrādē, no tādām formu traktējuma iezīmēm, kas sākotnēji var rasties, veidojot darba metu vai modeli mīkstajos materiālos. Kaut gan jāatzīst, ka atšķirībā no Brankusi Zaļkalns nepiešķīra tik lielu nozīmi tiešās kalšanas metodei.

Stingri lakoniskā stila noskaidrotība, kādu Zaļkalns bija panācis granīttēlniecībā, kā arī viņa drosmīgie formu ģeometrizējumi komponistu Skrjabina (1918) un Musorgska (1919) portretiskajās galvu kompozīcijās, kas tika veidotas tā dēvētā monumentālās propagandas plāna ietvaros Petrogradā pirmajos pēcrevolūcijas gados – abas šīs stilistiskās ievirzes deva impulsus spēcīgai un noturīgai latviešu tēlnieku interesei par tēlniecisko elementu arhitektonizācijas un formu ģeometrizācijas problēmām. Šai sakarā varētu atzīmēt, ka lielizstādē "Maskava – Parīze" šīs vērienīgās, arī avangarda strāvojumus ietverošās skates ekspozīcijā 1981. gadā Maskavā Zaļkalna darinātais, bronzā atlietais Musorgska portrets bija novietots vienā telpā ar rekonstruēto Tatļina darbu – Trešās Internacionāles monumenta modeli.

Zaļkalns nebija avangardisku apvērsumu ideju atbalsotājs, viņš piederēja to 20. gadsimta mākslinieku lokam, kas meklēja ierosmes un līdzsvarojumu arī seno civilizāciju pieredzes apgūšanā, uzņēma un atzina Eiropas kultūras klasiskās, noturīgās vērtības. Tomēr noteiktā latviešu tēlniecības stilistisko meklējumu pavērsiena posmā, sekodams paša izvirzītajiem tēlnieciskās uztveres pilnveidošanas uzdevumiem, kā arī uztverdams dažus stimulējošus impulsus no nemierpilnās vides, kurā viņš darbojās, Zaļkalns tuvināja nacionālās skolas virzību to formveides problēmu lokam, kas iezīmējās modernās tēlniecības attīstībā.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

T. Zaļkalns.
Marmors.
Marmors, 1911.
Marble. Marble,
1911

Nākamā epizode, kas apliecināja tiešus sakarus ar avangarda mākslas aktīvākajām ievirzēm, saistījās ar tēlnieka Kārļa Zāles (1888-1942) darbošanos viņa septiņus mēnešus ilgajā uzturēšanās posmā Berlīnē 1922. gadā.

Kārlis Zāle, dzīvodams Berlīnē, radīja vairākas konstruktīvi arhitektoniskas kompozīcijas, kuras tika eksponētas kopā ar Rūdolfa Bellinga (*Rudolf Belling*, 1886-1916) un vairāku citu tā laika mākslas aktīvo mākslinieku darbiem. Zāles konstruktīvā kompozīcija “Deja” tika parādīta krievu mākslas (pārsvārā konstruktīvistu darbu) izstādē galerijā “Van Diemen” Berlīnē līdzās Nauma Gabo (1890-1977) konstruktīvajām galvu struktūrām un Vladimira Tatļina (1885-1953) kontr-reljefiem.⁷ K. Zāle uzturēja sakarus arī ar futūristiem un Marineti (*Filippo Tomasso Marinetti*, 1876-1944), kurš izvēlējās vienu no latviešu tēlnieka konstruktīvi arhitektoniskajiem darbiem ilustrāciju kopai Berlīnē izdotajā žurnālā “Der Futurismus”, kurā bija publicēts šī futūristu ideologa raksts. Marineti uzskatīja, ka Zāles formu uztveri viņam piemītošo spēju atklāt masu un telpas attiecību dinamiku var pieskaitīt futūrismam raksturīgai

formveides iespēju izpratnei. Zāles “*vīrišķīgi disciplinēto, enerģijas pilno mākslu*”, viņa arhitektonikas izjūtu, spēju, apzināti kontrastējot ģeometriskas un organiskas formas, panākt iedarbīgu kopiespaidu, stingro konstruktīvo loģiku sevišķi atzinīgi novērtēja vācu mākslas kritiķis Pauls Vestheims (*Paul Westheim*). Šis autors ir atzinis, ka arhitektonika kā noteicoši darbīgs spēks ir atrodama Ležē (*Fernand Leger*, 1881-1955) glezniecībā, Arhipenko, Lipšica, Brankusi, Zaļkalna, Dzirkļa (Arnolds Dzirkalis, 1896-?) un Bellinga plastikā.⁸ Jāatzīmē P. Vestheima tiecība iekļaut latviešu mākslinieku formveides principu raksturu radniecīgu modernās mākslas izpausmju kontekstā un jāatzīst, ka šāda attieksme radās, pateicoties tām aktivitātēm, kuras Zāle izvērsa, uzturēdamies Berlīnē, kur viņš kopā ar Dzirkli noorganizēja arī latviešu valodā iznākošā modernās mākslas žurnāla “*Laikmets*” (1-4, 1923) izdošanu. Šis izdevums sniedza samērā daudzveidīgu informāciju par modernās mākslas idejām, sasniegumiem, stilistikas ievirzēm un starptautisko pieredzi.

Viņa kolēģi – citzemju mākslinieki, arī kritiķi – Zāli uztvēra un vērtēja kā spēcīgu radošu personību, kas spēj pārliecinoši definēt savu darbu stilu un apliecina aktīvu, modernās mākslas garam atbilstošu formu uzbūves izpratni. Ne jau veltī viņu savam lokam ir vēlējušies piesaistīt gan itāļu futuristi, gan krievu konstruktīvistu, kuri to apliecināja, uzaicinot piedalīties izstādē galerijā “*Van Diemen*”. K. Zāle līdzdarbojās arī avangardiski noskaņoto mākslinieku kongresā, kas notika Diseldorfā 1922. gada maijā un vairākos citos sadarbības pasākumos. Jāatzīmē, ka arī mūsdienu pētnieki joprojām izrāda interesi par Zāles darbības posmu Berlīnē. Tā, piemēram, itāļu mākslas vēsturniece Marija Elena Versari (*Maria Elena Versari*) pavisam nesen, 2000. gada vasarā lūdza sagādāt viņai materiālus par Zāles kontaktiem ar futuristiem un žurnālā “*Laikmets*” apskatītajiem modernās mākslas jautājumiem.

Modernās tēlniecības formveides ideju un modifikāciju zarojumus starptautiski izplatītā tendence izmantot dažus konstruktīvai uztverei un kubisma stilistikai raksturīgas iezīmes individuāli motivētos formu traktējumos parādījās arī divu tipisku latviešu tēlniecības skolas pārstāvju – Emīla Meldera (1889-1979) un Martas Skulmes (1890-1962) agrīnā posma – 20. gadu pirmajā pusē radītajos darbos. Jāatzīmē, ka latviešu tēlnieki savās konstruktīvi arhitektonizētajās, arī kubistiskajās kompozīcijās allaž saglabāja asociatīvu saikni ar kādu figurālu motīvu, kas bija devis sākotnējo ierosinājumu kompozicionālās saceres aprisēm. Tuvāk aplūkojot šo tēlnieku agrīnā posma darbus, var pamanīt, ka viņi ir atraduši līdzsvarotu samērojumu starp

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

T. Zaļkalns. Stāvošā māmiņa. Diorīts,
1915. Standing Mother. Diorite, 1915
Foto: E. Melnbārdis.

konstruktīvo loģiku, būvējoši definētu tēlniecisko elementu izkārtojumu un sintezējošā kubisma integritātes tiecībai atbilstošu pieeju formu kopiedarbības, to izteiksmes spēka traktējumam.

Latvieši neizmantoja konstruktīvisma galējākās izpausmēs sastopamos dažādu materiālu brīvi variētus asamblējumus, viņi neatteicās no tradicionāliem formu tehniskā izpildījuma paņēmieniem – modelēšanas vai izkalšanas kādā cietā materiālā.⁹ Apzināti uzsverot tēlnieciskas izteiksmes būtiskākos elementus, jo īpaši masu un apjomu līdzsvarojuma attiecības, gan Zaļkalns, gan Zāle, gan Melderis un Skulme spēja panākt pārlicecinoši koordinētu formu un telpisko attiecību strukturējumu, kas savā kopumā tik tiešām liecināja par savdabīgu un

spēcīgu arhitektonikas izjūtu. Viņu darbu saturiskā slodze ietvēra formu traktējuma raksturā, arī materiālu izvēlē balstītus semantiskos kodus un iespējamo asociāciju sabalsojumus.

Uzbūves principu radniecīgumu lielā mērā noteica latviešu tēlnieku saiknes ar tradicionālās zemnieku kultūras vidi, un, iespējams, tā ir arī ģenētiski mantota uzbūves pamatīguma izjūta, kas raksturīga senajām ģeometrizētu ornamentu (rakstu) zīmēm, kas parādās zemnieku celtajās ēkās un lietotajos priekšmetos, kur allaž ir uzturēta spēkā loģiska konstrukcijas un materiālu vienotība.¹⁰

Rīgas mākslinieku grupa, pie kuras piederēja Emīls Melderis un Marta Skulme, attīstot sadarbību ar modernistu grupējumiem vairākās zemēs, īpaši tiecās uzturēt saiknes ar Parīzi un Francijas māksliniekiem. Emīls Melderis pavadīja vairākus mēnešus Parīzē 1923. gada nogalē un 1924. gada sākumā. Viņš vairākkārt apmeklēja mākslas žurnāla "L'Esprit Nouveau" redakciju, kur, kārtojot dažādus sadarbības jautājumus, rada iespēju norunāt tikšanos ar tēlnieku Žaku Lipšicu un Amadeju Ozanfānu, vienu no pūristu teorētiķiem, lai plašāk apspriestu modernās mākslas profesionālās problēmas. Šīs sarunas laikā Melderis parādīja līdzatvestos katalogus, savu un arī Martas Skulmes darbu attēlus. Franču kolēģu atsaucīgā attieksme un atzinīgais vērtējums iepriecināja, bija saprotamas arī dažas viņu izteiktās kritiskās piezīmes.¹¹ Šai cēlienā latviešu tēlnieki jau bija apguvuši un pārbaudījuši tās iespējas, kādas tēlnieciskas izteiksmes spēcīnājumam deva kubisma un konstruktīvās saceres ievirzes. Šajā posmā viņi netiecās pārņemt vai aizgūt kādus citus modernās mākslas rosinājumus. Bija vēlēšanās rast salīdzinājuma iespējas, lai pārliecinātos, kā pašu rastā izpratne par tēlnieciskas izteiksmes būtiskākajiem elementiem sasaucas ar dažām vispārīgām modernās tēlniecības attīstības tendencēm.

Sākot no 20. gadu vidus, gan Emīls Melderis, gan Marta Skulme attīstīja koncentrēti spēcīnātu, stingrām uzbūves kopsakarībām pakļautu, izteikti tēlniecisku stilu – viņu darbos, monumentāli iespaidīgos tēlos, galvu veidojumos un figurālās kompozīcijās ģeometrizācijas paņēmieni parādījās izsmalcinātāk definētos apaļoto apjomu un asāk iezīmētu skaldņu sabalsojumos. Šī perioda granītā un bronzā īstenotie darbi apliecināja pievēršanos eksistenciālu un arhetipisku sakņojumu tvērumam. Šāda pievēršanās arhetipisko izjūtu slāņojumiem, kā arī tiecība rast ierosmju avotus seno civilizāciju tēlniecības mantojumā dažos aspektos bija radniecīga līdzīgām ievirzēm Henrija Mūra, Barbaras Hepvortas (*Barbara Hepworth*, 1903-1975), Marino Marini (1901-1980) un vairāku citu pazīstamu modernās tēlniecības pārstāvju darbos.

Tā bija vienam 20. gadsimta tēlniecības attīstības zarojumam raksturīgā tiekšanās pēc vitalitātes un ieteiksmes spēka apliecinājuma, uzsverot tēlniecisko masu, apjomu un formu īpaši koncentrētā un arī attīrītā saliedējumā ietilpināto enerģētiskā izstrāvojuma blīvumu. Herberts Rīds, raksturodams šo modernās tēlniecības zarojumu, ir izmantojis apzīmējumu “vitālisms”.¹²

Tie priekšstati par tēlnieciski būtisko formveides elementu izpratni, kurus dažādās individuālā stila gradācijās, tomēr visumā radniecīgi orientētā pamatvērtību un kopsakarību skatījumā attīstīja Teodors Zaļkalns, Emīls Melderis, Marta Skulme, arī Kārlis Zemdega un vairāki citi tēlnieki, kuri Latvijā aktīvi darbojās starpkaru periodā, 20.-30. gados, veidoja pamatu tālākajām formveides principu modifikācijām, kurās, neraugoties uz politisko un dažādu citu faktoru radītajiem attīstības iespēju apdraudējumiem, tomēr neizzuda tiecība uzturēt saiknes ar modernās tēlniecības klasiskajām ievirzēm.

Jāatzīst, ka Latvijā, tēlniekiem darbus īstenojot galvenokārt tradicionālos materiālos – granītā, bronzā, viņu individuālā stila īpatnības izpaudās portretisku vai figurālu kompozicionālu risinājumu lokā. Pirmskara posmā neparādījās vēlme apgūt tādas formālās abstrakcijas līmeņus, kādi bija raksturīgi dažām šī perioda modernās tēlniecības klasiskajām ievirzēm. Latviešu tēlnieki un arī tie mākslas pētnieki, kas apcerēja tēlniecības teorētiskos jautājumus, neizrādīja nekādu interesi par ekstrēmākām modernās mākslas ideju paradigmām, kuras jau 20. gadsimta sākuma cēlienā bija iezīmējušās, piemēram, ar franču mākslinieka, ģeniālā izaicinātāja Marsela Dišana (*Marcel Duchamp*, 1887-1968) tā dēvēto *ready made* objektu parādīšanos. Latviešu tēlniecībā atbalsi neguva arī sirreālisma inspirētās tendences, kas izpaudās tēlainības un zemtekstu šifrējumu savādībās, brīvos formu fragmentējumos, deformācijas paņēmieni pielietojumā un dažādās neparastās telpisko situāciju apspēlēs.

Var teikt, ka visai daudzi modernisma dažādo zarojumu, pārvērtību un mutāciju izpaudumi nav skāruši mūsu nacionālās tēlniecības skolas ietvaros kultivēto formveides pamatprincipu izpratni. Toties arhitektoniskā tēlniecisko elementu attiecību noteiktībā balsītā formveides principu līnija ir īpaši mērķtiecīgi nostiprināta un attīstīta. Katra jauna tēlnieku paaudze ir devusi kādu ieguldījumu šo principu apliecinājumā un arī to izmantojuma iespēju paplašinājumā.

Padomju laikā, jo sevišķi okupācijas sākumposmā, uzturēt tiešas saiknes un saskarsmes ar Rietumu modernās mākslas strāvojumiem un centriem nebija iespējams. Tomēr 60. gadu nogalē un 70. gados, līdzko kaut nedaudz atslāba oficiālā režīma prasības pēc pliekani politizētas tematikas un it kā dokumentāla

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

K. Zāle. Portrejpgalva. Ģipsis, 1922.
Portrait-head.
Plaster, 1922

naturālisma, vairāki tēlnieki mēģināja atdzīvināt tos formveides un stilistiskos principus, kuri bija noteikuši nacionālās skolas attīstību iepriekšējos cēlienos. Daži tēlnieki rada stimulējošus impulsus arī modernās tēlniecības klasiskā perioda redzamāko meistarū, piemēram, Henrija Mūra, Hansa Arpa, Barbaras Hepvortas darbos.¹³

Nacionālās skolas pieredzē uzkrāto profesionālo atziņu tālāknodešanu un apgūšanu veicināja tas, ka Teodors Zaļkalns, Emīls Melderis un Kārlis Zemdega darbojās kā pedagogi Mākslas akadēmijā. Viņi iekļāva tektonikas sapratnei būtiskus uzdevumus akadēmiskajā apmācībā.¹⁴ Visai asās uzskatu sadursmēs

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

E. Melderis. Rakstnieka
P. Roziša portrets.
Granīts, 1921.
Portrait of writer P. Rožītis.
Granite, 1931.
No/ From *Emīls Melderis:*
katalogs. R., 1984
Foto: E. Melnbārdis

gan Melderis, gan Zemdega konsekventi aizstāvēja viedokli, ka tēlniecisko elementu attiecību noskaidrošana jāveic vispirms, tikai pēc tam var pāriet pie sīkāku detaļu izstrādāšanas un virsmas apdares, faktūras nianšu precizēšanas. un vienmār noslēgumā ir jāaplūko kopformas veseluma saskanīgums.¹⁵

Minot dažus raksturīgākos piemērus no to skulpturālo risinājumu loka, kas 60. gadu nogale un 70. gados iezīmēja apzinātu tiekšanos panākt tēlnieciskas izteiksmes spēcīgāku ar ģeometrizācijas un arhitektonizācijas paņēmieniem, var atzīmēt tādas savā ziņā hrestomātiskus un klasiskus šīs ievirzes paraugus kā Leas Davidovas-Medenes (1921-1986) granītā cirsto monumentālo Teodora Zaļkalna portretgalvu (1967), Jura Mauriņa (1928- 1993) daļēji abstrahēto granītskulptūru “Naktssargs” (1972), Zentas Zvāras plastiski spēcīgo granīttēlniecības darbu “Maize” (1976), kā arī izteikti arhitektonizētos, spēcīgi iedarbīgos formu un tēlainības vispārinājumus Jāņa Karlova (1939) darbos

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

M. Skulme. Konstruktīva
kompozīcija. Ģipsis, 20.
gadu pirmā puse. A
Constructive
Composition. Plaster.
First half of 1920ies.
Foto: V. Strautniece

“Jūgā” (1963-1969, ģipsis), “Dzīvības šūpulis” (1967-1969, ģipsis), “Zeme” (1967-1969, ģipsis), kurus uz īsu mirkli parādīdams iecerētajā triju autoru (J.Karlova, J.Mauriņa, A.Gulbja) izstādē Mākslinieku namā 1969. gadā¹⁶, šis tēlnieks izpelnījās asu un ilgstošu oficiālo institūciju nosodījumu, jo pārāk uzskatāmi jaušams bija monumentālo formu iedarbīgumā slēptais pretestības un izaicinājuma gars.

Šādus piemērus varētu turpināt, minot arī vecākās paaudzes tēlnieka Kārļa Zāles kādreizējā audzēkņa un Teodora Zaļkalna principu atzinēja Kārļa Baumaņa (1916) 1976. gadā Rīgas tēlniecības Kvadriennālē eksponēto marmora skulptūru “Gemini”, kur, tāpat kā vairākos citos šī tēlnieka darbos, ir jūtama Barbaras

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

L. Davidova-Medene.
T. Zaļkalna portrets.
Granīts, 1967.
Portrait of T. Zaļkalns.
Granite, 1921. No/
From: *P. Čaynova.*
Леа Давыдова-
Медене.
М., 1973.
Foto: E. Melnbārdis

Hepvortas perforēto formu ietekme. Jaušamu izrāvienu dinamiskāku skulpturālo risinājumu iespēju apgūšanā šajā periodā iezīmēja Aivara Gulbja lidojuma motīviem veltītās ažūrās kompozīcijas, kas arī bija tapušas radošā dialogā ar modernās tēlniecības klasiskajām tradīcijām. Varētu uzskaitīt vēl arī citus autorus un darbus. Šajā cēlienā atdzīvojās arī granīta izmantojuma tradīcijas, kas lielā mērā noteica stilistikas ievirzes. Lai gan tika darināti arī daudzi ideoloģiskās konjunktūras apsvērumu ietekmēti pliekani patētiski, arī plakātiski veidojumi, tomēr jau iezīmējās tēlniecisku uzdevumu izvirzīšana priekšplānā.

Šāda pieceja pavēra plašākas iespējas arī to tēlnieku darbībai, kas mākslā ienāca 70. gadu sākumā. Šīs paaudzes mākslinieki arvien izteiktāk tiecās atbrīvoties gan no oficiālajām tematikas prasībām, gan no figurālās izteiksmes nodēlētajiem stereotipiem. Šīs paaudzes pārstāvji Ojārs Breģis (1942), Ojārs Feldbergs (1947), Vilnis Titāns (1947), Andris Vārpa (1950), arī Igors Dobičins (1958), Gvido Buls (1956) un citi šī loka tēlnieki attīstīja

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

J. Karlovs. Dzīvības šupulis.
Šamots, 1967-1969.
Cradle of Life. Fire clay,
1967-1969

savas tektonisko principu modifikācijas un formveides idejas galvenokārt akmenstēlniecībā. Viņi tiecās dažādoti aktivizēt tēlniecības objektu (ne tikai figurālo formu) iesaistījumu ainaviskā vidē un dažādās telpiskās situācijās, dažkārt paredzot visai neparastus risinājumus arī izstāžu telpās iekārtotām tēlniecības darbu skatēm.

Visai neparasts pavērsiens tēlniecības tēlainības un arī tektonisko ideju paplašinājumā iezīmējās, kad Feldbergs iekļāva ainavu motīvus savās izteikti lakoniski risinātajās granītskulptūrās. Skatot tādus šī tēlnieka agrīnā posma stilam raksturīgus akmenstēlniecības darbus kā "Dūmi" (1979), "Ausma" (1980), "Peļķe tīrumā" (1984), varam pārliecināties, ka, tēlnieciski traktējot pat tādas gaistošas dabas parādības kā mākoņi, saules stari, parādot dūmu mutuļus, ir ievērota stingra tēlniecisko masu attiecību sakārtotība, apjomu un lineāro aprišu skaidri definēta saskaņotība. Feldbergs ir uzturējis spēkā modernās tēlniecības klasiskajām pozīcijām raksturīgo uzticēšanos universālām idejām, universālām analogijām un elementu attiecību likumībām. Pat Feldberga akcijās, viņa zemes mākslas objektos, ārzemju

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

I. Dobičins. Kompozīcija no cikla *Neaizsūtītās vēstules*. Dolomīts, 1996.
From the cycle *Unmailed Letters*. Dolomite, 1996. No/ From *Igors Dobičins*:
katalogs, 2000

simpoziju laikā radītajos instalējumos parādās tektoniski izvērstu telpisko sakarību izjūta. Viņš ir mākslinieks ar izteikti, varbūt pat hipertrofēti attīstītu tektonisko fantāziju, jo bieži vien dažādas negaidītas, arī paradoksālas tektonisko būvējumu un savērsumu idejas burtiski spieto ap viņu. Lai gan Feldbergs dažkārt ir visai varmācīgi rīkojies ar akmeņiem un materiāla bloks kā tāds viņam nav ierobežojumu diktētājs (lietojot speciālus zāģus, viņš atļaujas dažādus asus iegriezumus, atšķēlumus), tomēr savā būtībā arī šis nemierpilnais, daudzveidīgais mākslinieks ir pat visai tipisks latviešu tēlniecības skolas pārstāvis.

Tajās iepriekšējās gadsimta desmitgadēs, kad citviet pasaulē modernās tēlniecības meistari intensīvi attīstīja dažādas ievirzes abstrakcijas, kā jau minēju, Latvijā – jo īpaši padomju laikā – 70., 80. gados, centieni arhitektonizācijas paņēmienus novest līdz bezpriekšmetiskai abstrakcijai varēja iezīmēties atsevišķos darbos tikai opozicionārās izpausmēs. Arī šai cēlienā tēlnieki pat savos izteikti arhitektonizētajos darbos saglabāja asociatīvas saiknes vai nu ar figurāliem, vai arī dabas motīviem, dažkārt arī ar latvju rakstu zīmju tematiku. Tāpēc 90. gados, atjaunotās neatkarības

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

G. Panteļejevs. *Tilts un tunelis. Tērauds, granīts, 1999. Bridge and Tunnel. Steel, granite. No/ From: Glebs Panteļejevs. R., 2001* Foto: A. Lācis

apstākļos vairāki vidējās un arī jaunākās paaudzes tēlnieki izrādīja augošu interesi par dažādu konfigurāciju, bieži vien par minimālistiski traktētām abstrakcijām, kas bija balstītas integrālā formu traktējumā un apspēlēja izsmalcinātas tēlniecības materiālu ekspresiju, pieļaujot arī dažādu materiālu apvienojumus – gan kontrastējošus, gan sabalsīgus kombinējumus. Izvēloties kādus realitātes motīvus, tēlnieki visai bieži pievēršas industriālās vides un arhitektūras elementiem: varam redzēt tiltu, torņu, kolonnu fragmentu, dažādu braucamrīku formu tēlnieciski traktētus veidolus. Formas, kas atgādina šādus vides elementus, tiek pasniegtas kā daudznozīmīgi tulkojamas tēlnieciski definētas metaforas. Mēs varam atrast šādu risinājumu piemērus Igora Dobičina, Gleba Panteļejeva (1965), Gvido Bula un vairāku citu tēlnieku 90. gadu darbos. Joprojām izplatās arī interese par ainaviskiem motīviem.

Igors Dobičins, piemēram, dažkārt apvieno arhitektoniskus motīvus ar figurālo un ainavisko elementu reminiscencēm. Dažkārt, lai gan visai reti,

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

O. Feldbergs.
Ausma.
Granīts, 1980.
Dawn. Granite,
1980. Foto:
L. Birzmalis

tēlnieki atveido granītā vai bronzā kādus reālus priekšmetus. Tā, piemēram, Pauls Jaunzems vienā no savām granītskulptūrām ir izkalis un novietojis uz pjedestāla tēlnieka darbarīku bučardu. Var just, ka viņam ir likusies saistoša vesera pamatīgā konstrukcija. Mīnētās ievirzes ir ar visai plašu individuālo variāciju spektru, kas ietver tīri abstraktas formas, gan daļēji abstrahētus figurālus motīvus, torsu modifikācijas, stāvošu vai guļošu figūru arhitektonizētus apveidus, dažādi risinātus fragmentējumus.

Minētās ievirzes varētu klasificēt kā piederīgas neomodernismam. Tās ieņem samērā stabilas pozīcijas tajā attīstības līnijā, kurā tēlnieki joprojām turpina izmantot tradicionālos materiālus – akmeni, metālu, dažkārt arī koku, pieļaujot dažādu materiālu sabalansējumus. Šajā virzībā joprojām ir aktuāla stingri koordinēta formu tektonika. Dažkārt šajos darbos ieaucas arī postmodernās mākslas tendencēm raksturīgi zemteksti un akcenti.

Gan iepriekšējā gadsimta 70. gados, gan arī vēlākajās desmitgadēs ir bijuši arī mēģinājumi oponēt skolas tradīcijām raksturīgai tektoniskajai

noteiktībai, pievēršoties jutekliskāk modelētām figurālām vai arī portretiskām kompozīcijām, tomēr šādi centieni nav guvuši pārsvaru. Daži mākslinieki ir visai aizrautīgi ļāvušies postmodernisma estētikas tendencēm, viņi veido dažādas, dažkārt arī visai sarežģīti strukturētas kompozīcijas, arī hibrīdformas, kur dažādi materiāli un formveides elementi sastopas asprātīgās konfrontācijās. Visai tipiski šai ziņā ir daži Solveigas Vasiļjevas (1954) un Āra Smildzera (1962) darbi, kuros rafinēti izmantotas dažādu materiālu tonalitātes un vielisko īpašību atšķirības.

Lai gan reizēm, piemēram, Solveigas Vasiļjevas darbi var tikt uztverti kā atektoniski, telpā balansējoši, tomēr arī viņa, pēc pamatizglītības būdama arhitekte, pievērš īpašu uzmanību plastisko elementu attiecībām, seko uzbūves loģikai, pat ja tā parādās paradoksālos kompozicionālos pavērsienos. Šīs mākslinieces ģeometrizētās struktūrās biežāk parādās elipses, arī organiskās pasaules kodiem, mikropasaules vai kosma telpas, zvaigznāju konfigurācijām līdzīgi formu apveidi.

Jāatzīst, ka Latvijā joprojām pastāv zināma attiecību plaista starp tiem tēlniekiem, kuri joprojām izmanto un arī radoši pārfrāzē tradicionālos formveides paņēmienus (attīsta modelēšanas, paņēmienus, dažādas materiālu cietapstrādes tehnikas, metāla metinājumus utt.), un tiem māksliniekiem, kuri intensīvāk pievēršas instalāciju, dažādu kontekstuālu vides objektu radīšanai, arī multimediju projektu īstenošanai. Šīs laikmetīgās mākslas attīstības ievirzes 90. gados ir īpaši strauji aktivizējušās, gūstot arī starptautisku ievērību. Daudzus no risinājumiem šajā sfērā, pastāvot atvērtākam attiecību kontekstam, varētu ierindot tēlniecības parādību lokā. Tomēr mākslinieki, kuri darbojas šajā sfērā, parasti īpaši necenšas klasificēt savus darbus kā tēlniecības izpausmju sfērai piederīgus. Arī laikmetīgās mākslas kontekstā radītajos objektos un instalāciju risinājumos var saskatīt tādas darbus, kuru tapšanā būtiska loma ir tektoniskiem formu traktējuma un telpisko attiecību strukturējuma principiem. Tā, piemēram, konstruktīvas formveides idejas dažos savos oranžajos objektos pārliecinoši un oriģināli prezentē Ojārs Pētersons (1956). Savukārt Oļega Tillberga (1956) formu uztverē pat tad, ja viņš savās instalācijās iesaista reālus priekšmetus un objektus (piemēram, lidmašīnas vai to fragmentus), vienmēr ir jūtama spēcīga masu enerģētiskā uzlādējuma, to iedarbes koordinējuma klātesamība.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

A. Bikše. Saki man: mīlu. Koks, melnzeme, granīts, 2000.
Tell Me: I Love You. Wood, black earth, granite, 2000

Ir arī tā, ka daži mākslinieki, arī tie, kas ir ieguvuši akadēmisko profesionālo sagatavotību tēlniecībā, radot instalācijas un dažādus telpiskus kompozicionālus risinājumus, saglabā vērīgu attieksmi pret masu un izmantoto elementu precīzi koordinētu izkārtojumu. Šādu pieeju var skatīt, piemēram, Aigara Bikšes (1969) instalētajā kompozīcijā “Saki man: mīlu”, kuru viņš parādīja Starptautiskajā Tēlniecības kvadriennālē *Rīga 2000*. Šis darbs sastāvēja no taisnstūra koka kastes, kas bija piepildīta ar melnzemi. Uzbērtā virsma, iedarbojoties sensoru ierīcēm, skatītājiem tuvojoties, vibrēja. Kompozīcija savā kopumā atgādināja apbedījuma vietu ar tajā novietotu piemiņas zīmei līdzīgu granīta plāksni, kurā iegrantēts aizkustinošais uzraksts “Saki man: mīlu.” Daži kritiķi atzina, ka viens no šīs daudznozīmīgās kompozīcijas tulkojumiem ietver Aigara Bikšes ironiski ietonēto, tomēr vērīgo dialogu ar latviešu tēlniecības, īpaši akmenstēlniecības, tradīcijām. Un patiesām varētu teikt, ka šim tēlniekam piemītošā kompozicionālā līdzsvaram izjūta, viņa precīzā tektonikas uztvere, arī spēja izvairīties no jebkādiem liekiem elementiem darbojas tikpat koncentrēti kā savā laikā izpaudās Zaļkalna tēlniecisko elementu koordinējuma un arhitektonikas izjūta, kad viņš

darināja savas granītskulptūras, kad viņš meklēja tektonikas izpratnē balstīta stila kvintesenci. Dažās tradīciju un profesionāla prasīguma iezīmes, acīmredzot, var rast turpinājumu un apliecinājumu dažādu, arī negaidītu mūsdienīgu mutāciju kontekstos.

ATSAUCES UN PIEZĪMES

- ¹ Curtis P. *Sculpture 1900 – 1945: After Rodin*. Oxford UP, 1999. P. 3.
- ² Baumanis K. *Teodors Zaļkalns*. R.: Liesma, 1966. 32. lpp.
- ³ Šķilters G. Par tēlniecību. *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910. Nr. 264, 266, 267.
- ⁴ Šķilters G. Vecie un jaunie mākslā. *Zalktis*. 1908. Nr. 1. 83. lpp.
- ⁵ Read H. *A Concise History of Modern Sculpture*. London: Thames & Hudson, 1964. P. 18.
- ⁶ Baumanis K. *Teodors Zaļkalns*. 76. lpp.
- ⁷ K. Zāles darba "Deja" attēls ievietots vācu mākslas kritiķa Paula Vestheima izdotajā mākslas žurnālā "Das Kunstblatt" (1922. gada novembra numurā, 484. lpp, žurnālā ievietoti arī V. Tatļina konstruktīvā kompozīcija "Kontr-reljefs", V. Gabo "Konstruktīvā galva", K. Meduneca abstraktā metālkompozīcija "Konstrukcija", kā arī V. Kandinska apgleznotie porcelāna prickšmeti. Šie attēli veido ilustratīvo materiālu P. Vestheima un D. Šternberga rakstiem par krievu mākslas izstādi galerijā "Van Diemen" un mākslas situāciju Krievijā.
- ⁸ Vestheims P. Kārlis Zālītis (tolaik K. Zāles uzvārds bija – Zālītis). *Laikmets*. 1923. Nr. 2. 27.lpp. P. Vestheims savā rakstā min Zāli kopā ar Arhipenko kā īpatnējas ievirzes tēlniekus, pieskaitīdams šai gadījumā Zāli krievu mākslinieku lokam.
- ⁹ Pēc atgriešanās Latvijā, uzturoties tēva mājās Mālpils pagasta Ģērķēnos, vairāki M. Skulmes darbi bija darināti kokā, daži no tiem bija abstrakti arhitektoniski, to starpā arī kolonnas motīva variācijas. Šie darbi nav saglabājušies, vienu no tiem varam redzēt fonā kādā no tēlnieces fotouzņēmumiem. Pie šo darbu kopas pieder arī neliela izmēra kokskulptūra "Mana ģimene" (1921). Viens no Emīla Meldera pārsteidzošākajiem agrīnā posma darbiem ir rakstnieka Pāvila Rozīša portrets, kas, īstenots granītā, apliecina meistarīgu reālistiska portretiska raksturojuma un konsekventas formu ģeometrizācijas saliedējumu.
- ¹⁰ *Emīls Melderis (1889-1979). Tēlniecība*. Katalogs izstādei Rīgā, Tēlnieku namā 1984. gada maijā. Šajā katalogā ievietots E. Meldera atzinums, kurā viņš raksturo zemnieku arhitektūrā rodamos estētiskos principus: "*Vecajās lauku celtnēs visskaidrāk parādās konstrukcijas, lietderības un estētiskās vērtības vienotība.*" To, ka zemnieku dzīves un darba vide bija viens no viņa mākslas, arī šī tēlnieka 20. gadu pirmajā pusē radītie izteiksmīgi arhitektonizētie cilņi, kuros redzami rījnīka un dravnieka darbarīki.
- ¹¹ Sarunā ar Ž. Lipšicu un A. Ozanfānu pārrunātos jautājumus un viņu izteikumus E. Melderis ir aprakstījis vēstulē O. Skulmem, kas rakstīta 1924. gada 2. februārī (glabājas pie Dž. Skulmes). Sīkākas ziņas par franču mākslinieku vērtējumiem sniegtas monogrāfijā par Martas Skulmes daiļradi: Čaupova R. *Marta Skulme. Tēlniecība*. R.: Zinātne, 1992. 56. lpp.
- ¹² Read H. *A Concise History of Modern Sculpture...* P. 163.
- ¹³ Rosinājumus latviešu tēlnieki varēja gūt galvenokārt pastarpināti, iepazīstot šī meistara

darbus pēc publikācijām ārzemju izdevumos, līdz ar to tā bija attālāka ietekmēšanās, patstāvīgi risinot līdzīgus formu traktējuma uzdevumus. Jāsaka, ka, piemēram, britu modernās tēlniecības pārstāvju attīstītā tēlniecības būtiskāko elementu izpratne ir daudzējādā ziņā radniecīga latviešu tēlniecībā kultivētajam tēlnieciski būtiskā novērtējumam.

¹⁴ 1947. gada 28. februārī notikušajā Tēlniecības katedras sarīkotajā sanāksmē T. Zaļkalns nolasīja referātu "Plastiski būtiskais", kas vēlāk kļuva par pamatu viņa traktātam "Tēlnieciski būtiskais", kas 1966. gadā tika publicēts žurnālā "Māksla".

¹⁵ Šādu pozīciju E. Melderis un K. Zemdega aplicināja 1950. gada 18. maijā notikušajā Mākslas akadēmijas Tēlniecības katedras sanāksmē, kurā izskatīja jautājumu par A. Skribnovska *"neattaisnojami vienpusīgo tēlniecības pasniegšanu, jo viņš veido augumu tikai, vadoties no silueta."* Liecības par šo uzskatu sadursmju epizodi, kā arī T. Zaļkalna, E. Meldera, K. Zemdegas izstrādātajām mācību programmām un metodoloģiskajām prasībām atrodamas Latvijas Valsts arhīvā F 141, apr. 3, 46. lieta.

¹⁶ Skulptūru "Dzīvības šūpulis" J. Karlovs 20. gs 70. gados ar Armēnijas tēlnieku atbalstu, uzturēdamies Erevānā, izkala vietējā materiālā – Armēnijas tufā. Šī skulptūra tika uzstādīta Erevānā, un armēņi tai deva nosaukumu "Akmens simfonija".

Ruta Čaupova

CONTACTS WITH EUROPEAN CENTRES AND THE CLASSICAL TRENDS OF MODERN SCULPTURE IN LATVIA

Summary

The immense role of Auguste Rodin (1840–1917) in bringing back to sculpture a proper sense of sculptural values is commonly recognised, and it is acknowledged that Paris was the main centre of the professional training and exchange of new ideas in this field of art. British art historian Penelope Curtis in her book “Sculpture 1900–1945” (1999) wrote: “For anyone establishing a sculptural career in the first years of the century, Rodin was an obvious bench-mark. Though most of the more distinctive sculptors reacted against him, he was their point of departure. This was the case for a whole range of sculptors from the next generations (born between 1860 and 1880) from all over Europe.”¹

Presenting the names of several sculptors who had started their careers by having some kind of contacts with Rodin and his sphere of influences, Penelope Curtis mentions such artists as Bernhard Hoetger (1874–1949), Max Klinger (1857–1920), Georg Kolbe (1877–1947), Karl Albiker (1878–1961), Edwin Scharff (1887–1955) and Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) from Germany, Elie Nadelman (1882–1946) from Poland, Carl Milles (1875–1955) from Sweden, Georg Minne (1866–1941) from Belgium, Gustav Vigeland (1869–1943) from Norway, Joseph Csaky (1888–1971) from Hungary, Josef Maratka (1874–1937) from Czechoslovakia, Jacques Lipchitz (1891–1973) from Lithuania, Nikolai Andreev (1873–1932), Anna Golubkina (1867–1927), Osip Zadkine (1890–1967) and Alexander Arkhipenko (1887–1967) from Russia, Joseph Clara from Spain and Constantin Brancusi (1876–1957) as the most famous of those modern sculptors, who manifested their sculptural vision through opposing to or redefining of some of Rodin’s principles.

It is quite a symptomatic situation that those sculptors from the Baltic region whose work has been important for the development of national schools, but who have not been distinctly noticeable on the international scene are not mentioned in the given context. Partly it is so because of the lack of information about their activities and their links with Rodin’s circle.

At the same time it might be a rather telling fact that the whole development of a national school of sculpture, as is the case in Latvia, had started its expansion by direct contacts with Rodin and by reacting actively to his ideas and form-building principles.

Latvian sculptors Gustavs Šķilters (1874–1954) and Teodors Zaļkalns (1876–1972) who had received their scholarships for foreign studies after graduating from the Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing in St. Petersburg, met with Rodin at the peak of his popularity, when he in 1900 had presented a retrospective, ground-breaking show of his work alongside the Universal Exhibition in Paris. They both studied at one of Rodin's studios, where the practical training was conducted by Emile Antoine Bourdelle (1861–1929). Burkards Dzenis (1879–1966), who was an ardent admirer of Rodin's manner of modelling, arrived in Paris later, in 1906, and he also established close links with Rodin's circle.

It should be acknowledged that not all the above-mentioned Latvian sculptors were equally open to those aspects of Rodin's principles which could give impulses to modern trends of sculptural expression. Šķilters, who during his five-year stay in Paris had also attended the lectures and seminars of plastic anatomy within the system of academic training at Ecole de Beaux Arts, in his figural compositions and portraits demonstrated a rather eclectic fusion of some Rodin-like features with the pedantic descriptiveness of Naturalism and motifs or decorative stylisations from the idiom of Art Nouveau.

Šķilters, like Rodin, was mainly a modeller, he did not use stone or other hard materials, and his individual manner of plastic expression did not change radically in the following decades. Šķilters had a rather critical, sometimes even hostile attitude towards modern trends in sculpture. Dzenis later partly abandoned the direct borrowings from Rodin's style, so typical for his early works, and from 1911 onwards he carved some of his sculptures in granite, finding his means of expression suitable for hard materials. Dzenis worked mainly in the field of portraiture, and he remained faithful to a rather traditional understanding of realistic presentations.

Herbert Read, the well-known theorist of modern art, when characterising Rodin's role, has acknowledged that even such modern sculptors as Hans Arp or Henry Moore, who have taken a path that differs from Rodin's vision, shared the same concern for the virtues proper to

the art of sculpture – sensibility to volume and mass, the interplay of hollows and protuberances, the rhythmical articulation of planes and contours, unity of conception.²

These are the most essential elements of integral sculptural expression, and as we know they formed the basis for the achievements of the so-called classical modernism in sculpture. In the context of 20th-century Latvian art it was Zaļkalns who paid the most serious attention to these essential elements. He managed to overcome the impressionistic character of certain Rodin-like influences, still noticeable in his earlier works, and he found his own approach to strictly defined tectonics and form-building definitions.

Likewise the striving to underline the tectonic integrity and purity of forms may be observed if we compare Zaļkalns' head composition "Marble" (1911) and Brancusi's slightly earlier marble sculpture "Sleep" (1908). In a rather similar way, both sculptors have used the contrast of smooth and rough, unworked areas, the so-called *non finito* technique that had been borrowed by Rodin from some of Michelangelo's unfinished works. For Brancusi, as we know, the "Sleep" was an early statement of what later became his "egg" theme. In his following works he abandoned emotionally motivated descriptiveness and directed his efforts towards an ideally inclusive simplicity and abstraction of forms. Zaļkalns' approach was more moderate. In the portrait composition "Ludmila" (1913) where his search of stricter tectonic relations of volumes made its first really evident appearance, he maintained the corporeal integrity and representational character of forms.

A really radical transition to a style based on a tectonic precision and distinctly underlined geometry of forms was reached during the First World War when Zaļkalns carved his famous archetypal images of Latvian women refugees – his stone sculptures "Standing Mother" (1915) and "Sitting Mother" (1916). Explaining his intentions, the artist claimed: "In my "Mothers" I consciously searched for a clear and, if you may say so, even crystallised, simple, synthetic, inclusive forms. I built these sculptures as one would construct a house, with definite planes and contours, leaving out all unimportant elements."³ Like Brancusi, Zaļkalns also resolutely freed his carving from such features which might originate in the practice of modelling in soft materials.

The strictly laconic stylistic integrity that Zaļkalns achieved in the above-mentioned granite sculptures and the boldly geometricised style of his portrait

heads of Russian composers Scriabin (1918) and Mussorgsky (1919) for the so-called Monumental Propaganda Plan in Petrograd in the first years after the revolution, both of these trends in Zaļkalns' work have inspired a strong and lasting interest in the problems of architectonics and geometry of forms shared by the next generations of Latvian sculptors. It may be mentioned that at the large-scale exhibition "Moscow–Paris" in Moscow (1981) Zaļkalns' bronze portrait of Mussorgsky shared the same hall with the reconstructed model of Tatlin's Monument to the Third International.

The next important episode showing the direct links of Latvian artists with the avant-garde developments is connected with the activities of the sculptor Kārlis Zāle (1888–1942) during his seven-month stay in Berlin in 1922. In Berlin Zāle produced several constructively architectonical compositions which were exhibited together with the works of Rudolf Belling, Umberto Boccioni, Vladimir Tatlin and other actively rebellious artists. Zāle's constructive composition "Dance" was presented at the famous exhibition of Russian Constructivists in Van Diemen's Gallery in Berlin alongside the constructive heads of Naum Gabo and Tatlin's contre-reliefs. Zāle also had some contacts with the Futurist movement and Filippo Tommaso Marinetti who had selected one of Zāle's architectonical compositions to illustrate his manifesto "Taktilismus" in the periodical "Der Futurismus". Zāle's constructive works and his Berlin-period activities received highly positive recognition from the German art critic Paul Westheim, and present-time researchers are also interested in his contacts with the leading personalities and movements of that time. So, for example, quite recently the Italian art historian Maria Elena Versari showed her intention to collect materials about Zāle's contacts with Marinetti and the other Futurists.

The internationally spreading tendency to re-translate some aspects of constructive compositional thinking and some Cubistic approaches into individualised stylistic solutions was also typical of other Latvian sculptors – Emīls Melderis (1889–1979) and Marta Skulme (1890–1962). It should be pointed out that Latvian sculptors in their construction of Cubistic compositions nearly always maintained certain associative links with some kind of figurative motifs which were the primary source of inspiration. A closer examination of their works from the first part of the 1920s will show that they have found a rather well-balanced mid position between a constructively precise arrangement of sculptural elements and a Cubistic synthesis.

Latvians have not used straight-forward constructive assemblages of different materials and they did not abandon the traditional practice of modelling or carving. Latvians tried to achieve a convincing structural unity of form,

which had to express certain semantic codes and allusions. Zāle, Melderis and Skulme also came from Latvian countryside, where the traditional environment and peasant way of life had strongly influenced their vision and their instinctive perception of form-building elements. They had genetically inherited an intensive perception of tectonic coherence and geometrical structuring of forms – features which are typical of the ancient ornament systems and different household utensils in the peasant environment.

The Riga Artists Group to which Melderis and Skulme belonged developed contacts with French artists, and both sculptors willingly chose Paris as the destination of their study trips. Melderis spent several months there in 1923/1924. He visited the office of the art magazine “L’Esprit Nouveau” and had a professional discussion with Jacques Lipchitz and Amedee Ozenfant, who was one of the Purist theorists. Melderis showed catalogues and photographs of Latvian sculptors’ works to his French colleagues, and he was pleased to see their positive acclaim.

Starting from the mid 1920s, Melderis and Skulme developed a powerful figurative style and in their following works – monumental heads and figural compositions – the geometry of forms obtained a more refined expression. The figural works in granite or bronze reveal a serious interest in existential and archetypal roots of sculpture. Such premises of their orientation and their striving to find sources of inspiration in the sculptural traditions of ancient civilisations corresponded to similar developments in the early works of Henry Moore (1898–1986), Barbara Hepworth (1903–1975), Marino Marini (1901–1980) and several other internationally known sculptors. It was a search of vitality and power of expression for designation of which Herbert Read has used the notion of ‘vitalism’.

The conceptions based on the investigation of the most essential virtues and features of sculpture which were developed by Teodors Zālkalns, Kārlis Zāle, Emīls Melderis, Marta Skulme, Kārlis Zemdega and some other sculptors, who worked actively during the inter-war decades, constituted the basis for some further modifications of those principles which may be associated with the classical period of modern sculpture.

In the Soviet period, as soon as the oppressive domination of officially demanded naturalism slightly decreased, Latvian sculptors tried to re-establish those stylistic principles and means of expression which had been cultivated during the previous development of the national school. They tempted also to find some stimulating impulses in the classical positions of modern sculpture – in the works of such masters as Henry Moore, Hans Arp, or Barbara Hepworth.

The spreading of the mainstream traditions and principles of the national school was stimulated by the professorship of Zaļkalns, Melderis and Zemdega at the Academy of Arts, where they managed to introduce the principles of a tectonic approach in the academic training system. In rather fierce discussions they defended their common opinion that the arrangement of sculptural masses and the motivation of compositional tasks should be performed first as primary stages of modelling before passing to smaller details and surface elements.

If we look at some most typical works of the late 1960s and 1970s – such as the monumental portrait head of Teodors Zaļkalns (1967) carved by Lea Davidova-Medene (1921–1986), abstraction of the figural motif in Juris Mauriņš' (1928–1993) granite sculpture “Night Guard” (1972), the sturdy composition of Zenta Zvara's (1924–2001) granite sculpture “Harvest” (1976) or strictly defined architectonic generalisations in several works by Jānis Karlovs (b. 1939) – it is quite obvious that their treatment of the previous traditions was innovative and their efforts were directed towards a concentrated, inclusive purity of style.

In the 1970s and 1980s sculptural and compositional tasks started to dominate over the narrative elements. Such an approach opened broader possibilities for diversity of expression to those sculptors, who started their creative careers in the early 1970s and later. The artists of this generation were eager to free themselves from the doctrines of the official figuration, and they tried to find their own modifications of the tectonic principles which had always been a dominant element in Latvian sculpture. Ojārs Breģis (b. 1942), Ojārs Feldbergs (b. 1947), Vilnis Titāns (b. 1944), Igor Dobichin (b. 1958), Gvido Buls (b. 1956) and several other sculptors developed their form-building ideas mainly in the field of stone sculpture, and they manifested new approaches to the relations of different sculptural objects (not only figurative forms) with the environmental context and landscape settings.

One of the most striking attempts to broaden the range of sculptural imagery was undertaken by Feldbergs who introduced landscape motifs in his minimalistic granite sculptures. Looking at his granite compositions “Smoke” (1979), “Dawn” (1980) and “The Puddle in the Field” (1984) we may see that even depicting such elusive natural phenomena as clouds, sun-beams or smoke the sculptor uses a strict coordination of the sculptural masses, volumes and linear contours.

It may be interesting to mention that several Latvian-born sculptors of Russian origin who have received their professional training in our Academy such as Gleb Panteleyev (b. 1965), Olga Shilova (b. 1966), Igor Dobichin and

Gennady Stepanov (b. 1950) have also accepted the principles of strong tectonic coherence and laconic or even minimalistic concentration of sculptural expression.

During those decades of the previous century when modern sculptors explored rather intensively different modes of pure abstraction, such an approach was not so popular in Latvia, and in the Soviet period it could be developed mainly in the oppositional sectors of artistic activities. Therefore in the 1990s, when freedom came, several sculptors have demonstrated an increasing interest in minimalistic abstractions based on tectonic integrity of forms and refined presentation of the expressive qualities of sculptural materials. Quite often artists choose motifs of architecture or industrial environment such as bridges, towers, elements of columns, motorbikes and different other vehicles. The forms that remind such objects are presented as multisemantic sculptural metaphors. We may find such solutions in the latest works of Gleb Panteleyev, in the small-scale sculptures by Gennady Stepanov and several other modifications of abstraction and reductive approach.

Igor Dobichin combines different architectural motifs with subtle reminiscences of figural and landscape elements. Sometimes sculptors depict different real objects in stone or bronze rather precisely. So, for example, Pauls Jaunzems (b. 1951) in one of his small-size granite compositions, "Butchard" (1997), has preserved a sculptor's tool in stone and placed it on a pedestal. All the above-mentioned trends demonstrate a spectrum of different individual variations, including also gently abstracted bodily forms, tectonic modifications of torsos, standing or reclining figures or figural fragmentations.

These developments may be classified as part of neo-modernist tendencies. They occupy a rather central position in those sectors of development where sculptors keep using such traditional materials as stone, metal, wood, and their combinations.

During the 1970s and also in the following decades different attempts have opposed to the strict tectonic principles of the school by turning to a more sensual figuration. Several artists have experienced the influence of post-modern trends, and they are apt to create different, sometimes rather complicated hybrid forms with unexpected combinations of contrasting elements and materials. Rather typical in this respect are some recent works by Solveiga Vasiljeva (b. 1954) and Āris Smildzers (b. 1962).

In Latvia, a certain demarcation line and sometimes even an atmosphere of alienation still exist between the sculptors who develop the traditional means of modelling or carving and those artists whose range of creative interests

include installations, different multi-medial and alternative forms of expression, which in other, more open and broad-minded contexts, might be classified as sculpture.

At the same time, some professionally well-trained sculptors, who create installations and different spatial compositions, maintain a precisely balanced arrangement of masses and elements. Such an approach may be seen in the composition "Tell me: I love" by Aigars Bikše (b. 1969), which he presented at the International Sculpture Quadrennial Riga 2000. This evidently minimalistic work consisted of a rectangular wooden box filled with black earth, which was brought to a vibrating motion by a particular technical device, and the whole composition looked like a gravesite with a granite memorial sign bearing a touching inscription: "Tell me: I love". Some critics suggested that one of the possible interpretations of this multi-semantic composition might reveal Bikše's slightly ironic but also truthful dialogue with the traditional roots of Latvian sculpture, especially those of stone sculpture. Nevertheless his compositional balance, his precise sense of tectonics and ability to avoid any unnecessary elements are as strongly concentrated as Zaļkalns' feeling of forms was when he carved his first granite sculptures. Perfect command of the relations of masses and constructive awareness may be found also in the installations by Oļegs Tillbergs (b. 1956) and Ojārs Pētersons (b. 1956). Some traditions may prove their continuity and validity in quite unexpected contexts.

¹ Curtis, Penelope. *Sculpture 1900–1945: After Rodin*. Oxford UP (1999), p. 3.

² Read, Herbert. *A Concise History of Modern Sculpture*. London: Thames & Hudson (1964), p. 18.

³ Baumanis Kārlis. *Teodors Zaļkalns*. Riga (1966), p. 76.

Boriss Infantjevs

KĀRLIM DRAVIŅAM - 100 DIVAS TIKŠANĀS AR KĀRLI DRAVIŅU

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Kārlis Draviņš (1935)

Kārli Draviņu es pirmo reizi ieraudzīju 1943. gadā profesora Luža Bērziņa vadītā latviešu tautas dziesmu seminārā. Jau pēc pirmās nodarbības profesora kustīgais un enerģiskais asistents mani uzrunāja: “Mūsu semināra darbā piedalījās gan vācieši, gan lietuvieši, bet krievs gadās pirmo reizi.

Tāpēc lai latviešu un krievu folkloras sakaru pētīšanas problēmas kļūst par jūsu turpmākā pētniecības darba galveno jomu.” Šos vārdus es liku pie sirds un jau tai pašā seminārā nolasīju pusotras stundas garu referātu par latviešu un Latgales austrumslāvu kāzām. Arī savam diplomdarbam izvēlējos tematu no šīs problemātikas. Mans diplomdarbs saucās “Māte aiz trim atslēgām” – par bārenīti, kas aicina mirušo māti atnākt un viņu svētīt.

Visvairāk Kārlī Draviņā studentus pārsteidza viņa neizsīkstošā enerģija, darba spars, spēja aizrauties ar savu priekšmetu. Pastāvīgi atrazdamies savā folklorista stihijā, nemitīgi sekodams visam tam, kas šajā stihijā notiek, viņš arī studentus mācēja ar to aizraut. Ar kādu sajūsmu viņš studentiem pavēstīja, ka tikko uzgājis Valtera un Rapas grāmatu veikālā Krišjāņa Barona “Latvju Dainu” pirmo burtnīcu, ko visi turēja par sen izpārdotu bibliogrāfisku retumu! Ar kādu nopietnību viņš mūs pārliecināja par nepieciešamību katra folklorista bibliotēkā iegādāties Artūra Ozola “Latviešu tautsdziesmu bibliogrāfiju”, kuru visi tāpat uzskatīja par bibliogrāfisku retumu un kuru viņš tomēr bija atradis kādā no Rīgas grāmatu veikaliem.

Taču mūsu kopdarbībai nebija lemts ilgs mūžs. “Kara draudu mākoņi” mūs izšķīra un, likās, uz mūžu.

Kā stāstīja vēlāk Kārļa Draviņa dzīvesbiedre Velta Rūķe-Draviņa, brauciens uz Zviedriju pārpildītā laivā bija drausmīgs. Beigās pat nācās mest par bortu visu lieko mantu, tai skaitā arī vīra portfeli ar manuskriptiem un līdzpaņemtajām grāmatām. Dzīve jaunajā mītnes zemē no sākuma necik rožaina nelikās. Kā inteligents bezdarbnieks K. Draviņš tika pielikts pie arhīvu šķirošanas darba. Bet arī šeit viņš izdarīja svarīgus atklājumus latviešu literatūrpētniecībā.

Liktenis tomēr bija lēmis maniem sakariem ar K. Draviņu atkal atjaunoties jaunos, neparastos apstākļos. To izraisīja mana nerimtīgā tieksme vienmēr censties pēc kaut kā neikdienišķa. Aizsūtīju Kārlim Draviņam vēstuli, adresētu uz Lundas universitāti, un lūdzu viņu man atsūtīt dažas grāmatas par latviešu folkloru un etnogrāfiju, kas bija izdotas Zviedrijā.

Kārļa Draviņa atbildes vēstule (skat. faksimilu) vēribas cienīga tai ziņā, ka raksturo mana korespondenta konspiratora spējas. No viņa vēstules neviens nevarētu secināt, ka es pirmais būtu lūdzis viņam atsūtīt man Kārļa Strauberga grāmatu:

“Tāpat kā es interesējos par folkloristiskiem pētījumiem Jūsu zemē, tāpat, domāju, Jums savukārt varētu būt interese par to, kas šai nozarē

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

K. Draviņa vēstule B. Infantjevam 1954. gada 25. novembrī. K. Dravinš' letter to
B. Infantiev, November 25, 1954

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Kārlis Draviņš

publicēts Zviedrijā. Tāpēc pēc kādām desmit dienām nosūtīšu Jums Nordiska Museets Handlingar Nr. 32, kur publicēta K. Strauberga apcere Lettisk folktro om da döda.”

Grāmatu apmaiņa turpinājās vairākus gadus, līdz kļuva iespējams Rīgā satikties ar Kārļa Draviņa dzīvesbiedri, kas ik vasaru ciemojās Latvijā. Tā kā šī grāmatu apmaiņa turpmāk notika oficiāli ar Pedagoģijas institūta bibliotēku, turpmākās K. Draviņa vēstules ar vēlamo grāmatu sarakstiem palika bibliotēkā un gāja bojā.

1956. gada vasarā liktenis mani atkal saveda kopā ar Kārli Draviņu, šoreiz Lundā. Kamēr mana tūristu grupa, ar kuru es biju ieradies, apskatīja slaveno Lundas katedrāli un ēda pusdienas turienes restorānā, es dabūju kādu pusstundu ar Kārli Draviņu parunāties viņa paša mājās.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

K. Draviņa vēstule B. Infantjevam 1955. gada 1. jūnijā. K. Draviņš' letter to B. Infantiev,
June 1, 1955

Arī šoreiz konspirācija bija vajadzīgajā līmenī. Kad istabā ieskrēja Draviņš jaunākais, Kārlis turpināja ar mani sarunāties krieviski, lai dēls nesaprastu, kas es tāds un no kurienes nācis.

Tikko es ienācu istabā un sasveicinājos, Kārlis Draviņš man tūlīt parādīja latviešu avīzi (neatceros, “Laiku” vai “Brīvo Latviju”), kur trekniem burtiem bija iespiests virsraksts “Padomju Latvijas “tūristi” ved sveicienus, vēstules, paciņas...” – “Esiet uzmanīgi,” piebilda K. Draviņš, “sakarā ar padomju tūristu grupas ierašanos šeit saradušies Zviedrijas drošības iestāžu darbinieki. Mēs ar viņiem sadzīvojam draudzīgi, bet jums viņi var kaitēt. Jūs jau uzmana arī daudzi šejienes latvieši, kas sadarbojas ar padomju čeku.”

Kad es izteicu nožēlu, ka nevarēju tikties ar Kārli Straubergu, jo nevarēju dabūt viņa adresi, K. Draviņš teica: “Paldies Dievam, ka jūs viņu nesatīkāt: profesors ir ļoti plāpīgs, un rīt jau jūsu apciemojums būtu zināms Rīgā.”

Par Kārļa Draviņa piesardzību liecināja arī tas, ka vadot mani uz mūsu grupas autobusu viņš gāja pa ielas vienu, es – otru pusi.

No īslaicīgās sarunas es atceros vēl mana sarunu biedra stāstu par to, kā Kārlis Stauberis vērtējis padomju folkloristu darbu. Vislielākie brīnumi profesoram bija par Almas Ancelānes spējām pielāgoties jaunām prasībām. Par Almu Medni viņš nebrīnījies: viņa tomēr no strādnieku ģimenes nākusi. Toreiz Draviņš profesoram iebildis: vai tad viņš pats nebija baigo gadu piedzīvojis un nesaprotot, kā padomju cilvēkam jāuzvedas.

Lielus brīnumus abiem Draviņiem sagādāja ziņas par to, ka profesors Jānis Alberts Jansons strādājis Fizikālās institūtā, pie tam – vadot tur katedru. “Kādā sporta disciplīnā tad viņš izrādījies par speciālistu?” jautāja man.

Tika man parādīta Jāņa Niedres grāmata “Latviešu folklorā”, kuru es Draviņam savulaik biju aizsūtījis. Tā bija tik briesmīgi ar sarkanu zīmuli sašvīkāta un ar lielām jautājumu zīmēm apgādāta, ka papīra baltums tik retumis bija saskatāms.

Realizējams savu Rīgas draugu vēlējumiem, braukdams uz Zviedriju, es biju paņēmis kāda Erika Ādamsona romāna manuskripta mikrofilmu, ko nodevu Draviņam kā izdevniecības “Imanta” līdzvadītājam. Par to izdevniecība man uzdāvināja “Latviešu tautasdziesmu” komplektu, kas tolaik sāka iznākt. Pirmos sējumus es saņēmu pa pastu bez jebkādiem starpgadījumiem, bet 11. sējums tika aizsūtīts atpakaļ sūtītājiem. Taču pēc kāda laika es saņēmu abus – 11. un 12. sējumu no ... Maskavas! Kārlis

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

K. Draviņa atklātne B. Infantjevam 1963. gada 3. aprīlī. K. Draviņš' postcard to
B. Infantiev, April 3, 1963

Draviņš bija uzmeklējis mūsu kopīgu paziņu Orhusas universitātes docētāju Knutu Jordalu, kam lūdzis uzņemties gādību par grāmatu transportēšanu. Tas savukārt lūdzis to izdarīt kādam Maskavas profesoram, kas tobrīd ciemojies Orhusā.

Pēdējo reizi ar Kārli Draviņu mēs tikāmies telefoniski īsi pirms viņa aiziešanas mūžībā. Tolaik es ciemojos Hamburgā pie viņa meitas Sarmas Zemītes. Piezvanīja viņas tēvs, lai apprasītos par meitas ģimenes labklājību. Uzzinājis, ka arī es esmu Hamburgā, K. Draviņš izteica vēlējumus parunāties arī ar mani. Saruna izvērtās visai pamatīga. Es dabūju izstāstīt gan par savu paredzamo doktora disertācijas aizstāvēšanu, gan par manām publikācijām latviešu un krievu folkloras sakaru pētīšanas jomā. Manu sarunas biedru iepriecināja tas, ka viņa izsacītajam novēlējumam esmu palicis uzticīgs.

Aldis Linē

IVANA RUDENKOVA MARIONEŠU TEĀTRIS

Latvijas Republikā starp diviem pasaules kariem bērnu teātrim, tajā skaitā arī leļļu teātrim, netika pievērsta uzmanība. Leļļu teātra veidošana Latvijā bija mākslinieku, šis nozares entuziastu, rokās. Līdzās māksliniekam Herbertam Līkumam (1902-1980), pirmajam latviešu profesionālā leļļu teātra veidotājam, strādāja arī aktieris un režisors Ivans Rudenkovs, vienīgais cilvēks pirmskara Latvijā ar profesionālu leļļinieka izglītību. Rudenkovs līdz pat šim laikam vienīgais konsekventi mēģinājis leļļu mākslas izteiksmes līdzekļu paletē rast vietu interesantajai un sarežģītajai kustīgajai leļļu sistēmai – marionetei.

Pirmā marionešu teātra izrāde saistīta ar mākslinieka Jāzepa Grosvalda (1891-1920) vārdu. Viņš kopā ar gleznotāju grupu – saviem domubiedriem – jau 1915. gadā iestudēja marionešu izrādi “Zaļā puķe”, kuru parādīja kādā Rīgas dzīvoklī šauram skatītāju lokam. Diemžēl pati dzīve un Pirmā pasaules kara notikumi liedza J. Grosvaldam mērķtiecīgi turpināt iesākto leļļu teātra laukā.

Otrs marionešu teātra aizsākums saistās ar Ivana Rudenkova (1887-1950) personību. J. Grosvalda centienus darboties leļļu mākslā rosināja studiju gados Parīzē redzētās franču leļļu teātra izrādes, bet Ivana Rudenkova¹ mākslinieciskajā rokrakstā spēcīgi jaušama vācu skola, kas diemžēl jau bija kļuvusi pasveša Latvijas 30. gadu realitātei un tautas uztverei. Tas arī bremzēja un neļāva visā pilnībā izpausties un realizēties mākslinieka iecerēm. Ivana Rudenkova 1923. gadā dibinātais Marionešu teātris jau pašā darbības sākumā iecerēja parādīt divdesmit piecas izrādes, tomēr notika tikai piecpadsmit, un drīz vien šo māksliniecisko vienību likvidēja.

Ivans Rudenkovs dzimis Harkovā, gadsimta sākumā ieguvis dramatiskā teātra aktiera izglītību un strādājis Harkovas, Blagoveščenskas un Baku teātros. No 1911. līdz 1915. gadam viņa radošā darba gaitas saistās ar Kijevas kamerteātriem aktiera – stāstnieka un humoristisko noveļu izpildītāja statusā.

I. Rudenkovu nebūt neiepriecināja Oktobra revolūcijas notikumi Krievijā, un pēc tās uzvaras viņš dzimteni atstāja. Laikposms no 1917. līdz 1922. gadam mākslinieka dzīvē bija iezīmīgs ar daudziem braucieniem, meklējot piesaistes vietu tālākajām radošajām izpaušmēm. I. Rudenkovs nokļuš Varšavā, vēlāk arī Berlīnē, kur strādā par režisoru un varietē teātra aktieri. Jau darbojoties Berlīnes teātros, viņš apgūst arī leļļu teātra pamatus.

1922. gadā I. Rudenkovs pārceļas uz dzīvi Rīgā un aktīvi liek lietā iegūtās zināšanas leļļu mākslā, gatavojot izrādīšanai leļļu programmu Amatnieku biedrības Mazajā zālē L. Kēniņa ielā 30 (tagadējā R. Vāgnera iela).

Nav šaubu, ka I. Rudenkovs it ļoti jūta leļļu teātra iespējas un skatītāju vēlmes, reklamējot savu pasākumu kā “Laikmetīgas satīras teātri ar lellēm” un

solot veidot tā uzvedumus ar Latvijas vadošu satīriķu – Rutku Tēva (Arveds Mihelsons), L. Šanteklēra (Mārtiņš Gailis), Dr. Orientācija (Valdis Grēviņš), Sukubura (Jānis Vainovskis) – literāro līdzdalību.

Diemžēl šis ieceres realizējās visai nepilnīgi. Tas izsauca kritiķu nožēlu un negatīvu kritiku un lika I. Rudenkova 1923. gadā dibinātajam Marionešu teātrim pēc nepilna mēneša pastāvēšanas pārtraukt darbību.

Kritiķi A. Bērziņš un R. Kroders rakstīja: *“Gan leļļu teātris sludināja, ka līdzī darbosies labākie humoristi, bet nav starp viņiem ne Dr. Orientācija, Šanteklēra, ne Sukubura. (..) Programmā tikai divi gabaliņi – “Loto klubs” un “Septītā lielvalsts”, kas attiecas uz Rīgas notikumiem, un tie arī radīja vislielāko jautrību.”*²

Parādījās arī šāda visai iznīcinoša atsauksme: *“Rīgas leļļu teātrī, ko vada I. Rudenkovs ar režisoru J. Simsonu, nav leļļu spēles burvības, jocīgo, grotesko kustību bagātības, Rudenkovs savus leļļus veido pēc dzīves līdzības, un tie spēlē naturālistisku teātri. Spēles tehniskie jautājumi neatrisināti. Leļļu meistars viņu mehānismu izveidojis nepilnīgi. Ir tikai dažas roku kustības, bet muguras, kāju, galvas kustību varbūtības neatraisītas. (..) Rīgas leļļu teātra repertuārā krievu emigrantu satīra par Padomju Krieviju, krievu žanra scēnas; tām nav spēles vērtības. (..) Neviena raksturīga leļļu teātra personāža, tipiskas figūras. (..) Sāktais ceļš uz spēli nevedīs. Jāmeklē īstais: tīrais leļļu spēles ceļš.”*³

Skarbajai kritikai var piekrist tikai daļēji. Māc šaubas, vai pašam kritikas bargā pirksta kratītājam ir sevišķi liela saprašana par vissarežģītākās kustīgās leļļu – marionešu sistēmas tehniskās attīstības ceļu pasaulē (tieši šie tehniskie sarežģījumi rada vēl neatrisinātas problēmas pat mūsdienu tehniski ievirzīta laikmeta marionetistiem). Otrkārt, kādus *“raksturīgus leļļu teātra personāžus, tipiskas figūras”* kritikas autors vēlas ieraudzīt uz skatuves? Latviešu leļļu teātrī tādu nav vēl līdz šai baltai dienai. Ko tad? Pulčinelu? Petrušku? Diez vai rakstītājs to būs vēlējies. Un pat ja skatītāji ieraudzītu kādu pasauleslavenu leļļu personāžu, vai tas būtu ko mainījis Marionešu teātra liktenī? Maz ticams.

Viens klupšanas akmens I. Rudenkova pasākuma ceļā bija sāpīgs un nenoliedzams: viņa citvalstnieka, emigranta statuss Latvijā. Ka emigrantam svešā zemē neklājas viegli, tā ir patiesība, kas nav jāpierāda. Bet divtik grūti māksliniekam, kurš nolēmis radīt svešai tautai cerībā, ka tas interesēs, aizraus nepazīstama, citāda domāšanas veida un temperamenta cilvēkus. Organiska iesaistīšana nepazīstamā vidē, svešā tautā izdevusies uz vienas rokas pirkstiem saskaitāmiem māksliniekiem.

I. Rudenkovam neveicās arī ar izvēlēto mītnes zemi, kurai nebija gadu desmitiem vai pat simtiem gara valsts vēsture un kura būtu gatava vēlīgi pastiept roku katram svešiniekam. Jaunās, neatkarīgās Latvijas valsts vēstures gājums vēl nebija

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Ivans Rudenkovs

rakstāms pat ar divciparu skaitli. Tas nereti radīja arī nacionāli sakāpinātas atgrūšanas jūtas pret pirmajā mirklī šķietami nesaprotamu ienācēju, vēlme veidot nacionālo kultūru un mākslu pašiem bez ārzemju ietekmēm liedza ar iejūtību uzklausi arī emigranta sāpi par zaudēto dzimteni. Turklāt I. Rudenkova parādītās programmas tika sniegtas krievu valodā.

Tie bija principiāli jautājumi, par ko Ivanam Rudenkovam nācās nopietni domāt, pirms atkal meklēt ceļu pie skatītājiem. Bet mākslinieks pēc pirmās neveiksmes neatmeta iesāktajam ar roku, kā to, iespējams, varētu sagaidīt no svešinieka: ja jau mani šeit nemīl, laime jāmeklē citur. I. Rudenkova bija nolēmis turpināt. Šeit.

1935. gadā viņš iecerēja dibināt ebreju leļļu teātri "Šoloms Aleheims".⁴ Jādomā, ka šo ideju viņam inspirēja mākslinieka Herberta Lūkuma atklātie paziņojumi presē par Leļļu teātra dibināšanu Dailes teātra paspārnē. Nu arī I. Rudenkova piedāvāja Dailes teātrim savu gandrīz simts marionešu lielo kolekciju, kas tikusi vākta jau kopš 20. gadiem un kurā bija arī vairākas vācu mākslinieku veidotas un no Berlīnes atvestas lelles. Tomēr Dailes teātris no šī piedāvājuma atteicās, un visbeidzot I. Rudenkova 1935. gada plāni reducējās uz atsevišķiem koncertnumuriem Rīgas kinoteātru varietē programmās.

Tomēr jau nākošajā – 1936. gadā mākslinieks sāka sadarbību ar pazīstamo latviešu aktieri un režisoru Kristapu Lindi (1881-1948), kurš bija absolvējis Ķeizarko Pēterburgas teātra skolu un strādāja Nacionālajā teātrī. K. Lindem darbs ar bērnu auditoriju nebija svešs. Tobrīd arī paša I. Rudenkova centieni jau ir mērķtiecīgāki – viņa repertuārā dominē bērnu auditorijai iecerētas izrādes, turklāt tās skatītājiem tiek pasniegtas latviešu valodā.

1936. gadā Lieldienās un Ziemsvētkos marionešu uzvedumi tiek izrādīti Nacionālajā Operā, Krievu, Ebreju teātrī un citviet.

Preses atsauksmes un vērtējumi nu jau ir siltāki un, šķiet, objektīvāki, kā to var jaust recenzijā "Marionešu teātra izrāde bērniem": "*Lindes – Rudenkova pasākums ir vēl jauns un tāpēc arī vietām diezgan nedrošs savos sasniegumos, bet jāatzīst, ka mākslinieciskā daļa darināta un disciplinēta ar atzīstamu lietpratību, un nav šaubu, ka arī te darbs var radīt meistarus.*"

Mazāk vēl padevies garākais uzvedums "Princeses sirīds" jeb "Baltā pelīte", kur jāatmet garie muzikālie ievadi no skaņuplatēm (tie bērnus tikai nogurdina, atslābina viņu redzes darbībai saspriņdzināto interesi), vēl vairāk jāsaīsina stāstošie teksti, ienesot tajos vairāk komiskā elementa. (...) Labāk jau izdevušies atsevišķu skaņu aranžējumi izrādes 2. daļā, piemēram, "Jautrais zemnieks", "Meitene", kas dzied pie ratiņa, "Dejojošais nēģeris", groteska "Toreadora mīlestība". Te netrūka jautrības un aplausu. (...)

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Marionetes "Policists"
un "Klauns". 20. gadi.
Puppets "Police
Officer" and "Clown".
1920ies

Leļļi turpretim jau tuvāki bērnu psihei – bez groteskiem pārspīlējumiem un arī bez naturālisma – pa daļai pasaku stilā. Vēlēsim šim pasākumam sekmīgu nākotni – jo labu izrāžu pie mums Rīgā ir vēl tik maz... Un tik maz par tām vēl nopietni domā.”⁵

Kritiķis F. Dombrovskis-Dumbrājs avīzē "Rīts"⁶ gan neskopojas ar nopēlumiem par mākslinieciski nekvalitatīvajām lellēm, pārmetot tām naturālismu, bet pašai izrādei ilustratīvismu un svešumu latviskajai mentalitātei.

Tomēr jaušams, ka negatīvais vērtējums šoreiz nenosaka recenziju kopējo toni. Lūk, vēl viena atsauksme!

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Marionete "Pavārs".
20. gadi. Puppet
"Cook". 1920ies

"Lelles, ieturot groteskā izskatā, rekvizītus un butaforijas veidojis Rudenkovs, glītas un raksturīgas dekorācijas un kostīmus – J. Irga.

Mazie skatītāji lelļu veikalā dejām uzgavilē. Pēc izrādes viena tāda maza dzīva lellīte piesteidzās pie izrādes režisora Kr. Lindes, izsakot savu atzinību: "Man ļoti patika, es nāksu vēl skatīties!""⁷

I. Rudenkova darbības vērtējumi presē liek nojaust, ka mākslinieks veicis intensīvu radošo meklējumu un attīstības ceļu, spējis apjaust skatītāju vēlmes, atsakoties no nevienu sevišķi neinteresējošās politiskās satīras, un vairāk orientējies uz bērnu auditoriju saistošu materiālu. Ja 1923. gadā māksliniekam

jāuzklausā pārmetumi par to, ka viņa izrādēs trūkst *"leļļu spēles burvības"*, tad 1936. gadā to vairs pārmet tikai retais vērtētājs, kurš visticamāk "no gultas izkāpis ar kreiso kāju." Mazinājusies arī I. Rudenkova vēlme veidot savas lelles kā naturālu dzīves kopiju. Mākslinieks sapratis tāda mākslinieciska izteiksmes līdzekļa kā groteskas milzīgās iespējas tieši leļļu teātrī un tās sekmīgi izmanto.

Otrā pasaules kara tuvums atkal pārtrauj viņa teātra tālākās attīstības ceļu. Tas ir traģisks un melns laiks visai Latvijas valstij, kuras dzīve un normāla attīstība tiek pilnīgi salauzta, lai pēc kara turpinātu kauna un pazemojumu pilnu dzīvi vienotās un nedalāmās PSRS savienotās republikas statusā – kā Latvijas PSR.

Tomēr I. Rudenkova radošā darbība nepārtrūkst arī jaunajā – padomju realitātē. Un, šķiet, ka tieši viņa dzīves noslēguma periods liek uzlūkot citām acīm šo visai sarežģīto un neviennozīmīgo personību. Uzklusot mūsu lieliskā režisora Kārļa Pamšes, kuram pēc kara arī iznācis darboties I. Rudenkova teātrī, atmiņas par veco leļļinīku, zūd tas stereotips, kas tieši vai netieši būvēts pirmskara presē – svešinieks, savādnieks, kurš neatlaidīgi un spītīgi rādījis publikai reti kam interesējošus leļļu numurus.

Bet I. Rudenkova taču ne mirkli nav bijis sevī tā noslēdzies, lai galīgi nejustu to sabiedrību, kuras vidū viņš nolēmis dzīvot. Nav viņš spītīgs dīvains, kas grīst vienīgi savu domu un sāpju pasaulē un kontaktēšanās brīžos ar līdzcilvēkiem par tām vien tik spētu runāt! Jau no radošās darbības sākuma viņš meklējis kontaktus ar latviešu satīriķiem (cits jautājums, cik tas veiksmīgi vai neveiksmīgi izdevies), laba sadarbība māksliniekam izveidojusies ar latviešu teātra vēsturē labi pazīstamajiem Jāni Simsonu un Kristapu Lindi. Un arī pēc kara viņa Marionešu teātra trupā blakus mums nedzirdētiem vārdiem varam nosaukt košu un Latvijas teātra zvaigznājā labi pazīstamu mākslinieku kopu.

Jau 1941. gadā tiek pieņemts LPSR MP lēmums par Rīgas pils nodošanu republikas pionieriem. Kara gadi, protams, pārtrauc arī Pionieru pils darbību, taču 1944. gadā šī mākslinieciskā vienība turpina iesākt. Blakus citām bērnu mākslinieciskās jaunrades grupām parādās arī Marionešu teātris. 1944. gada 23. oktobrī par Pionieru pils Marionešu teātra māksliniecisko vadītāju un direktoru tiek iecelts Ivans Rudenkova.

Kā tas nereti notiek marionešu teātra praksē, arī Rudenkova teātrī bija aktieri – marionešu vadītāji, un aktieri, kuri runāja tekstu. Starp pirmajiem varētu minēt mums mazāk pazīstamus māksliniekus – Kseniju Baumanī, Semjonu Klimovu-Čerkesu un citus. Ar lielāko daļu no tiem Marionešu teātra vadītājs saticies un sācis sadarboties vēl darba gaitās Krievijā un klejojumu gados ārzemēs.

Toties aktieri runātāji mums jau it labi pazīstami. Viņu vidū Kārlis Ozolkāja, Ēriks Brītiņš. Tieši Pionieru pils Marionešu teātrī savu darbību sākušas pazīstamā

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Marionete "Cūciņa".
20. gadi. Puppet
"Piglet". 1920ies

režisora Vara Braslas māte Valija Brasla, Liepājas teātra aktrises Izas Bīnes māte Antonija Bīne, kas vēlākos gados daudz un ražīgi strādāja leļļu dramaturģijā, pazīstamais dziesminieks Eduards Rozenštrauhs un, protams, arī Kārlis Pamše, kurš labprāt atceras tālos pēckara gadus.

Šobrīd sirmais režisors pēckara gados bija vēl jauns aktieris, kas tikko nonācis toreizējā Drāmas teātrī un ļoti priecājās par savu nokļūšanu uz liela, profesionāla teātra skatuves. Tomēr viens apstāklis mazliet sarežģīja dzīvi – viņš jau bija saistījies ar Marionešu teātri. I. Rudenkova aktīvi meklēja kadrus savam ansamblim, un K. Pamše bija padevis šim vilinājumam. Bet, nonākot Drāmas teātrī, direkcija jaunajiem aktieriem izteica stingru brīdinājumu – bez īpašas atļaujas ārpus

teātra sienām uz skatuves nekāpt. Un tam jau arī atlika maz laika – to papēma daudzie šefības koncerti, ielu tīrīšana, kurināmā sagāde. Protams, ka negribējās zaudēt darbu profesionālā teātrī, bet arī leļļu mākslas vilinājums nezuda. Tādējādi Pionieru pils Marionešu teātrī iznāca strādāt konspiratīvi, katrā izrādē parādoties ar citu vārdu. Kaut gan – “parādīšanās” jau nosacīta – skatītājiem redzami nav ne aktieri, kas vada marionetes, ne arī tie, kuri runā lellīšu tekstus.

Pionieru pils Marionešu teātra repertuāram šajā laikā, protams, jau ir “padomju vaibsti” – te gan M. Šurina “Dārtiņas laime” un K. Čukovska “Doktors Aikāsāp”, gan Ņ. Gernetas, P. Gurēviča “Zosulēns” un A. Gaidara “Čuks un Geks”. Blakus tiem arī paša I. Rudenkova “Polārā pasaka” un klasiskā pasaka “Sarkangalvīte un vilks”.

Repertuāra jautājumi leļļu teātrī allaž bijuši ļoti svarīgi, un acīmredzot I. Rudenkovs ar mākslinieka intūciju īsti nav pieņēmis padomju ideoloģizētos skatuves darbus bērniem, viņš mēģināja sava teātra repertuāru iespēju robežās veidot bez šī uzslāņojuma. Uzzinājis, ka arī jaunais aktieris Kārlis Pamše reizēm mēdzot vingrināt roku “spalvas darbos”, I. Rudenkovs piedāvāja uzrakstīt skatuves stāstu bērniem, par pamatu ņemot Elzas Stērstes darbu “Zvēru ugunskurs”. Kārlis Pamše piekrita, uzrakstīja, un, kā pats šobrīd vērtē tā laika veikumu, esot iznācis pārāk vienkāršoti – labie zvēri sildās pie ugunsкура, bet sliktie salst un klabina zobus nakts tumsā.

Un te režisors Pamše iezīmē kādu nozīmīgu vaibstu režisora Rudenkova portretā: *“Rudenkovs izlasīja un nebija apmierināts ar uzrakstīto – nepatika didaktika ludziņas sižetā un labi jaušamās asās politiskās paralēles. Viņš labi saprata bērnu psiholoģiju un savās izrādēs prata raisīt pozitīvās emocijas.”*

Rudenkova izrādēs tika ieviests arī “dzīvais” aktieris, kas vairs neslēpās aiz širmja, bet sarunājās ar publiku, orientējot bērnus lugas sižetā, lai nepaliktu kas nesaprasts.

Kārlis Pamše ir aizrautīgs stāstnieks, un viņa atmiņu apcirkņos saglabājies arī pa vienam otram gluži anekdotiskam notikumam no darba laikiem I. Rudenkova teātrī:

“Bija kaut kādi valsts svētki, un Drāmā notika V. Lāča “Vedeklas” izrāde, kur spēlēju vācu zaldātu, un tādus esmu spēlējis daudz. Bet ķeza tāda, ka tieši šajā pašā laikā notika izrāde arī pie Rudenkova – “Sarkangalvīte un Vilks”, kurā man jārunā Vilka loma. Ko darīt? Nosēdos, skatījos pulkstenī un veiksmīgi visu saplānoju – tajā un tajā epizodē man jāparādās uz skatuves “Vedeklā”, tikko esmu brīvs, skrienu uz pili spēlēt Vilku. Viss rit labi, un šis farsam līdzīgais numurs man it labi vedas. Noēju no skatuves Drāmā, mēteli uz pleciem un uz Pionieru pili prom. Te pēkšņa kļūme – esmu aizmirsis mēteli aizpogāt, un mani uz ielas šādā paskatā ierauga milicis, kurš vai valodu

zaudē no šādas nekaunības, – nesakauts fašists pilnā formas tērpā staigā pa Rīgas centru. Svīlpdams dzenas man pakaļ, es no bailēm gluži bez elpas iemūku pilī. Šis pakaļ. Es aiz širmja. Te Rudenkovs kā mūris milicim priekšā.

“Kas esot vajadzīgs?” – “Pie jums iemuka dzīvs fašists! Kur palika?” – “Nav te nekādu fašistu.” – “Bija! Vīrietis.” – “Mums ir viens vīrietis, bet tas nav fašists, tas ir Vilks.” Esmu jau pārgērbies un no piedzīvotā pārbīla tā spēlēju, ka vēlāk pat izpelnos kolēģes Antonijas Bīnes uzslavu: “Lūk, kā vajag spēlēt!”

Ne vien Pamšes kungs prot uzburt dzīvus un amizantus notikumus. Tāds aizrautīgs, allaž sabiedrībā mīlēts viņa un arī rakstnieka Valentīna Jākobsona, pirmā LPSR Valsts Leļļu teātra uzvedumu daļas vadītāja, atmiņā ir palicis arī pats I. Rudenkovs.

Kādā vien sabiedrībā vai jautrā bariņā I. Rudenkovs esot parādījies, tur allaž licis lietā savu stāstītāja un estrādes mākslinieka talantu, līdz asarām izsmidzinot publiku.

Viņa attiecības ar saviem darbiniekiem allaž bijušas labas. Zināmu distanci gan I. Rudenkovs esot mēdzis ieturēt, bet nekad nav pārspīlējis ieņemamā posteņa svarīgumu.

Kārlis Pamše darba laiku I. Rudenkova teātrī atceras kā visai nozīmīgu, jo šeit papildnam varēja saprast vārda spēku, balss finešu lielo lomu tēla veidošanā. Katram tēlam taču jāmēģina atrast kas raksturīgs, skatītāju dzirdes atmiņā paliekošs: *“Braucu pat pēc vilka rūcienu uz zooloģisko dārzu, tik šis nūrdēja vien, gaļu ēzdams, un diez ko nebija vis pierunājams palaist kārtīgu rūcienu.”*

Vēlāk Marionešu teātrī gūtās iemaņas ļoti noderējušas, kad K. Pamše 1956. gadā sācis strādāt Radioteātrī režisores Anastasijas Stepulānes vadībā.

Kārlis Pamše atceras, kā Rudenkovs bieži skatījies pats savas izrādes, klusītēm staigājot pa zāles aizmuguri, nemaz nepievēršot uzmanību uz skatuves notiekošajam, bet pētot zāles reakciju. Un ja nu kas nav kārtībā, tad skatījies uz skatuvi. Kuri vainīgi – runājošie vai lelles vadošie? Pēcāk visu pārrunājis ar aktieriem.

Rudenkovs jūta, ka leļļu teātrim piemīt sava, īpaša valoda, allaž mēģināja to uzminēt.

Tomēr 50. gados kā jauns lietuvēns skatuves bija apsēdis sociālistiskais reālisms. Pat A. Amtmanim-Briedītim Drāmā “Skroderdienu Silmačos” iestudējumā nācās Antoniju pataisīt par budzeni, lai vispār rehabilitētu Blaumani par sociālistiskajam reālismam derīgu autoru. Bet P. Pētersona presē teiktie vārdi – *“Kad beidzot teātrī ielaidīs teātri?”* jau šķita pavisam apgrēcīgs sauklis.

Arī Rudenkova teātrī nācās vergot šim reālismam, tomēr vecais leļļinieks klusītēm, neuzbāzīgi mēģināja ienest savās izrādēs dzīvīgumu, īstu teātri un skanīgu leļļu mākslas valodu – cik nu tas iespējams.

Atmiņā paliek Kārļa Pamšes teiktie vārdi: “Šķiet, Rudenkovā mīta lirīķis, kas ļoti ticēja, ka māksla glābs pasauli.”

Padomju varas iestādes un kultūras dzīves vadītāji sevišķi neskopojās ar finansu līdzekļiem, lai atbalstītu jaunās padomju mākslas veidošanu Latvijā. Tomēr šiem vadoņiem nez kāpēc Pionieru pils Marionešu teātris šķita lieka greznība, un tas 1946. gadā tika pievienots nesen dibinātajam LPSR Valsts Leļļu teātrim. Kā atceras latviešu leļļu mākslas vecmeistars Pāvils Šenhofs, šī teātru apvienošana izrādījās pavisam neveiksmīga – Rudenkova trupa bija izklīdusi, viņa izrādes, kas tagad nonāca Valsts Leļļu teātra repertuārā, tajā neiedzīvojās. Aktieriem bija sveša marionešu tehnika, lelles šķita neparocīgas, tās pat tika pārtaisītas, lai varētu izmantot citās izrādēs.

Tas bija pēdējais “darvas piliens” Ivana Rudenkova jau tā sūrajā dzīves kausā. Jaunas aktivitātes viņš vairs neuzsāka, jo bija cienījamā vecumā, turklāt smagi slim ar vēzi. Viņu ārstēja latviešu medicīnas spožākā zvaigzne – profesors Pauls Stradiņš. Ievērojamais mediķis zināja par sava pacienta nodarbošanos, un viņam dzima doma lūgt talkā veco leļļinieku Medicīnas vēstures muzeja eksponātu veidošanā – izgatavot mulāžas.

Vai šī iecere realizējās, palicis neatbildēts. 1950. gadā Ivana Rudenkova mūža gājums pārtrūka.

ATSAUCES

¹ LTDS arhīva materiāli.

² *Jaunākās Ziņas*. 1923. 17. dec.

³ *Latvijas Vēstnesis*. 1923. 19. dec.

⁴ *Сегодня Вечером*. 1935. 18 июля.

⁵ K. [Kārklīņš] J. Marionešu teātra izrāde bērniem. *Jaunākās Ziņas*. 1936. 15. apr.

⁶ Sīlis Marta. Lelles sirds. *Pēdējā Brīdī*. 1936. 16. apr.

⁷ Dombrovskis-Dumbrājs F. Mēģinājums Rīgā radīt marionešu teātri. *Rīts*. 1936. 14. IV

Nozīmīgs izdevums par arhitektūras mantojumu.

Koka Rīga.

Rīga: Neputns / Latvia Nostra, 2001.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Grāmata par koka Rīgu tika gaidīta. Ne tikai tāpēc, ka ikviena apjomīga un nopietna publikācija arhitektūras vēstures jomā pēdējos gados pie mums kaut vai retuma dēļ ir notikums, bet arī tālab, ka šī tēma ir īpašas uzmanības vērta. Speciālistu aprindās Rīgas koka arhitektūras nozīme ir sen zināma. Nav noslēpams arī tas, ka strauji tuvojamies kādam kritiskam punktam – senajai koka apbūvei arvien grūtāk ir pretoties mūsdienu merkantilajām interesēm. No pazušanas nebūtībā šīs ēkas var pasargāt tikai izmaiņa sabiedrības attieksmē, citādi koka apbūve par sevi atgādinās tikai pētnieku arhīvos iegūlušu izpētes sējumus. Lai to mainītu, pirmais

vārds sakāms speciālistiem, ar konkrētiem piemēriem parādot un argumentējot, kur slēpjas koka arhitektūras vērtība un kā tā veiksmīgi var pastāvēt mūsdienu pilsētas mainīgajā vidē. Pirmais uzdevums, kas šobrīd būtu jārisina šādam izdevumam, ir plašākas sabiedrības **uzmanības piesaistīšana** nozīmīgai un dzīvotspējīgai arhitektūras mantojuma daļai. Turklāt – šī mantojuma kopumam, ne tikai atsevišķiem tā šedevriem (oponējot “pērliņu” spēļu ideju autoriem, kas, aizraujoties ar spožu izņēmumu virknējumu, nenovērtē konteksta jeb fona apbūves nozīmi). Otrkārt, ir svarīgi pierādīt, ka, neraugoties uz dramatiskajām institucionālām izmaiņām, kas neatkarības gados skārušas arhitektūras pētniecību un restaurāciju, Latvijā šī pētniecības nozare ar savām īpašām metodēm un *profesionāli strādājošiem speciālistiem* nav zudusi. Iespējams, pateicoties Jurija Vasiļjeva (1928-1993) savulaik iedibināto jauno arhitektu apmācības tradīciju pamatīgumam. Ne velti gandrīz visi grāmatas autori ir viņa audzēkņi un šo izdevumu ir veltījuši sava meistara piemiņai.

Grāmatas sagatavošana bijusi iespējama, pateicoties arī starptautiskai iniciatīvai (kā zināms, sabiedriskā fonda *Europa Nostra* un tā Latvijas atzara interešu lokā ir tieši koka arhitektūra, un šai tēmai bija veltīta arī fonda 2001. gadā Rīgā rīkotā konference). Sava argumentācija tēmas izvēlē bijusi arī Rīgas jubilejai, kas pievērsusi plašākas sabiedrības uzmanību pilsētas vēsturiskajiem

likteņiem. Izdevuma tapšanā veiksmīga bijusi arī sadarbība ar izdevniecību "Neputns" (redaktore L. Slava, mākslinieks J. Petraškevičs). Pateicoties tai, koka Rīgas tēls grāmatā ir ieguvis tās aprises, kas ļāvis izdevumam iegūt "2001. gada grāmatas" titulu.

Līdzās racionāliem apsvērumiem izdevuma tēmas izvēlē ne mazāk svarīgs ir bijis arī emocionālais aspekts. Kā var lasīt prominentu rakstītajos grāmatas ievadvārdos, cilvēkus joprojām fascinē atskārsme, ka koka ēkas "*elpo, smaržo un runā*", atgādinot par bērības pasaules iespaidu tēlaino dabiskumu. Šī *emocionālā* attieksme patiesībā arī ir atslēga koka Rīgas kā īpaša jēdziena apgūšanai, ko piedāvā grāmata.

Bez ievadnodaļas (N. Ālbergs), kurā atrodams visai aptuvens Rīgas koka būvniecības mantojuma konteksta iezīmējums, tēmas izklāsta pamatdaļu veido piesātināti ekspresīvais, vietumis publicistiskais P. Blūma vēstījums. To papildina citu speciālistu (V. Strupule, I. Dirveiks, J. Zviedrāns, A. Lapiņš) aperceļumi par atsevišķiem jautājumiem, kas saistīti ar pamattēmu. Rakstu kopumu vieno bagātīgais ilustratīvais materiāls ar izvērsti komentāriem.

Racionālus pieturas punktus, kas noskaidrotu autoru programmatiskos mērķus, nākas izlobīt no paša teksta, tie nav definēti, kā tas tradicionāli pieņemts akadēmiskos pētījumos. Grāmatas izkārtojums nepārprotami izceļ Rīgas koka arhitektūras mantojuma likteņu novērtējumu no arhitektūras vēsturnieku viedokļa. Tikai tiekot krietnā izklāsta pusē, atklājas tas, kādā veidā un ar kādām metodēm arhitektūras pētnieki nonāk pie saviem secinājumiem, līdztekus vēstures avotos atrodamo faktu izziņāšanai liekot konkrētu ēku izpētē iegūto pieredzi. Pētījuma "pamatteritorija" ir Rīgas priekšpilsēta (sava laika ārpusētas) koka apbūve. Ar to organiski saistās gadsimtu gaitā veidojusies pilsētas plānojuma problemātika, tai pakārtoti arī citi – tipoloģiskie, stilistiskie u.c. aspekti. Koka pilsētas vēsturisko likteni lielā mērā nosacījuši ne tikai vēstures notikumi. To koriģējis arī izmantotā materiāla – koka – raksturs, un cezūras pilsētas attīstībā bieži vien iezīmējis postījumu apmērs un laiks (Rīga pirms un pēc ugunsgrēkiem), kā arī saimniecisko krīžu un uzplaukuma posmu mija. Pie tam – saimnieciskā rosība ne vienmēr nākusi par labu koka pilsētas veidošanai. P. Blūma veiktā analīze ļauj oponent arī vienam otram pastāvošam pieņēmumam par koka Rīgas likteni (piemēram, koriģējams 1812. gada zudumu apmērs), reizē atgādinot, ka vēl šodien daudz kas ir pieticīgi apslēpts mūra Rīgas "pagalma pusē" un arhitektūras vēstures apguvējam jāprot lasīt ne tikai dokumenti, bet arī seno celtnu saglabātās liecības (ēku plāni, fasāžu un interjeru apdares detaļas, krāsējums utt.). Tas attiecas arī uz bijušajām rīdzinieku ārpusētas rezidencēm, kuru sākotnējos vaibstus pilsētas telpas izmaiņu dēļ nespeciālistam ir gandrīz neiespējami nojaust, taču kas joprojām saglabājušies. Pagaidām vēl nav zudušas arī liecības par 19. un 20. gadsimta mijas koka Rīgu un 20. gadsimta "strādnieku Rīgas" pilsētas daļa.

Kā jau minēts, apjomīgajam koka Rīgas vēsturisko likteņu izklāstam grāmatā pievienoti arī citi detalizētāki arhitektūras vērtību izziņoši aspekti. Tas ir koks kā

viens no elementiem Vecrīgas būvēs (ar cienījama vecuma paraugiem, par ko liecina celtņu koka konstrukciju izpēte), kādreizējās Ārīgas koka celtņu interjeri, vēsturisko stilu mantojuma atskaņas ēku telpiskajos risinājumos un detaļās (logos, durvīs). Žēl, ka šajā materiālu kopā īsti neiekļaujas atsevišķi izceltais ēku plānojuma apskats. Tekstā nav atrodams tas, ko sola nodaļas virsraksts. Secīga ēku plānojuma tipoloģisko grupu un to izmaiņu analīze arhitekta skatījumā, ņemot vērā telpiskās struktūras attīstības likumsakarības, te palikusi otrajā plānā, jo P. Blūms vairāk pievērsies kultūrvēsturiskajiem faktoriem un vietumis runājis par to, kas jau bijis izsecināms iepriekšējās grāmatas nodaļās.

Atšķirīgā stilistikā veidotais dažādo aspektu izklāsts, kas pakļauts plašajam vēsturiskajam apskatam, un materiāla izkārtojums faktiski liek grāmatu vērtēt kā plašai tēmai veltītu rakstu krājumu. Neapšaubāmi, ka dominējošais un apvienojošais tajā ir P. Blūma noteiktais koptonis. Tomēr tieši iedziļināšanās šobrīd diezgan konspektīvi iezīmētajos koka arhitektūru veidojošo elementu pētniecības jautājumos norāda šīs tēmas tālākā risinājuma iespējas. Katrā ziņā, soli pa solim izsekot tam, kā senās ēkas arhitektoniskajā izpētē atklājas tās liktenis, nav mazāk interesanti kā raudzīties uz to ar vēsturnieka acīm.

Nopietns ieguldījums nozares literatūrā ir arī I. Dirveika sastādītā terminu vārdnīca. Turpmāk par paraugu arhitektūras vēsturniekiem varēs kalpot arī grāmatas angļu versijā atrastie formulējumi (L. Kļaviņa), kas nozares literatūrā pie mums parādās pirmo reizi. Protams, arī šajā ziņā ir precizējamas nianšes. Speciālistu diskusiju ir pelnījis jautājums, ko tad uzskatām par muižām, muižinām un kungu mājām un attiecīgi – kā tās tulkojam. Tāpat vietvārdu un personvārdu rakstībā jānonāk pie vienotas interpretācijas, ņemot vērā to latviešu-vācu-krievu-angļu versijas.

Vizuāli iespaidīgie grāmatas sējumi gan latviešu, gan angļu variantā apliecina arī mākslinieka J. Petraškeviča perfekto prasmi iejusties tēmas specifikā. Iekārtojums faktiski ir līdzvērtīgs izdevuma saturam. Nedaudz apsūbējušas matētas koka virsmas tonis grāmatas noformējumā šai senās pilsētas vīzijai piešķir papildus noskaņu. Lai cik nozīmīgs būtu grāmatā ietvertais faktu materiāls, jāatzīst, ka izdevuma vērtība ir tā subjektīvajā un emocionālajā materiāla interpretācijā. Tādējādi tiek sasniegts ievadā minētais *pamatmērķis* – lasītāja piesaistīšana un ieintriģēšana, parādot, ka arhitektūras vēsture var būt gan racionāla, gan aizraujoša nodarbe. Reizē var pārliecināties, ka mums ir pietiekoši profesionāli sagatavoti speciālisti, kam Rīga ir ne tikai konteksta, bet arī ikdienas rūpju objekts, ja domājam par senā mantojuma saglabāšanu. Grāmata var rosināt domāt arī par sabiedrības atbildību par šo jomu.

Pētījums par Rīgas koka arhitektūru ir kļuvis par notikumu, kas, pateicoties angļu tulkojumam, izskanējis arī pasaulē. Atliek gaidīt nākamās šīs grāmatas autoru publikācijas, cerot, ka viņiem atradīsies sekotāji arī jauno arhitektu vidū. Katrā ziņā – mums vēl ir pētāma arī “koka Latvija”.

Rūta Kaminska

Par latviešu literatūru – čehu un slovaku valodā

Parolek R. Lotyšská literatura. Vývoj a tvůrčí osobnosti. Praha, 2000.

Tesařova J. Kapitoly z lotyšské a estónské literatury a kultury.

Bratislava, 2001

Pēdējo gadu laikā Čehijā un Slovēnijā parādījušies jauni, nozīmīgi apcerējumi par latviešu literatūras vēstures procesiem. Tie tapuši kā literatūrzinātnieku Radegasta Paroleka un Janas Tesaržovas ilggadēju pētījumu rezultāts.

Čehu literatūrpētniekam Radegastam Parolekam 2002. gada decembrī būs pienākusi jau astoņdesmit otrā dzimšanas diena. Viņš dzimis čehu mākslinieka Františka Paroleka un latvietes Dagmāras Salmiņas ģimenē. Grāmatu “Latviešu literatūra. Attīstība un mākslinieciskās īpatnības” R. Paroleks veltījis savai mātei, kura dzimusi 1900. gadā. Kaut gan Dagmāra Salmiņa mirusi jau 1926. gadā, kad Radegastam bija seši gadi, acīmredzot tieši viņas ietekmē zēnā veidojusies pirmā interese par latviešu un citu Baltijas tautu kultūrām, kas pilnveidojusies ilgā studiju darbā. Latvijā pazīstama R. Paroleka grāmata “Baltijas literatūras salīdzinošā apcere”, kas Rīgā izdota 1985. gadā, bet oriģinālā čehu valodā – 1978. gadā Prāgā. Tajā dots paralēls ieskats latviešu, lietuviešu un igauņu literatūrā no pirmsākumiem līdz 20. gadsimta 70. gadiem.

2000. gadā publicēto grāmatu “Latviešu literatūra” R. Paroleks nosaucis par “Baltijās triptiha” pēdējo daļu. Tā sastāvdaļas ir arī pētījums “*Litevská literatura*” (“Lietuviešu literatūra”, 1996) un latviešu un lietuviešu folkloras antoloģija “*V kruhu krásy*” (“Daiļuma lokā”, 1998). Apcerēs par latviešu un lietuviešu literatūru pirmo reizi čehu valodā dots sistemātisks literatūras vēstures procesa aplūkojums – no senākajiem laikiem līdz mūsdienām. Liekas, ka nozīmīgākās īpatnības, kas ir atšķirīgas no agrāk publicētās salīdzinošās apceres, ir trīs. Pirmkārt, vairāk vietas ierādīts katras nācijas vispārējās kultūras un politiskās vēstures, un pašreizējās situācijas raksturojumam. Otrkārt, būtisku jaunu sadaļu veido lietuviešu un latviešu trimdas literatūras materiāla iekļāvums. Treškārt, saprotams, ka atšķiras laika hronoloģiskās robežas, un vismaz ieskata veidā lasītāji tiek iepazīstināti ar literatūru līdz pat 20. gadsimta nogalei.

Slovaku literatūrzinātnieces Janas Tesaržovas interese par latviešu rakstniecības procesiem arī aizsākusies jau krietni pasen, tā nostiprināta viņas aspirantūras studiju laikā Rīgā 70. un 80. gadu mijā. 2001. gadā publicētais pētījums apkopo turpat divu desmitu gadu darbu, kas veikts, strādājot Slovērijas Zinātņu akadēmijas Pasaules literatūras institūtā Bratislavā. Grāmatā sniegts ļoti interesants ieskats latviešu un igauņu literatūras attīstības procesos. Jāpiebilst, ka, tāpat kā R. Paroleks, J. Tesaržova aktīvi darbojusies arī kā tulkotāja, viņas saskare ar Baltijas literatūrām notiek ar oriģināltekstu starpniecību. Šajā

un ne tikai šajā ziņā vien abus zinātniekus var apskaust arī latviešu literatūrpētnieki, kuru vidū šobrīd tikpat kā nav tādu, kas pārvaldītu kā lietuviešu, tā igauņu valodas.

Interesanti ir salīdzināt abu autoru pieeju materiālam. R. Paroleka grāmatā redzam rūpīgu un secīgu izsekojumu visām svarīgākajām rakstniecības parādībām, ievērojot kopumā stabilizētu periodizāciju (piemēram, autors izdala latviešu modernās literatūras sākuma posmu 19. un 20. gadsimta mijā, brīvvalsts laika literatūru, literatūru pēc 1940. gada Latvijā un trimdā). Īsi raksturota daudzu autoru daiļrade, turklāt R. Parolekam prasmīgi izdevies radīt viengabalainu priekšstatu, vērtējot katra rakstnieka daiļradi tajā posmā, kas būtiskākais kopējā literatūras procesā. Savukārt J. Tesaržovas pētījums ir apzināti subjektīvāks, personiskāks, tā autore galvenokārt akcentējusi procesus, kas viņai likušies detalizētas analīzes vērti. Darba pirmajā daļā pievērsta uzmanība latviešu dekadences literatūrai 20. gadsimta sākumā, ekspresionismam latviešu literatūrā, latviešu romāna tipoloģijas jautājumiem. Atsevišķu apceri J. Tesaržova veltījusi latviešu trimdas literatūras procesiem; līdzīgi kā R. Parolekam, tie (līdzās 20. gadsimta sākuma rakstniecībai) pēdējā desmitgadē faktiski pat bijuši viņas pētniecisko interešu centrā. Detalizēti aplūkota arī atsevišķu autoru – Jāņa Ezeriņa, Alberta Bela, Ilzes Šķipsnas daiļrade. Igaunu literatūras materiāls grāmatā izmantots salīdzinoši mazāk, taču interesanta ir nodaļa par igauņu 20. gadsimta modernās literatūras aizsākumiem un grupas *“Noor-Eesti”* darbību, kas salīdzināta ar latviešu literatūras procesiem šajā pašā laikā. Grāmatas otro daļu J. Tesaržova veltījusi esejām par saviem iespaidiem, kas radušies, labāk iepazīstot latviešu un igauņu kultūru, tās darbiniekus. Trešajā daļā ievietotas vairākas intervijas ar literatūras zinātniekiem no Igaunijas un Latvijas.

Teorētiskajiem jautājumiem veltīto J. Tesaržovas grāmatas sadaļu noslēdz kopsavilkumi angļu valodā. Tie liecina, ka atšķirībā no R. Paroleka, kura grāmatas galvenais mērķis ir čehu lasītāju iepazīstināšana ar latviešu (un agrāk – lietuviešu) literatūras attīstības procesiem, nozīmīgākajiem autoriem un šo valstu kultūru, J. Tesaržovas pētījums iecerēts kā daļa no Slovērijas Pasaules literatūras institūtā veicamo salīdzināmo pētījumu kopuma. Īpaši var norādīt uz rakstu krājumu sēriju par modernisma, avangarda mākslas, postmodernisma jautājumiem, kas tapusi 90. gadu vidū un kuros pirmo reizi publicētas arī dažas vēlāk J. Tesaržovas grāmatā iekļautas apceres. Minētajā sērijā atspoguļojas tikai neliela daļa no salīdzināmās literatūras ievirzē veiktiem pētījumiem, ko pēdējā gadu desmitā publicējuši Bratislavas zinātnieki. Šajā ziņā mēs pagaidām varam lepoties tikai ar nedaudziem darbiem – kā viens no tādiem minams rakstu krājums *“Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē”*, taču šāda tipa pētniecībai būtu jāklūst sistemātiskai. J. Tesaržovas apceres ne tikai sniedz būtisku papildmateriālu izziņai par latviešu literatūru citu nāciju rakstniecības

kontekstā, bet arī pati to autore daudz guvusi saskarē ar Slovakijā un citviet saplaukušo salīdzināmās literatūras atzaru.

Savukārt Čehijā varam priecāties par citām aktivitātēm. Profesora R. Paroleka Prāgas Kārļa universitātē aizsākto darbu šobrīd aktīvi turpina Pāvels Štolls (viņš ir arī grāmatas "Latviešu literatūra" redaktors), kura vadībā studenti apgūst latviešu valodu un iepazīstas ar mūsu kultūru. P. Šolla vadītā studentu grupa šobrīd vēl ir neliela, tās darbs galvenokārt balstās pasniedzēja entuziasmā. Entuziasms un ieinteresētība ir tā, kas virzījusi arī R. Paroleku un J. Tesaržovu latviešu un citu Baltijas tautu kultūru apguves ceļos. Tā rezultātā lasītāji ieguvuši viņu grāmatas; abu literatūrzinātnieku darbs augsti novērtēts arī Latvijā. Gan R. Paroleks, gan J. Tesaržova ir Latvijas Zinātņu akadēmijas Ārzemju locekļi. R. Parolekam 1997.gadā piešķirts Triju Zvaigžņu ordenis. 2002. gadā čehu literatūrzinātnieks ieguvis Gada balvu literatūrā par mūža ieguldījumu latviešu literatūras tulkošanā un popularizēšanā ārzemēs.

Benedikts Kalnačs

Akadēmiķis ar polemisku temperamentu Viktoram Hausmanim – 70

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Ieskatoties godājamā akadēmiķa un jubilāra biogrāfijā, viņa daudzo publikāciju, amatu un nopelnu uzskaitījumā, pārņem cieņa un pat tāds kā svētsvinīgs izbīlis: vai tiešām to visu paveicis viens cilvēks? Vērienīgie pētījumi par Raini, Rūdolfu Blaumani, Ādolfu Alunānu, Mārtiņu Zīvertu, Anšlavu Eglīti, Hariju Gulbi, šo autoru darbu izdevumi ar zinātniskiem komentāriem un monogrāfijas, grāmatas par latviešu teātri un aktieriem, lekciju kursi latviešu teātra un drāmas vēsturē gan Latvijas augstskolās, gan Stokholmas un Vestfāles Vilhelma universitātēs, Bonnas universitātē un citur, vieslekcijas visās pasaules malās. Kopumā publicēti 1200 raksti un recenzijas par literatūras un teātra problemātiku. Patiesi iespaidīgi!

Ja es nepazītu Viktoru Hausmani jau gandrīz trīsdesmit gadus, man droši vien liktos, ka te ir kāda mistifikācija. “Normāls darba mūžs,” atturīgi teiktu pats jubilārs. Tiesa, viņš pieder pie tās latviešu paaudzes, kam strādīgums un atbildības sajūta vēl ir asinīs un kam tas nešķiet nevajadzīgs seno laiku atavisms. Taču mēs katrs pazīstam arī pietiekami daudz kļušu, vienkāršu darbarūķu, kuri visu mūžu rāmi rosās pa zinātniski pētnieciskā vai pedagoģiskā darba perifēriju, tā arī nerasniedzot savas profesijas un publiskās atzinības virsotnes.

Cienījamā akadēmiķa dzīvē šāda rāma, pieticīga rosišanās nebija iedomājama, jo viņam piemīt ne tikai izcilas darba spējas un pētnieka talants, bet arī dzelzaina mērķtiecība un līdera dotības. Turklāt akadēmiska nopietnība viņa darba stilā un raksturā apvienojas ar lielisku humora izjūtu, personības artistiskumu un azartisku, pat polemisku temperamentu. Vadošie amati kādreizējā Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūtā un tagadējā Literatūras, folkloras un mākslas institūtā Viktoram Hausmanim likuši būt stratēģiski elastīgam atbildīgu lēmumu pieņemšanā, nereti izlīdzinot darba gaitā radušos konfliktus un asumus. Taču savos zinātnieka un mākslas procesu vērtētāja spriedumos viņš vienmēr ir bijis maksimāli brīvs un neatkarīgs: profesors nekad nav mainījis savus spriedumus par vienu vai otru mākslas parādību “visiem vējiem līdzī” atkarībā no attiecīgā laika literārās vai teatrālās modes. “Viņam Rainis vienmēr ir bijis sarkanbaltsarkans,” kā V. Hausmaņa jubilejā teica akadēmiķis Jānis Stradiņš.

Profesora atskaites punkts gan pētnieciskajā, gan kritiķa un lektora darbībā vienmēr ir bijušas klasiskās, nezūdošās vērtības – arī tad, kad citus ir apzīlbinājis īslaicīgu meteoru spožums.

Es vienmēr esmu apbrīnojusi to izteiksmību, skaidrību un vienkāršību, ar kādu Viktors Hausmanis prot klausītājiem pasniegt savu domu – vai tā būtu uzstāšanās konferencē, institūta zinātniskās padomes sēdes vadīšana vai jaunāko teātra izrāžu apspriešana plašākā vai šaurākā lokā. Te jaunajiem zinātniekiem un kritiķiem ir daudz ko no profesora pamācīties: kā neieslīgt vienmuļi murmulējošā, un reālās dzīves atšķirta “kabineta zinātnieka” sausajā izteiksmes stilā, kā izcelt galveno, kā pierādīt un argumentēt savus apgalvojumus, kā veidot pārejas un sabalansēt visu sakāmo loģiski izsvērtā un emocionāli pārliecinošā runā. Šāda māksla ir zelta vērtība, un jubilārs to pārvalda visā pilnībā.

Nezinu nevienu literatūras vai teātra speciālistu, kurš savā darbā nebūtu izmantojis Viktora Hausmaņa grāmatas. Man personiski tieši viņa darbs “Raina daiļrades process” (1971) kļuva par spēcīgu, pat izšķirošu faktoru dzejnieka un dramaturga personības izpratnē. Jāuzsver tas, ka profesors ir pirmais zinātnieks Latvijā, kurš sāka sistemātiski pētīt trimdas teātri un dramaturģiju, vākt ziņas un publicēt apjomīgus pētījumus par šī teātra un drāmas darbiniekiem. Esmu pārliecināta, ka bez viņa šos darbietilpīgos pētījumus neviens cits nebūtu veicis, un viens nozīmīgs segments mūsu kultūras vēsturē būtu palicis neizpētīts, savrup stāvošs, aizmirsts. Un kurš cits gan uzrakstītu par viņa dzimtās pilsētas Jelgavas aktieriem?

Šī pārlicība un atbildības sajūta par to, ka ir jāiet un jādara, nežēlojoties un neraugoties uz ikdienišķo darbu un pienākumu kalniem, jo citi to var arī neizdarīt, man Viktora Hausmaņa raksturā šķiet būtiska. Tā sasaucas ar viņa rūpēm par mūsu kultūras un zinātnes, pētniecības nākotni vispār. Un tādēļ profesors iet un par simbolisku samaksu lasa studentiem lekcijas, kaut izdevīgāk būtu sēdēt

pie rakstāmgalda un strādāt pie savām grāmatām. Tādēļ viņš aktīvi darbojas gan kā ZA Humanitāro un sociālo zinātņu nodaļas, gan kā Rīgas Latviešu biedrības Teātra komisijas vadītājs, rīkojot dažādus pasākumus un konferences, lai aktualizētu un nenodotu aizmirstībai mūsu kultūras vērtības. Tādēļ rūpējas par jaunu zinātnieku piesaistīšanu, jo ir allaž raizējies, lai latviskās vērtības tiktu saglabātas, attīstītas un godā celtas.

Latviskums Viktoram Hausmanim nav svētku rotājums vai ārišķīgs pastalu un prievīšu latviskums, bet īpaša pasaules uztvere, kas balstās ētiskā harmonijā un dabas izjūtā. Arī stabilitātē: ne velti jubilārs kopš 1957.gada ir nostrādājis vienā un tajā pašā darbavietā un vienmēr bijis īstens institūta patriots. Prasīgs kā priekšnieks, bet arī ļoti saprotošs un cilvēcisks kā kolēģis. Akadēmiķis, kam nekas cilvēcisks nav svešs. Zinātnieks ar azartisku temperamentu, kurš arī polemizējot vienmēr ir sekojis visaugstākajiem kritērijiem un kura galvenais princips dzīvē ir – strādāt.

Jubilāram ir vērienīgi pētnieciskie plāni nākotnei. Lai izdodas! Bet šajā jubilejas reizē es nevaru neatcerēties kādu interviju ar Viktoru Hausmani astoņdesmito gadu sākumā, kad uz jautājumu par jubilāra vaļasprieku viņš atbildēja: “Vaļasprieks? Man tāda nav, jo vienkārši vaļas nekad nav bijis.” Tad nu skaists, spirdzinošs vaļasprieks arī būtu tas, ko gribētos cienījamajam profesoram novēlēt.

Guna Zeltiņa

Akadēmiķei Veltai Rūķei-Draviņai – 85

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Cienījamā Zinātniece!

Pastāstīšu, kā mēs svinējām Jūsu dzimšanas dienu Rīgā. Tas gan notika gandrīz mēnesi vēlāk – Endzelīna dienu laikā Rīgas Latviešu biedrības Līgo zālē, kur bija ieradies paprāvs pulciņš Jūsu draugu un sekotāju.

Paldies par Jūsu vēlēšanos būt kopā ar mums un sveicieniem, ko nodeva Austra Infantjeva!

Oficiālās runātājas bijām trīs. Akadēmiķe Aina Blinkena vēstīja par Jūsu plašajām valodnieciskajām interesēm, rādīja Jūsu lielākos darbus par deminutīvu latviešu valodā un bērnu valodas attīstību, raksturoja Jūsu vadītos izdevumus, atzina Jūs par ievērojamāko baltistu skolotāju ārzemēs.

Valodniece Brigita Bušmane pakavējās pie Jūsu devuma dialektoloģijā no Višķu līdz Galgauskas izlokšnes aprakstiem, ar vispamatīgāk izpētīto Stendes izlokšni četrās grāmatās, ar Kauguru vietvārdiem un Jūsu ceļvedi Latgales un lībisko izlokšņu grupējumā. Viņa pastāstīja par nesen valodnieku mantoto

sinolietes Maigas Putniņas arhīvu, kurā ir Jūsu rakstītās vēstules, kas liecina par Jūsu milzīgo darbu un vērtīgajiem padomiem, ko esat devusi izlokšņu vācējiem un pētniekiem; pauda apbrīnu par Jūsu lieliskajām organizatoriskajām spējām.

Tomēr Jūsu valodnieces mūžs jau gēnos cieši saistīts ar folkloru. Jūsu mātes mātes brālis – etnogrāfs, kartogrāfs, muzejnieks, folklorists Matīss Siliņš. Jūs mācījāties Rīgas 2. vidusskolā, kas ir Latviešu folkloras krātuves šūpulis, Jūsu pirmā darba vieta no 1938. gada – Latviešu valodas krātuve, kas tikai pirms diviem gadiem bija atdalījusies no LFK. Jūsu pirmā plašākā publiskā uzstāšanās seminārā pie Luža Bērziņa par mīlestību tautasdziesmās, pirmā zinātniskā publikācija par kāzām Višķos un Jasmuižā. Vai šajos pagastos Jūs sekojāt Rainim?

Mūsu fondos glabājas četras burtnīcas ar Jūsu vāktajiem latgaliešu folkloras materiāliem fonētiskā rakstībā. To kopijas, kā arī vairāki “Ceļu” un “Zaru” numuri bija izlikti vakara daļībniekiem apskatei. Daudzi Jūsu darbi mums noderējuši ierosmei: “Latgales dziesmu reģistrs Barona “Latvju Dainām”” izaudzis līdz LD topogrāfiskam rādītājam; par žestiem un kustībām tautasdziesmās sekojis plašāks apcerējums; Jūsu ieskats skolēnu piemiņas albumos rosinājis rakstīt doktora disertāciju par šo tēmu. Jau 1961. gadā Jūs rakstījāt par dainu vārdnīcas nepieciešamību. Šobrīd LU ir daļēji apstrādāti LD vārdi, bet LFK substantīvus tomēr vajadzētu salīdzināt ar oriģināliem Dainu skapī.

Paldies par Jūsu atzinību akadēmiskajam tautasdziesmu izdevumam rakstā par dziesmu “Upe nesa ozoliņu”! Paldies par krājumiem “Cilvēks un daba”, “Jāņi latviešu literatūrā” un pētījumiem pasaku jomā!

1980. gadā savā akadēmiskajā runā, kas veltīta latviešu un lietuviešu tautas daiļrades ietekmei mūsdienu valodā un modernajā dzejā, Jūs minējāt, ka tautasdziesmas ir viena no retajām saitēm, kas vieno latviešus visos kontinentos.

Daudzi Jūsu cienītāji dalījās savā priekā, ka pazīst Jūs. Boriss Infantjevs rādīja Jūsu fotogrāfijas un, protams, stāstīja anekdotes. Anatolijs Nepokupnijs vēstīja, ka Ukrainā zinātnieki stāvējuši rindā pēc Jūsu pētījumiem. Beļģis Aksels Holvuts teica, ka Jūs viņam 1996. gadā Stokholmā esat dāvinājuši savas grāmatas un viņam licies, ka viņš nokārtojis eksāmenu baltistikā. Aizkustināja Jūsu draudzenes Nellijas Eglītes stāstījums, cik ļoti Jūsu veselībai derīgi ir dziedāt tautasdziesmas.

Kad Jūs devāties trimdā, Rīgā palika ne tikai Jūsu sirds, bet arī dažas Jūsu mantas. No mūsu kolēģes ramavietes Vilmas Grebles pie Jums atgriezās daža grāmata, bet plauktu ar latviskajām saulītēm 1996. gadā mantoja uzticams cilvēks – literatūrzinātnieks Raimonds Briedis, bet es loloju un sargāju vecā Ušpeļa dzelteno krūzi, ko uzskatu par dārgu piemiņu no Jums.

Visi Jūsu dzimšanas dienas viesi vēlēja Jums veselību un izdziedāt vēl daudz tautasdziesmu.

*Cieņā un pateicībā – Māra Vīksna
22.02.2002.*

No Pēterburgas līdz Berlīnei

No Pēterburgas līdz Berlīnei – šādu ceļojumu ar tehnikas uzvaru simbolu – vilcieni – pietāvētu veikt detektīvam Erastam Fandorinam kādā no Borisa Akunina retrospektīvi stilizētajiem “veltījumiem 19. gadsimtam, kad literatūra bija dižena, ticība progresam – neierobežota, bet noziegumus izdarīja un atklāja ar eleganci un gaumi”. Taču sagadījies ir tā, ka abu vēsturiski impērisko metropoļu vārdi secīgi iezīmē arī galvenos pērnā – 2001. – gada ceļamērķus gleznotāja Jāņa Valtera pēdu meklējumos, turklāt mākslas vēsture ir tā laimīgā nozare, kur detektīvistāstam līdzvērtīga intriga lielākoties var attīstīties bez nozieguma elementiem un izdomāt arī neko nevajag.

Jaunajai tūkstošgadei iesākoties, pirmās “Rūķa” paaudzes Pēterburga mana varoņa biogrāfijas izpētē vēl bija pats baltākais plankums, kura tukšums nepieklājīgi izcēlās blakus 1999. gada rudens vācumam – pusotram simtam dažnedažādu preses ziņu par viņa gaitām Vācijā (1906–1932) un to vēlākajām atskaņām. Protams, bija patīkami lasīt, kā Saksijas hercogs godājamā mākslinieka pavadībā apstaigā viņa tikko atklāto izstādi Rihtera salonā Drēzdenē (1913), taču šādas šarmantas detaļas nespēja atsvērt avotu apguves hronoloģisko nevienmērību, kad radās jautājumi par 19. gs. 90. gadiem – Valtera un viņa tuvāko biedru profesionālās veidošanās periodu, mācoties Pēterburgas Ķeizarkaristikā mākslas akadēmijā un piedaloties tās pavasara izstādēs: ko viņi tolaik darīja, ko redzēja, kā viņu centienus vērtēja galvaspilsētas kritika, kuras iespaidu atreiferējums retumis pavidējis arī Rīgas laikrakstu lappusēs? Bija iespējams provizorisks apcerēt kaut vai Grigorija Sterņina grāmatā *Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков* (1970) un citos izdevumos apkopotos faktus netiešā sasaistē ar Latvijas mākslinieku dzīves un daiļrades zināmajām liecībām, tomēr nepietiekamības sajūta, domājot par it kā tuvajiem, bet nesasniedzamajiem pirmavotiem, ar laiku pārauga hroniskā sērīgumā, it kā “dzelzs priekšskars” joprojām pastāvētu, tikai būtu pavirzījies par Latvijas tiesu tālāk uz austrumiem.

Trūkstošo materiālu svarīgumu visskaidrāk lika apjaust 2000. gada oktobra nedēļa Tallinā, kad Igaunijas Akadēmiskās bibliotēkas Baltikas nodaļā izdevās iepazīties ar vācu avīzi *St. Petersburger Zeitung*, kuras korespondenti soli pa solim rūpīgi sekojuši Valtera attīstībai no pirmā diplomdarba “Pie ostas” (1894) līdz pat “Peldētājiem zēniem” žurnāla *Мир искусства* 4. gleznu izstādē (1902). Pēc šī atraduma Pēterburgas kārdinājums kļuva lielāks par grūtsirdīgo kūtrumu, un nākamā gada 1. jūnijā es ieradās “Ziemeļu Venēcijā” kā Latvijas ZA un Krievijas ZA apmaiņas programmas dalībiece (paldies LZA Starptautisko

sakaru daļai!), bruņojusies ar dažām precīzām avotu norādēm no Tatjanas Kačalovas disertācijas par Vilhelmu Purvīti (1966) un 19. gs. beigu periodisko izdevumu sarakstu, kas bija sastādīts pēc tālaika krievu māksliniekiem veltīto monogrāfiju bibliogrāfiskajām atsaucēm.

“Rūķa” gleznotāju jaunības pilsēta turpmākajās desmit dienās izrādījās vienlīdz dāsna, pompoza un činavnieciska, elēģiska (novēlojušies cerinžiedi Ermitāžas pagalmā, baltās naktis, Annas Ostroumovas-Lebedevas ksilogrāfiju pastkartes) un dažādu anahronisku reāliju sajaukumā īpatnēji groteska. Repina institūtā jeb Krievijas Mākslas akadēmijā, kur iekļūt pat ar augstskolas prorektora apstiprinātu ielūgumu rokās nebija joka lieta, kā potenciāla diversante garām kādā auditorijā ierīkotai Sv. Lielmocekles Jekaterinas baznīcai (droši vien arī tur ielaiž tikai ar īpašām caurlaidēm) devos līdz durvīm ar uzrakstu “Ar Ļeņina ordeni apbalvotās PSRS Mākslas akadēmijas zinātniskā bibliotēka”, lai vispirms nonāktu tuvākā pagātnē, nekā iecerēts: lasītavas dežurante pikti pieprasīja manu vārdu saprotamības labad pārrakstīt kirilicā, un kartīšu katalogā turpināja dzīvot ne tikai PSRS Baltijas republikas, bet arī divas Vācijas – atceries nu, kurā pusē katra pilsēta meklējama!

Dīk! gaidīšana, kad saskaņā ar hipnotizējoši gausā nama iekšējās kārtības noteikumiem pa vienam stundā izsniegs pasūtītos katalogziņus, jau radīja bažas, ka mājās būs jābrauc ar gaužām niecīgu, kaut arī unikālu guvumu, taču apnicīgo pacietības pārbaudi pilnā mērā kompensēja pārcelšanās no Vasilija salas uz Krievijas Nacionālo (bij. Saltikova-Ščedrina publisko) bibliotēku. Marmora plāksne pie galvenās ēkas arvien atgādināja garāmgājējiem par jaunā Vladimira Uljanova pastāvīgajiem apmeklējumiem 19. gs. 90. gadu otrajā pusē, bet “gaismas pils” dinamiskais darba temps līdz Konstitūcijas dienas (12. jūnija) priekšvakaram periodikas nodaļās ļāva uzzināt ļoti daudz par kreisā ekstrēmista vienaudžiem Valteru un Purvīti, kas tolaik bija tracinājuši kritikas konservatīvāko daļu, “mērķaķodamies pakaļ rietumu modei” un izstādīdami “pavisam nekrieviskus” dabasskatus ar Šopēna skaņdarbu nosaukumiem.

Nevilšus prātojot, vai bargākajiem soģiem Pavasara izstāžu maigās un poētiskās “noktīmes” un “prelūdijas” tiešām likušās apmēram tikpat kaitīgas, bīstamas un zaimojošas kā V. Uljanova revolucionārie nodomi, biju pārlapojusi neskaitāmus laikrakstu *Новое время*, *Новости и биржевая газета*, *Петербургская газета*, *С.-Петербургские ведомости*, *Петербургский листок*, *Биржевые ведомости*, *St. Petersburg Herald* un citu izdevumu sējumus, ieskatīdamās arī 1915. gada rudens materiālos, kur līdzās ikdienišķajām rubrikām *Театр и музыка* un *Театр войны* parādījās vēstis par latviešu mākslas izstādi N.J. Dobičinas mākslas birojā uz Marsa laukuma un Moikas krastmalas stūra.

Visbeidzot atklājās, ka Pēterburgā atrodamas neapgūtas atsauksmes par 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma Rīgas mākslas notikumiem, jo Krievijas Nacionālā bibliotēka var lepoties ar pilniem pirmsrevolūcijas laika Baltijas krievu un vācu preses izdevumu komplektiem, kas tikai fragmentāri saglabājušies Rīgā un Tallinā. Tā kā ģenerālgubernators bija izdevis pavēli par zinātnieku apkalpošanas pārtraukšanu vienā no manu interešu objektiem – Krievijas Valsts Vēstures arhīvā, pēdējās stundas pirms prombraukšanas bez smagas izšķiršanās, kurp doties, varēju pavadīt pie gluži nenobružātām Rīgas avīzēm, lasīdama recenzijas par Latviešu etnogrāfisko izstādi (1896), Purvīša un Valtera sniegumu Rīgas Mākslas salona atklāšanas izstādē (1898), V. Blūma skolas audzēkņu darbu skati (1898), kur pirmo ievēribu guvuši Petrs Kalpoks, Voldemārs Matvejs un Voldemārs Zeltiņš... Laikraksts *Русская мысль* bija komentējis arī Pētera Krastiņa gleznu un zīmējumu izstādi (1911), toties *Русские ведомости* 1904. gadā iepriecināja ar vairākām nopietnām A.Krasnosejska publikācijām par Vilhelma Purvīša biogrāfiju un personālizstādi, sniedzot plašāko viņa pastelglezniecības raksturojumu, kas līdz tam bija pazīstams tikai pēc atzinīgas atsauces un īsa citējuma kādā J.Rozentāla apcerē.

Steidzīgā ielūkošanās šajā materiālu klāstā radīja pārlicēību, ka KNB fondu krājumi par Latvijas mākslas dzīvi līdz Pirmajam pasaules karam vēl varētu pastāstīt pietiekami daudz, lai Sadovajas ielā un Fontankas krastmalā būtu vērts atgriezties citu reizi. Taču turpceļā uzdotie jautājumi atceļā bija atbildēti, laikabiedru viedokļu krustugunīm, vērojumiem un salīdzinājumiem par katru Pēterburgas epizodi Jāņa Valtera izstāžu biogrāfijā pievienojot arī konkretizētus ierosinājumu avotus, kuru vidū sevišķi jāizceļ Sergeja Djaģileva sarīkotā skandināvu mākslas izstāde 1897. gada oktobrī, kad Valters un Purvītis no Jelgavas bija atgriezušies akadēmijā gatavoties diplomdarbu aizstāvēšanai. Nu vairs nebija šaubu, ka mūsu "svētlaimības dzejnieks", gleznodams savus smalkos, askētiskos interjerus ar krēslā grimstošām sieviešu figūrām ikdienišķās nodarbēs, jau bija paspējis pie oriģināliem sajūsmināties par "dižā Vistlera mīluli" – dāni Vilhelmu Hamersheju, un šis secinājums no jauna atgādināja, ka mākslas vēstures studijās katram gadījumam laikus jāpatur vērā arī biogrāfiski nepierādītas vizuālas analogijas.

Ilgi loloto nodomu vēlreiz apmeklēt Jāņa Valtera vācu pilsētas – Drēzdeni un Berlīni – īstenošanai tuvināja Karla Širrena biedrības aicinājums no 9. līdz 11. novembrim Līneburgā piedalīties 13. Baltijas seminārā "Etniskās pārmaiņas Baltijā no 1850. līdz 1950. gadam" ar referātu par "mākslu, mūziku, Rīgas Mākslas biedrību" vai ko tamlīdzīgu. No piedāvājuma izauga tēma "Rīgas mākslas aina un tās veidotāji Rīgas Mākslas biedrības laikā (1870–1938)", bet triju dienu

pasākums kļuva par pamatu triju nedēļu ceļojuma projektam, uz Berlīni dodoties caur Hamburgas apkaimes pilsētiņu Līneburgu – vācbaltiešu kultūras centru, kur dažādu paaudžu vēsturnieki no Vācijas (Heinrihs Vitrams, Detlefs Hennings, Marks L. Hatlijs, Karstens Brigemanis un Andreass Filberts), Igaunijas (Sirje Kivimē, Mēliss Maripū), Zviedrijas (Kārlis Kangeris) un Latvijas (Helēna Šimkuva) sniedza pārskatus un dalījās pārdomās par sarežģītiem procesiem Latvijas un Igaunijas ceļā no Krievijas impērijas vāciskajām Baltijas provincēm līdz PSRS republikām.

Rīgas arhitektoniskajiem un mākslinieciskajiem akcentiem attiecīgi Ojāra Spārīša un manā izklāstā pēc rīkotāju ieceres vajadzēja mazināt pārējo jautājumu politisko un sociālo spriedzi, parādot pagātnes mantojumu tādā gaismā, kas vismaz no mūsdienu skatpunkta izlīdzinātu kādreizējās nacionālās pretrunas. Jāņa Jaunsudrabiņa senos iebildumus (1910) pret glezniecības valodas internacionālisma iespējamību savdabīgi atspēkoja semināra klausītāju vēlēšanās kavēties pie mana stāstījuma krāsainajām ilustrācijām krietni ilgāk, nekā dienas kārtībā paredzēts, tomēr vēstures fakti, protams, liecina, ka saspīlētā politiskā situācija savulaik bija skārusi arī mākslinieku vidi, daļēji veicinot Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas vācu draudzē kristītā Johana Teodora Eižena Valtera izšķiršanos par dzimtenes atstāšanu un dzīvi tur, kur pēc īsas atkalredzēšanās ar gleznotāja mazmeitu Sigrīdu Nānsenu no Hāzelundas brauciena turpinājumā viņa pēdas atkārtoti meklēju es.

Drēzdene pērnuden bija atvēlējusi Kūrfirstu pili saviem “pazudušajiem dēliem” – ekspresionistu grupas “Tilts” (*Die Brücke*) māksliniekiem, apjomīgā izstādes katalogā, žurnāla *Dresdner Kunstblätter* speciālizdevumā un īpašā kartē ar topogrāfisku precizitāti un panorāmisku vērienu cenšoties restaurēt viņu gaitas un to kontekstu no 1905. līdz 1911. gadam. Manā iztēles redzējumā tālaika “masu skatos” līdzdarbojās vēl kāds vēsturiskā fona atjaunotāju pagaidām nepazīts “aktieris” – bijušais kurzemnieks, kurš Saksijā bija ieradies 1906. gada sākumā, drīz pieņemdams Johan(nes)a Valtera-Kūrava vārdu, taču pašai par viņa inkognito vairs nebija pamata sūroties, jo iepriekšējā “Drēzdenes perioda” daudzveidīgie atradumi pēc sistematizēšanas ļāva deduktīvi izsecināt tālākos darba virzienus. Saksijas Zemes bibliotēkā, Saksijas Valsts arhīvā, Drēzdenes Pilsētas arhīvā un Drēzdenes Mākslas bibliotēkā pavadītās dienas apstiprināja pieņēmumu, ka šajā publiskiem notikumiem pārbagātajā dzīves posmā (1906–1916) Valteram nevarēja būt “tukšu gadu” bez izstādīšanās vai citādas izešanas sabiedrībā. Velti gan kārojās uzzināt, ko par viņa interjeru tēlojumiem un ainavām Dr. Karls Adrians 1915. gada janvārī Emīla Rihtera salonā stāstījis Drēzdenes glezniecībai veltīta lekciju cikla vakarā, kura reklāma ar galveno personāliju uzskaitījumu bija publicēta kādā *Sächsische Staatszeitung* hronikas slejā, toties droši varēju iekļaut Valtera izstāžu ģeogrāfijā arī Leipcigu

un pārliecināties, ka 20. gs. 20. gadu beigās, kad Saksijas Mākslas biedrība atzīmēja savu simtgadi, viņa darbs privātkolekciju dārgumu skates vērtētājiem jau lies iesmiesojam pirmskara laikmeta – *belle époque* – izsmalcināto gaisotni.

Uz Berlīni neatlaidīgi aicināja lietuviete Rūta Stanikūnaite, kas 2000. gada vasarā Kauņā bija aizstāvējusi maģistra darbu par Valtera skolnieku Petru Kalpoku un ieguvusi Konrāda Adenauera stipendiju doktorantūras studijām Brīvās universitātes Mākslas vēstures institūtā. Aicinājumu jo pievilcīgāku darīja vēsts, ka Rūtas profesoram, kura vārdu noskaidroju žurnāla *Kunstchronik* augstskolu ziņās, piederot vairāki Valtera darbi. Noslēpumainības apvītās pērles izrādījās divas mazas studijas, ko labsirdīgais vīrs – ne vien nopietns 19. gadsimta arhitektūras vēsturnieks, bet arī sirsnīgs tēlotājas mākslas mīļotājs – par gluži vai ārzemju stipendijas aplaimotam studentam pieejamu puscenu (“Neviens cits tās negribēja ņemt...”) pirms gadiem bija iegādājies *Galerie Gerda Bassenge* “sīkumu” izsolēs, iedēvēdams par “savu Pisaro” un “savu Pehšteinu”. Neparakstītais “Pehšteins” gan vairāk atgādināja dažu Valtera vēlīno audzēkņu rokrakstu, taču vēlēšanās precīzi noskaidrot, kad īsti abas ainavas nonākušas gādīgās rokās, mani ievēda pilnīgi neapgūtā pasaulē – pie izsoļu katalogu plauktiem, kuru krājumi institūta bibliotēkas brīvpieejas fondos ļāva nodoties visai veiksmīgiem adatu meklējumiem iespaidīgā siena kaudzē, pamazām gūstot priekšstatu par Valtera gleznu savādajiem ceļiem 60.–90. gadu Vācijas mākslas tirgū.

Drīz noskaidrojās, ka *Gerda Bassenge* 16. izsolē 1970. gada novembrī iepriekš nezināmā gleznotāja darbu bija nolūkojis topošais mākslas tirgotājs Ulrihs Gronerts. Jaunajam cilvēkam tolaik vēl trūka līdzekļu, lai iegūtu kāroto, un labi vien, jo pretējā gadījumā “Stumbri un lapotnes” (1925) noteikti nerotātu Valsts Mākslas muzeja ekspozīciju, taču 70. gadu beigās viņa vārds kļuva pazīstams “Literatūras un Mākslas” lasītājiem – saistībā ar četru Valtera gleznu eksponēšanu vienā no satelītpasākumiem, ko Rietumberlīnes galerijas bija sarīkojušas 15. Eiropas mākslas izstādes (1977) laikā.

Pirmo reizi no Berlīnes atgriezās ar šī projekta kataloga kopiju un pārliecību, ka *Galerie Gronert* vairs nepastāv vai vismaz mainījusi nosaukumu. Tomēr pasaule izrādījās maza arī ārpus Latvijas un savu draugu, kura uzņēmums mūsdienās būtu meklējams Šarlotenburgas antikvariātu sarakstos, kā senu Valtera cienītāju pērnvasar piepeši ieteica Idas Kerkoviusas retrospekcijas kurators Gerhards Leistners no Austrumeiropas vācu mākslas muzeja *Ostdeutsche Galerie* Rēgensburgā. Dodamās uz pirmo tikšanos, es jau zināju, ka Gronerta kungam nesen laimējies paplašināt savu kolekciju ar interesantiem Valtera darbiem no kādas viņa skolnieces mazbērnu īpašuma, taču vērtīgākais atklājums palika nenojausts līdz pat brīdim, kad namatēvs, pašķendējies par mājas bibliotēkas haotiskumu, cēla gaismā prāvu nodzeltējušu mašīnrakstu

Schöpferisches Malen ar akurātu titullapu, kas vēstīja, ka šo tekstu pēc Joh. Valtera-Kūrava manuskriptiem Rīgā, Alises ielā 5–7, 1935. gada septembrī–oktobrī pavairojis Hanss Valters – mākslinieka dēls.

Kopēdama negaidīto ieguvumu, es sapratu, ka atkal daži gabaliņi atraduši īsto vietu vēstures lausku mozaikā un arī ar to vien pietiktu, lai ekstravagantā Vācijas ceļojuma iecere attaisnotos ar uzviju. Jānis Siliņš savā “Latvijas mākslā” taču bija atcerējies Valtera teorētisko apcerējumu “Radošais darbs”, kura eksemplārs glabājies Purvīša īpašumā, palicis npublicēts un pēcāk pazudis. Te nu gulēja šī fakta pierādījums – vesela grāmata ar autora ievadu, lappušu numerāciju, Hansa Valtera autogrāfu, aizkustinoši nopietnu brīdinājumu *Alle Rechte vorbehalten* un, galvenais, krietni plašāku un sistemātiskāku satura izklāstu nekā mākslinieka skolnieku veiktajos manuskriptu norakstos no Jirgena Līdera-Līra kolekcijas.

Novembra pēdējā vakarā pabeidzu pēdējo lappusi divpadsmitajā Jānim Valteram veltīto piezīmju “sējumā”, kas vistiešākajā nozīmē bija iesācies viņa jaunības Pēterburgā un noslēdzies vecumdienu Berlīnē, lai glabātu ierakstus par iepriekš minētajām un daudzām citām epizodēm mākslinieka dzīves un daiļrades pētniecībā. Atvadoties no 21. gadsimta lielpilsētas, kuras viesmīlību iespaidu gūzmā simbolizēja Brīvās universitātes bibliotēkāres gatavība apkalpot jebkuru interesentu bez personu apliecinošiem dokumentiem, pēkšņi ienāca prātā, ka ne reizi vēl neesmu braukusi apskatīt tikai reprodukcijā redzēto Valtera gleznu no viņa dzimtās Jelgavas muzeja kolekcijas. Vēlo iepazīšanos ar “Driksas krastmalu” nu vajadzēs atstāt jau trīspadsmitajam sējumam, taču mazliet bēdīgais paradokss ir pieminams kaut vai tāpēc, lai brīdinātu sevi no nevilšas nevērības pret to, kas šķiet pašsaprotami nezūdošs, vienmēr pieejams un kā ar roku aizsniedzams tepat blakus.

Kristiāna Ābele

Konference “Mutācijas” Kauņā

Lietuviešu gleznotāja Antana Samoļa (*Antanas Samuolis*, 1899-1942) piemiņai veltītā starptautiskā konference “Mutācijas” notika 2001. gada 16.-17. novembrī Kauņā, Mikola Žilinska mākslas galerijā un bija Nacionālā M.K. Čurļoņa mākslas muzeja un Kauņas mākslinieku atbalsta fonda rīkots pasākums (projekta koordinatore – mākslas kritiķe Kristīna Cīvinskene). Konferencē referātus par 20. gadsimta modernās mākslas izplatību un izpaušmēm nolasīja mākslas zinātnieki no Igaunijas, Lietuvas, Latvijas, Zviedrijas, Polijas un Čehijas. Tēmas aptvēra divus, savstarpēji saistītus 20. gadsimta modernās mākslas ideju izplatības lokus. Tika apskatīti 20. gadsimta sākuma un pirmās puses kontaktu veidošanas procesi, kad Ziemeļzemju, Centrālās un Austrumeiropas reģionu, arī Baltijas mākslinieki uzturēja aktīvas saiknes ar modernās mākslas virzienu pārstāvjiem Francijas, Vācijas un arī citu Eiropas valstu lielākajos kultūras centros. Līdztekus sākotnējās modernisma izplatības un lokalizēšanās raksturojumiem īpaša uzmanība bija veltīta arī tam, kā 20. gadsimta otrās puses desmitgadēs norisinājās modernisma ideju tālāka modificēšanās lokālo mākslas procesu kontekstā. Tika skarti jautājumi, kas saistīti ar globalizācijas ietekmi uz jaunākā laika avangarda mākslas kontaktu tīkliem.

Jāatzīst, ka konference Kauņā bija patiešām labi sagatavota. Jau konferences dienā dalībnieki saņēma brošūras, kurās visi referāti bija publicēti pilnā apjomā (nevis tikai tēzes, kā tas ir parasti). Žilinska galerijas tehniskais aprīkojums ļāva pilnvērtīgi parādīt mākslas darbu attēlus – gan diapozitīvus, gan dažādus citus materiālus. Tādējādi veidojās uzskatāms priekšstats par referātos raksturotajām parādībām.

Vairākos referātos izskanēja atziņa, ka 20. gadsimta mākslas procesu un modernisma izplatības pētniecība joprojām notiek visai fragmentēti, aplūkojot procesus galvenokārt no lielo centru pozīcijām un minot starptautiski pazīstamāko mākslinieku sniegumu. Sīkāka, tuвлāna informācija par tiem Eiropas reģioniem, kas salīdzinājumā ar lielajiem centriem tomēr tiek uzskatīti par perifēriju, arvien vēl neparādās vai arī parādās reti, tikai atsevišķos pieminējumos, pat tajos pētnieciskos pārskatos, kas pretendē uz modernās mākslas zarojumu samērā vispusīgu raksturojumu. Savukārt arī katras zemes vietējā kontekstā 20. gadsimta modernās mākslas izpaušmes vēl nav pilnībā izvērtētas, parādās dažādi skatījuma un interpretāciju rakursi, tiek apgūti agrāk neakcentēti fakti un materiāli.

Konferencē nolasītie referāti iezīmēja daudzpusīgu dažādu notikumu, faktu, konceptuālu pozīciju un ietekmju mijiedarbības spektru. Visai saistoši atklājās

daži no tiem jautājumiem, kas tā vai citādi ir bijuši radniecīgi vairāku perifērijas reģionu mākslas skolu saiknēm ar modernās mākslas virzieniem. Pievēršoties atsevišķiem referātiem, šajā pārskatā ir iespējams minēt tikai dažus, svarīgākos tajos aplūkotos jautājumus.

Igaņu mākslas zinātniece **Tīu Talvistu** (*Tiiu Talvistu*), kas pārstāvēja Tartu mākslas muzeju, savā referātā "Modernisms un Eiropas modernā māksla lokālā kontekstā" sniedza koncentrētu, visumā tradicionāli traktētu pārskatu par igauņu mākslinieku un to grupējumu saiknēm ar aktuālajiem Eiropas mākslas procesiem laika posmā no 1900. gada līdz 30. gadu beigām. Šī perioda sākuma cēlienā igauņu mākslinieki profesionālo izglītību apguva galvenokārt Pēterburgā un Diseldorfā. Būtisks pavērsiens modernās mākslas virzienu izplatībā Igaunijā iezīmējās ar mākslinieka Ado Vabes (*Ado Vabbe*, 1892-1961) radošo darbību un viņa nodibinātajiem starptautiskajiem sakariem. Viņš bija mācījies Minhenē, uzturēja kontaktus ar Kandinski, ar mākslinieku apvienību *Der Blaue Reiter* ("Zilais jātnieks"), 1914. gadā A. Vabe radīja pirmos abstraktas ievirzes darbus. Viņš apmeklēja arī futūristu izstādes Itālijā.

Jau sākotnēji ar pirmo izstāžu sarīkošanu Igaunijā attīstījās divi svarīgākie mākslas dzīves centri – Tallina un Tartu. Pēc 1905. gada vairāki igauņu mākslinieki devās ceļojumos uz Eiropas mākslas centriem, vispirms apmeklējot Somiju un Skandināvijas zemes, kur viņus sevišķi spēcīgi ietekmēja nacionālā romantisma izpausmes un arī E. Munka simbolisms. Ap 20. gadsimta pirmās desmitgades vidū vairāki tālaika jaunie mākslinieki sasniedza arī Parīzi, kur viņi saskārās ar postimpresionisma (Van Goga, Sezana), neoimpresionisma, arī simbolisma un fovisma (Matiss) glezniecības sasniegumiem.

Raksturojot Tartu izveidošanos par svarīgu nacionālās nozīmes mākslas centru, referente uzsvēra mākslas un literatūras biedrības *Pallas* aktīvo darbību un Pallasa mākslas skolas atvēršanu Tartu 1919. gadā, kā arī to, ka 1924. gadā šī skola ieguva augstākās mācību iestādes statusu. Kopš 20. gadu vidus, kad daudzi mākslinieki atgriezās savā dzimtajā pilsētā no ārzemju ceļojumiem, Tartu kļuva par visai labvēlīgu vietu arī avangardiski noskaņotu mākslinieku radošajiem centieniem. Igaņu nacionālās mākslas attīstību 20.- 30. gados lielā mērā ietekmēja Tartu mākslinieki, Pallasa mākslas skolas beidzēji. Arī Igaunijā 20. gadi bija eksperimentu laiks. Igaņu mākslinieki pievērsās vairākiem modernās mākslas virzieniem, arī kubismam un konstruktīvismam. Ekspresionisma ietekmes Igaunijā ienāca galvenokārt caur saskarēm ar vācu mākslu. Lai gan igauņu mākslinieki 20. gados aktīvi uztvēra dažādus avangarda strāvojumus, tomēr vietējā vidusmēra publika bija konservatīva un nesaprata šādas ievirzes. Avangarda strāvojumu intensitāte apsīka 20. gadu beigās, pat A. Vabe tad pievērsās dabas motīviem un gleznieciskam izteiksmes veidam, kubisma un konstruktīvisma iezīmes šajā posmā transformējās elegantās un

dekoratīvās *Art Deco* stilistikai raksturīgās formās. 30. gados Pallasa mākslas skolas beidzēji tiecās savas profesionālās zināšanas papildināt galvenokārt Parīzē. Par visai izteiktu orientāciju Francijas virzienā liecināja arī Johanesa Sempera 1934. gadā publicētā eseja "Franču gars", kurā viņš mēģināja pierādīt zināmas saiknes starp franču un igauņu mentalitātēm, izmantojot jēdzienu *bon sense*. Igaunu mākslinieki, apmeklējot Franciju, bija vairāk ieinteresēti apgūt kultūras mantojumu un klasiskās modernās mākslas izpausmes, viņus mazākā mērā interesēja tiešo laikabiedru aktivitātes.

Referente atzīmēja, ka Igaunijā, kur mākslas profesionāļu un kultūras intelīgences slānis tomēr bija samērā pieticīgi attīstīts, priekšstati par avangarda parādībām veidojās citādi nekā tajās zemēs, kurās avangarda kustība izpaudās plašākā apjomā. Dažas no mākslas parādībām (to skaitā arī tā dēvētais Pallasa stils), kuras Igaunijā uzskatīja par opozicionārām, vispārējā mākslas procesā nevar pieskaitīt pie avangardam piederošām. Līdzīgi traktēts jautājums par objektīvu lokālo modernās mākslas izpausmju samērojumu ar vispārējo 20. gadsimta modernisma kontekstu izskanēja arī vairākos citos referātos.

Igaunu mākslas zinātnieks **Holgers Rajavē** (*Holger Rajavee*), kurš arī pārstāvēja Tartu mākslas muzeju, sniedza pārskatu par mākslas procesiem un mākslinieku darbošanos šajā Igaunijas pilsētā 90. gados. Arī viņš uzsvēra, ka attiecības starp diviem svarīgākajiem mākslas centriem Tartu un Tallinu ir veidojušās visai īpatnēji, un to attīstības ceļi gan vēsturiski, gan mūsdienā apstākļos ir zināmā mērā atšķirīgi.

Padomju laikā, kad uzspiestās centralizācijas rezultātā Tartu tika pārtraukta augstākās mākslas izglītības iegūšanas iespēja un kultūras institūcijas galvenokārt koncentrējās Tallinā, Tartu mākslas dzīvei nācās apliecināt savu vitalitāti visai pieticīgos apstākļos. Tartu dzīvojošie mākslinieki, kas bija glavenokārt pirmskara mākslas skolas iedibināto ieviržu sekotāji, turpināja kultivēt tiem tuvos impresionisma atbalsojumus vai arī dažas postimpresionisma iezīmes. Padomju laikā viņu saiknes ar oficiālās kritikas nostādnēm nebija pārāk ciešas, šie mākslinieki piedzīvoja attieksmi, ko varētu nosaukt par piespiedu lokalizāciju. Šāda situācija, kā uzskata referents, neraugoties uz stilistiskām izmaiņām un to, ka ir nomainījušās vairākas paaudzes, zināmā mērā ir saglabājusies līdz pat mūsu dienām.

Gan Tallinā, gan Tartu 80. gadu beigās aktivizējās vairākas mākslinieku grupas. Tartu, piemēram, rosīgi darbojās sirreālisma virzienā orientētā grupa *PARA '89*, kuras dalībnieki sarīkoja vairākas kvalitatīvas izstādes gan Igaunijā, gan Skandināvijas zemēs, 90. gadu vidū šīs grupas aktivitātes apsīka. Otra Tartu mākslinieku grupa *Kursi skola* ir saglabājusi savu aktīvo lomu. Šajā grupā ir apvienojušies astoņu dažādu paaudžu pārstāvji, tā periodiski rīko plašas kopizstādes. Stilistiskā ziņā šajā grupējumā sastopamās tendences balansē

starp dažādām neopopmākslas, naivisma un ekspresionisma ievirzēm. Vairāki jaunākās paaudzes mākslinieki 90. gadu sākumā pievērsās neoekspresionisma izteiksmes iespējām, kas atbilda pārvērtību laika radītu izjūtu izteikšanai.

Lai gan 90. gados Igaunijā aktualizējās dažādu tehnisko mediju izmantojuma izplatība, tomēr referents atzina, ka neviens no Tartu māksliniekiem nav pievērsies videomākslai. Radās iespaids, ka Tartu mākslinieki dažādus izteiksmes iespēju jauninājumus pieņem visai rezervēti, pieļaujot novācēju izpausmes galvenokārt tradicionālo mākslas veidu – glezniecības, grafikas, tēlniecības ietvaros. Attiecībās starp galvaspilsētas un Tartu māksliniekiem pastāv arī domstarpības.

Kopš 90. gados Tartu universitātē ir nodibināta mākslas nodaļa, attiecības starp Tallinu un Tartu zināmā mērā līdzsvarojas. Visai daudzi jaunie mākslinieki sava radošā darba sākuma iespējas rod Tartu kultūrvidē.

Jāatzīst, ka līdztekus visai detalizētam Tartu mākslas procesu raksturojumam, būtu gribējies dzirdēt arī kāda Tallinas pārstāvja vērtējumu, jo īpaši attiecībā uz 90. gadu norisēm igauņu mākslā.

“Mākslinieki radoši praprata to, ko viņi redzēja ārzemēs” – šādu, visai intriģējošu virsrakstu savam referātam bija pieteicis zviedru pētnieks **Kristians Šambērs** (*Christian Chambert*). Viņš atzina, ka zviedru mākslinieki ir guvuši rosinošus iespaidus daudzviet pasaulē – gan Parīzē un Romā, gan Kopenhāgenā un Oslo. Kultūras dzīvei allaž ir svarīgi, lai mākslinieki daudz un dažādos virzienos ceļotu. Pēc šādiem ceļojumiem, atgriežoties dzimtajā vidē, viņi to uztver svaigākā skatījumā. Tomēr parasti mākslas vēsturnieki pārvērtē ietekmju lomu un bieži vien māksliniekus šķiro pēc to piederības internacionāliem stiliem.

19. gadsimta otrajā pusē daudzi zviedru mākslinieki devās uz Parīzi kā, piemēram, Ivans Agueli (*Ivan Agueli*, 1869-1917), Karls Fredriks Hils (*Carl Fredrik Hill*, 1849-1911), Ernsts Jozefsons (*Ernst Josephson*, 1851-1906), Karls Larsons (*Carl Larsson*, 1853-1919), Augusts Strinbergs (*August Strinberg*, 1849-1912) un Anders Corns (*Anders Zorn*, 1860-1920). Tie bija ievērojami mākslinieki, īpaši tad, ja viņi pārvarēja stila ierobežojumus. Aksels Tornemans (*Axel Torneman*, 1880-1925), piemēram, vispirms devās uz Vāciju, pēc tam pārcēlās uz Parīzi. Vācu un franču ietekmes vai arī to zināmā mērā konfliktējošās izpausmes ir vērojamas vairāku citu zviedru mākslinieku darbos. Tomēr referents uzskata, ka tā laika zviedru mākslinieki nekļuva īpaši slaveni starptautiskā kontekstā. To pašu var teikt arī par nākamo paaudzi, kurus mēdz dēvēt par Matisa sekotājiem, ieskaitot tādus māksliniekus kā Sigrīda Hjertena (*Sigrid Hjerten*, 1885-1948), kas apmeklēja Matisa studiju, un Isaku Grunevaldu (*Isaac Grunewald*, 1889-1946), kas arī mācījās šajā studijā.

Zviedru fovisti attīstīja vietējā vidē ekspresīvu glezniecisku izteiksmi. Daži mākslinieki kā, piemēram, Siri Derkerte (*Siri Derkert*, 1888-1937), kas bija mācījusies Parīzē, atrada savu poētisku kubisma versiju.

Abstraktās mākslas tendences Zviedrijā mēģināja popularizēt Otto G.Karlsunds (*Otto G. Carlsund*), 20.gados viņš bija viens no Ležē tuvākajiem audzēkņiem, 1930.gadā viņš sarīkoja izstādi, kurā parādīja Mondriana, Arpa, Ležē darbus. Šī izstāde cieta pilnīgu neveiksmi, kuras rezultātā Karlsunds uz ilgāku laiku pameta glezniecību.

Referents atzina, ka nozīmīgāko ieguldīju zviedru mākslas attīstībā minētie mākslinieki ir devuši, savā individuālā skatījumā interpretējot vai, varētu arī teikt, radoši "pārprotot" (redefinējot) modernās mākslas virzieniem raksturīgas izteiksmes iespējas. Kristians Šambērs uzskata, ka Zviedrijā joprojām nav pilnībā paveikts 20. gadsimta sākumposma mākslas vēstures izvērtējums. Ir daudz neatbildētu jautājumu. Kas ir kvalitāte? Cik svarīgas ir internacionālās ietekmes? Kas ir centrs un kas ir perifērija? Kāpēc mākslas kopaina vienmēr tiek aplūkota no lielo centru skata punkta? Kas notiks, ja mēs vairs neakceptēsim modernisma hegemoniju? Varbūt tad būs vieglāk saprast, kāpēc Pikaso izrādīja īpašu interesi par Ernsta Jozefsona zīmējumiem, kurus viņš radīja tajā posmā, kad bija garīgas slimības piemeklēts. Jāatzīst, ka Kristiana Šambēra referātā izvirzītie jautājumi un viņa izteikumu dažbrīd provocējošais tonis skāra problēmas, kas tā vai citādi ir aktuālas arī citu zemju modernās mākslas procesu pētniecībā.

"Atpakaļ pie tagadnes? Modernisms un avangarda poētiska atcerēšanās mūsdienu čehu mākslā" – tā sava referāta tēmu bija formulējis **Voiteks Lahoda** (*Vojtech Lahoda*), Čehijas Republikas Zinātņu akadēmijas Mākslas institūta Prāgā pārstāvis. Par moto sniegtajam pārskatam viņš bija izvēlējis dāņu filozofa S. Kirkegora domu, ka poētiska atcerēšanās ir viens no aizmirstības veidiem, uzskatot, ka estētiska interese par pagātni zināmā mērā ir saistīta ar pagātnes neitralizēšanu. Referents atzina, ka ir visai sarežģīti uzrādīt tiešas modernisma ietekmes mūsdienu čehu mākslā. Čehu mākslinieku attieksme pret avangarda mantojumu nav jūsmīga. Tieši otrādi – pastāv distancēšanās un pat apzināta novēršanās no 20. un 30.gadu čehu modernās mākslas stratēģijām. Daudzi mūsdienu mākslinieki uzskata tā laika avangardu par utopisku, ideoloģizētu mākslas kustību, kas patiesībā apspiež brīvību.

Pievērsoties konkrētu mākslas izpausmju raksturojumam, referents atzina, ka dažu ap 19. un 20. gadsimtu miju un arī 20.,gados izvērsto ieviržu turpināšanās tomēr pastāv, un šīs izpausmes varētu dēvēt par "poētiskām reminiscencēm".

Čehijā 90. gados ir jūtami pastiprinājusies interese par tiem māksliniekiem, kurus pirms tam uzskatīja par outsideriem, kurus oficiālā mākslas vēsture noklusēja. Tā, piemēram, gleznotāja un tēlnieka Jozefa Vahala (*Jozeph Vachal*, 1884-1969) darbi, kuros apvienojas simbolisma, dekadences, misticisma un primitīvisma iezīmes, atbalsojas vairāku jaunākās paaudzes mākslinieku darbos, kuri tiecas turpināt sarkastiskas groteskas tradīcijas.

Referents raksturoja arī mākslinieku grupējumu aktivizēšanos, īpaši izceļot 1987. gadā nodibinātās apvienības *Tvrdohlavi* darbību.

Vojteks Lahoda ir pazīstams kā kubisma vēstures pētnieks, un arī savā referātā viņš samērā plaši un vispusīgi raksturoja gan šī virziena izpausmes 20. gadsimta pirmajā pusē, kad Prāga kļuva par kubisma izpausmju centru, gan šī stila atbalsojumus mūdienu čehu arhitektūrā, tēlniecībā, instalāciju risinājumos un citās vizuālās mākslas jomās.

Lodzas mākslas muzeja un Lodzas Universitātes pārstāves **Janīnas Ladnovskas** (*Janina Ladnowska*) referāts bija veltīts divu līdz šim neapzinātu mākslas žurnālu – 20. gadu nogalē Parīzē izdotā lietuviešu – franču mākslas un literārā žurnāla *MUBA* un poļu – franču līdzīga rakstura žurnāla *L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna* apskatam. Žurnāla *MUBA* izdošanas iniciators un redaktors bija lietuviešu dzejnieks Jozs Tislava (*Juozas Tysliava*, 1902-1961). Viņš, ieradies no Kauņas Parīzē, apmetās pansijā, kur dzīvoja arī poļu mākslinieki, gleznotāja Vanda Nadja Hodaseviča-Grabovska (*Nadzieja Chodasiewicz-Grabowska*, 1904-1983) un viņas vīrs Staņislavs Grabovskis (*Stanislaw Grabowski*, 1901-1957). Parīzē Tislava nodibināja kontaktus ar daudziem modernās mākslas pārstāvjiem, gan franču, gan cittautu māksliniekiem. *MUBA* pirmajā numurā, kas iznāca Parīzē 1928. gada jūlijā, to mākslinieku lokā, kas tā vai citādi saistīti ar šo žurnālu, minēti Lipšics, Malevičs, Modrians, Kokto un vairāki citi franču, poļu un vairāku citu tautību literāti un mākslinieki. Līdzās žurnāla redaktora Joza Tislavas vārdam ar retinātiem burtiem šajā sarakstā ir rakstīts arī latviešu mākslinieka Romana Sutas (1896-1944) uzvārds. Janīna Landovska uzskata, ka Suta, iespējams, ir bijis šī žurnāla redkolēģijas loceklis. Šajā sarakstā ir minēts vēl viens latvietis – dzejnieks, teorētiskā apcerējuma “Aktīvā māksla” (1923) autors Andrejs Kurcijs (1884-1959).

Jāatzīst, ka līdz šim par Sutas un Kurcija iespējamo līdzdarbošanos šajā žurnālā Latvijā nebija nekādu ziņu. Tomēr Sutas meita Tatjana Suta atceras, ka viņas māte, gleznotāja Aleksandra Beļcova Parīzē ir tikusies ar Jozu Tislavu, viņi esot devušies pastaigās, un dzejnieks uzdāvinājis Beļcovai savu fotoģimetni ar veltījumu. Ar Tislavu acīmredzot tikās un sadarbojās arī Suta, tomēr sīkāku ziņu par šo viņa biogrāfijas faktu nebija. Jāpiebilst, ka žurnāla *MUBA* pirmajā numurā ir publicēts R. Sutas zemstikla gleznojuma “Ave Maria” attēls.

Žurnāla *MUBA* publikācijās un ilustrāciju materiālā bija aptvertas sirreālisma, kubofuturisma un vairāku citu modernās mākslas virzienu izpausmes ne tikai vizuālajās mākslās, bet arī dzejā, arhitektūrā un citās jaunrades jomās. Publikāciju autori aizrautīgi apliecināja modernās civilizācijas un modernisma tiecību un vērtības, popularizēja mākslu mijiedarbības un sintēzes idejas.

Žurnāla *MUBA* otrais numurs aptvēra laika posmu no 1929. gada jūlija līdz novembrim. Tajā bija iekļauti F.T. Marineti raksti, apcerējums par futūrisma

teātri, dadaistu dzeja un vairāki citi saistoši materiāli. Iznāca tikai divi šī žurnāla numuri, un pagaidām izdevies atrast pa vienam eksemplāram no tiem Viļņā un Nacionālajā bibliotēkā Parīzē.

Ar žurnālu *MUBA* saistīto personību un radošo kontaktu apzināšanā joprojām ir daudz nenoskaidrotu jautājumu, tāpēc K.M. Čurļona mākslas muzeja direktors izteica pieļāvumu, kas nākamo starptautisko konferenci Kauņā, iespējams, varētu veltīt šajā izdevumā uzrādīto faktu un problēmu detalizētākam aplūkojumam.

Poļu – franču žurnāla *L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna. Revue d' Art International* izdošanas iniciatore bija poļu māksliniece N.Hodaseviča-Grabovska. Šī izdevuma mērķis bija iepazīstināt starptautisko sabiedrību ar poļu avangarda mākslas sasniegumiem un informēt poļu lasītājus par avangarda kustības izpausmēm internacionālā kontekstā. Šajā žurnālā publicētajos materiālos parādījās arī dažas saiknes ar tiem autoriem, kuri bija līdzdarbojušies izdevumā *MUBA*.

Janīnas Ladnovskas referātā aplūkots faktu materiāls attiecībā uz diviem minētajiem žurnāliem aktualizēja jautājumu arī par citu dažādās Eiropas valstīs izdoto modernās mākslas idejas popularizējušo žurnālu lomu un raksturu. Šo izdevumu klāstā iekļaujas arī K. Zāles un A. Dzirkļa savulaik Berlīnē latviešu valodā izdots žurnāls “Laikmets”, un ir iespējams, ka šajā kontekstā varētu rasties arī kādi salīdzinoši pētījumi par šo latviešu izdevumu.

Lietuvu un Kauņas mākslas galeriju šajā konferencē pārstāvēja divas jaunas paaudzes mākslas zinātnieces. **Linara Dovidaitė** (*Linara Dovydaityte*) raksturoja tos Francijas un arī Vācijas kultūras centros gūtos impulsus, kas ir ietekmējuši ekspresionisma izpausmes lietuviešu mākslā. Referente oponentēja dažu vecākās paaudzes mākslas vēsturnieku paustajam viedoklim, kas, analizējot mākslinieku grupas ARS īpašo lomu ekspresionisma izplatībā, centās vairāk izcelt saiknes ar Francijas kultūras centriem, izskaidrojot lietuviešu ekspresionisma mērenāko iedabu ar to, ka lietuviešu mākslinieki ekspresīvas izteiksmes modifikācijas ir lielākā mērā apguvuši saistībā ar franču, nevis vācu kultūras ietekmju starpniecību. L. Dovidaitė mēģināja pierādīt, ka 20. gados, kad interese par ekspresionisma izpausmēm sākās glavenokārt teorētiskā plānā, svarīga loma bija arī lietuviešu inteliģences saiknēm ar Vācijas kultūras centriem, kur ekspresionisms izpaudās dažādu parādību spektrā, aptverot arī teātri, kinomākslu, literatūru un mūziku.

Referente uzsvēra ekspresionisma ideju sākotnējās izplatības saistību ar nacionālās kultūras prioritātēm, kas iezīmējās ar pastiprinātu interesi par primitīvo mākslu, šo procesu stimulētā attieksme pret tautas mākslu ļāva to uztvert kā radošu impulsu potenciālu, kas kļuva par vienu no nacionālā stila galvenajiem avotiem. Pievēršanās tautas mākslas vērtībām tika uzskatīta par modernismam

piederīgu izpaušmi. Šāda pozīcija būtiski iespaidoja lietuviešu glezniecības savdabību.

Kristina Budrīte (*Kristina Budryte*) sniedza formālās analīzes metodikā balstītu lietuviešu mākslinieces Kazes Zimblītes (*Kaze Zimblyte*, 1933-1999) un Šveices mākslinieka Paula Klē (*Paul Klee*, 1879-1940) zīmējumu salīdzinošu vērtējumu. Veicot rūpīgu abu mākslinieku darbos sastopamo formas elementu un strukturējumu analīzi, referente raksturoja K. Zimblīti kā savdabīgu, radoši domājošu mākslinieci, kas 60. gadu cēlienā, laikā, kad oficiālā attieksme pret modernās mākslas virzieniem bija nelabvēlīga, aktualizēja modernisma principiem radniecīgu izteiksmes veidu, pievēršoties arī abstrakcijai kā intuitīvu nojausmu, refleksiju un noskaņu parādīšanas veidam.

Salīdzinošam nacionālo iezīmju vērtējumam bija veltīts zviedru mākslas zinātnieka, Norčepingas muzeja pārstāvja **Freda Andersona** (*Fred Andersson*) referāts "Māksla un nacionālā identitāte – Zviedrija un Lietuva". Viņš salīdzināja nacionālā romantisma izpaušmes zviedru mākslā un dažos gleznotāja Karla Larsona (*Carl Larsson*, 1853-1919) darbos un līdzīgam dabas un cilvēku attiecību simbolizējuma tendencēm lietuviešu mākslinieku Petra Kalpoka (*Petras Kalpokas*, 1880-1945) un Antana Samoļa (*Antanas Samuolis*, 1899-1942) gleznās.

Apskatot postmodernisma mākslai raksturīgo, reizēm distancēto un pat ironisko attieksmi pret identitātes zīmēm un atribūtiem, referents salīdzināja zviedru mūsdienu mākslinieka Petera Johansona (*Peter Johansson*) akciju, kurā ironiski apspēlēti daži zviedru identitātes simboli, un lietuvieša Artura Raila (*Arturas Railas*) videodarbu "Zem karoga". Šajā videoinstalācijā visai komplicētā, kontrastaini sabalsotā vēstījumā mākslinieks ir dokumentējis skandalozā austriešu labējā spārna politiķa J. Haidera vēlēšanu kampaņas epizodes, un pēc tam viņš Austrijā filmētos kadrus ir demonstrējis lietuviešu nacionālajiem radikāļiem, fiksējot viņu attieksmi. Abu šo materiālu konfrontācija vienotā ekspozīcijā apliecina, ka līdzīgi orientēti cilvēki un politiskie spēki masu fascinācijas ietekmē traktētās, par masu patēriņu pārvērstās identitātes zīmes uztver līdzīgi: citas tautas kontekstā sastopamos simbolus ir iespējams uzņemt kā savējos, un šajā kontekstā stājas spēkā visai biedējoši, iracionāli indentifikācijas mehānismi. Tie signalizē arī par neofašisma tendencēm mūsdienu sabiedrībā. Kā tipisku postmodernā laikmeta interaktīvās mākslas piemēru referents minēja arī lietuviešu mākslas kritiķa Raimunda Malašauska (*Raimundas Malašauskas*) 1997.gadā uzsāktu projektu "Mākslinieka protrets", kurā parādījās rafinēta spēle ar sociālās un arī personiskās identitātes izjūtām rietumu un postkomunistiskajās sabiedrībās, kas ietver arī to atšķirību fiksējumus, kas pastāv starp virtuālo saziņas tīklu attīstību ar izteikta internacionālisma izplatību un konkrētu uztveri, norādot, ka šāda situācija

pastiprina dzimtās vietas izjūtas, kā arī tiešās, konkrētās pieredzes nozīmi.

Zviedru jaunākās paaudzes mākslas zinātniece **Šarlote Bidlere** (*Charlotte Bydler*), kas pārstāvēja Upsalas Universitāti, vispusīgi argumentētā izklāstā raksturoja zviedru avangarda mākslas iesaistīšanos starptautisko sakaru kontekstā. Atzīstot, ka avangarda māksla lielā mērā ir urbanizācijas attīstības fenomens, referente uzsvēra lielo centru un mega pilsētu lomu. Avangarda mākslas tirgus ir bijis internacionāls visos 20. gadsimta cēlienos. Stokholma šajā kontekstā tomēr ir daļēji perifērāls mākslas centrs salīdzinājumā, piemēram, ar Parīzi vai Ņujorku, uz kuriem pārorientējās avangarda kustības aktivitātes laika posmā pēc Otrā pasaules kara. Referente norādīja, ka joprojām pastāv zināma spriedze starp tradīcijām un avangardu, starp lokālo kultūrvidi un starptautisko attiecību veidošanās procesiem.

Aplūkojot tos priekšnoteikumus, ar kādiem māksliniekiem nākas rēķināties, lai gūtu profesionālus panākumus, referente atgādināja mākslas teorētiķes Grizeldas Pollokas (*Grizelda Pollock*) lietoto jēdzienu “avangarda gambīts”, kas ietver trīs svarīgākās pozīcijas, kuras angļiski apzīmē ar vārdiem “reference, deference, difference”. Apzīmējums “reference” izsaka, ka māksliniekam jāprot pievērsties hegemonajā avangarda mākslas kanonā atzītām personībām un tēmām, jāizvēlas īstie (aktuālie) mediji un īstās (aktuālās) ievirzes esošajā kultūras kontekstā. Jēdziens “deference” (goddevīga attieksme) nozīmē, ka jāapliecina respektējoša attieksme pret attiecīgās sfēras autoritātēm, pierādot prasmi novērtēt profesionālos sniegumus šajā posmā. Jēdziens “difference” savukārt nosaka, ka māksliniekam jāpierāda izvēlēta izteiksmes veida savdabība, tas, kādā ziņā viņa sniegums būtu atzīstams par novatorisku. Šo profesionālās iesaistīšanās mehānismu raksturojums parāda, ka mākslas pasaule ir sociāla vide. Tāpat kā jebkurš cits sabiedrības slāņojums, arī avangarda kustība aptver daudzas subkultūras un daudzus zarojumus. Mākslas procesiem lokālā, reģionālā un arī starptautiskā līmenī ir savas atsevišķas auditorijas, savi interpreti un savi mākslinieku grupēšanās kanoni. Iesaistīšanās lielo pasaules mākslas centru aktivitātēs zviedru māksliniekiem mūsdienās ir tikpat svarīga kā 20. gadsimta sākumā, kad daudziem ceļojumu mērķis bija Parīze.

Stratēģiski centieni atbalstīt zviedru mākslinieku saiknes ar starptautisko avangardu ir ietverti valsts kultūrpolitikas kursā. Referente raksturoja dažādus Zviedrijā spēkā esošos valsts atbalsta veidus starptautisko apmaiņas programmu un kontaktu veicināšanai, kas ietver gan Zviedru institūta darbības šajā virzienā, gan vairāku citu valsts dibinātu un arī valsts finansētu institūciju līdzdalību. Mūsdienu zviedru auditorijai avangarda māksla ir pieejama žurnālos, publikācijās, muzejos un galerijās, bet visai liela skatītāju daļa tomēr paliek neiesaistīta. Starptautiskā avangarda kustība nevēršas pie šīs vietējās auditorijas, tā ir adresēta mākslas pasaules profesionāļiem un to vidē

kultivētajiem gambītiem. Avangarda mākslas homogēnais raksturs ir visai noturīgs, tomēr starptautiskās mākslas pasaules globālā ekspozīcija paver telpu variācijām. Multikulturāla zviedru māksla, kas nepieslejas Eiropas kalsiskās mākslas ievirzēm vai kritizē tās, var izvēlēties iesaistīšanos alternatīvos mākslas tirgos ārzemēs un veidot jaunus kontaktu tīklus.

Pārstāvēt šajā konferencē Latviju, Literatūras, folkloras un mākslas institūtu, nolasīju referātu par latviešu tēlnieku Gustava Šķiltera (1874-1954), Teodora Zaļkalna (1876-1972) un Burkarda Dzeņa (1879-1966) saiknēm ar Parīzi un Rodēna ietekmju loku, par Kārļa Zāles (1888-1942) iesaistīšanos avangarda aktivitātēs Berlīnē 1922.gadā, kā arī par Emīla Meldera (1889-1979) kontaktiem ar Francijas māksliniekiem, kas grupējās ap mākslas žurnālu "*L'Esprit Nouveau*". Raksturoju arī attieksmi pret modernās tēlniecības formveides principiem vēlākajos attīstības posmos, 70., 80. un 90.gados Latvijā.

Ruta Čaupova

Netveramās savdabības meklējumos

2001. gada 5. oktobrī Latvijas Mākslas akadēmijā notika devītie Borisa Vīpera piemiņas lasījumi, kas izcēlās ar nenoliedzami intriģējošu un aktuālu tēmu – “Nacionālā skola 20. gs. Latvijas mākslā”. Latvijas Mākslas akadēmijas 80. gadu jubilejai pieskaņoto pasākumu kopīgi organizēja LMA Mākslas zinātnes katedra un LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts. “Skolas” jēdziens mākslā sākotnēji saistās ar mākslinieku grupu, kas mācījušies un iespaidojušies no viena meistara, pakāpeniski ietverot arī kopīgas reģionālas izcelsmes faktorus, kas nosaka arī viņu darbu kopīgās iezīmes. Priekšstats par nāciju kā centrālo vienojošo nosacījumu, protams, nav senāks par pēdējiem diviem gadsimtiem un visai tieši saistās ar nacionālās atdzimšanas kustību centieniem, kā arī ar antīko paraugu universālismā balstītās akadēmiskās mākslas pakāpenisko norietu. Šo komplikēto tēmu iespējams izvērst vairākos virzienos, ko referenti arī īstenoja, analizējot nacionālo skolu 1) kā nacionālās mākslas izglītības metodoloģiskos principus; 2) kā pašos mākslas darbos konstatējamo savdabības elementu; 3) kā nacionālās mākslas vēstures “kanona” problēmu.

Programmu ievadīja **Eduarda Kļaviņa** (LMA) referāts par akadēmiskās izglītības pirmsākumiem Latvijā – periodā līdz Latvijas Mākslas akadēmijas darbības uzsākšanai 1921. gadā. Šis vēsturiskais pārskats par publisku un specializētu mākslas skolu veidošanos 19.-20. gadsimta mijā izsekoja pakāpeniskai tradicionālā akadēmisma metodoloģisko principu saplūšanai ar impresionisma un postimpresionisma ietekmēm, liecinot par mērenām un vienlaikus stabilām saiknēm ar Eiropas mākslas kopējo virzību. Piemēram, Rīgas Mākslas skolas metodoloģija tika raksturota kā modernizēts akadēmisms, kas saistās ar aktīvāko Latvijas modernistu (Valdemāra Tones, Jēkaba Kazāka, Romana Sutas u.c.) radošā rokraksta veidošanās sākumposmu.

Kristīnes Ogles (LMA maģistrante) referāts pretendēja uz starpnozaru metodoloģijā balstītu Vilhelma Purvīša mākslas traktējumu, sasaistot viņa gleznoto ainavu “cilvēcisko dimensiju” ar Bērklījas ainavu skolas (ASV) paustajām humanitāri orientētajām atziņām ģeogrāfijā. Taču akcentētās nacionālās savdabības vietā referente drīzāk neapzināti pievērsās senai un problemātiskai Eiropas kultūrkritikas tēmai – cilvēka un dabas zaudētajām saiknēm, kas atgūst savu “otro elpu” globālā kapitālisma un ekoloģiskā nihilisma kritizēšanas kontekstā. Nav noliedzams, ka pēc visu radikālāko modernisma potenču īstenošanas 20. gadsimta gaitā pievilcīgs varētu šķist impresionismā un jūgendiskā simbolismā sakņots dabas redzējums, tomēr tas vēl nekādi nepaskaidro V. Purvīša mākslas nacionālo specifiku – mājieni izzinošo un emocionālo elementu u.tml. pretstatu harmonijas virzienā tikai atbalsoja kopš

20. gadsimta 30. gadiem labi pazīstamās “simboliskā” un “teiksmainā” reālisma koncepcijas, kurās latvietis ir “*pēc saviem mērķiem un metodēm – apdomīgs reālists, bet pēc savām jūtām – sapņotājs*” (Vipers B. *Latvju māksla*. Rīga, 1927. 23. lpp.).

Cita latviešu glezniecības patriarha – Jāņa Valtera – sākotnēji problemātiskā un tomēr sen jau neapstrīdamā statusa ģenēzi nacionālās glezniecības skolas kontekstā niansēti ieskicēja **Kristiāna Ābele** (LFMI), izsekojot šī Krievijā dzimušā un studējušā vācu mākslinieka darbu likteņiem un to interpretāciju ideoloģiski piesātinātajiem likločiem. J. Valteram pārceļoties uz Vāciju laikā, kad vēl nepastāvēja latviešu nacionālā mākslas skola kā apzināta parādība, viņa Jelgavas perioda darbi tomēr kļuva par neatņemamu 19.-20. gadsimta mijas latviešu mākslas klasikas sastāvdaļu. Savukārt abstrakcijas, stilizācijas un ekspresijas kāpinājums vēlīnā 20.-30. gadu perioda gleznās sasaucās ar sociālistiskā reālisma pieļaujamo robežu paplašināšanu 60. gadu beigās. Referentes citētā atziņa, ka J. Valters bija “apzināti apstājies Sezana laikmetā” (I. fon der Dollena), patiesi rosina noskaidrot un apcerēt, kur īsti un kādu faktoru ietekmē “apstājies” jebkurš cits no latviešu māksliniekiem, gan novelkot iekšējās, gan arī akceptējot ārējas (valstiski diktētas) robežlīnijas Rietumu iespaidu apgūšanā.

Laimas Reihmanes (LMA) referātu, kas iepazīstināja ar LMA Grafikas meistardarbnīcas izveidotāja R. Zariņa epistolāro mantojumu, varētu traktēt kā grafikas nacionālās skolas izvērtējumu atsevišķas personības ieguldījuma aspektā. Referente detalizēti iztīrāja R. Zariņa vēstules Z. Braueri – Valstpīru spiestuves vecākajai korektorei, kas pazīstama arī kā Latvijas simbols uz piecu latu monētas. Taču, apcerot “cilvēcīgos aspektus” un “emocionālo inteliģenci”, referāta secinājumi nesniedzās tālāk par R. Zariņa darbības daudzpusības konstatēšanu un viņa tēla pretrunīgumu dažādu vērtētāju spriedumos. **Ruta Čaupova** (LFMI) savukārt sniedza izvērstu pārskatu par akadēmiskās apmācības dažādajām ievirzēm tēlniecībā, secinot, ka nacionālās skolas būtiskāko kodolu veido 20. gadsimta modernās tēlniecības klasiskā perioda tektoniskie principi, kas būtiski atšķiras no akadēmisma un tam tuvā ideoloģizētā naturālisma prasībām. K. Rončevska (LMA Tēlniecības meistardarbnīcas vadītājs, 1921-1935) akadēmisko konsekvenci papildināja K. Zāles, bet pēckara posmā – T. Zaļkalna, E. Meldera, K. Zemdegas pedagoģiskie principi, kas akcentēja tēlniecības arhitektoniku un plastisko kopvērtību pretstatā, piemēram, A. Skribanovka pārstāvētajai naturālistiskās detalizācijas prasībai.

Plašu pārskata tipa referātu piedāvāja arī **Lolita Vorkale** (LMA doktorante), stāstot par grāmatu grafiku Latvijā un pieskaroties ne tikai tēmā pieteiktajiem skandināvu daiļliteratūras izdevumiem, bet dažādu politisku, tehnoloģisku u.c. faktoru lomai grāmatniecībā kopumā. Jāteic gan, ka konkrētu nacionālās skolas

pazīmju tvērums joprojām palika nākotnes uzdevuma līmenī, ko varētu sekmēt, piemēram, vienu un to pašu literāro darbu Latvijā un ārzemēs publicēto izdevumu salīdzinājumi. **Andris Teikmanis** (LMA) izvērtēja nacionālās skolas problemātiku galvenokārt saistībā ar 20. gadsimta otrās puses neoavangarda parādību ienestajām radikālajām izmaiņām vizuālās mākslas nozarē, pievēršoties arī tradicionālajiem B. Vīpera un J. Siliņa sniegtajiem nacionālās specifikas formulējumiem un to iespējamajai funkcionālajai lomai mūsdienās. Referents arī uzsvēra, ka mākslas skolas jēdziena veidošanā var izmantot gan funkcionālo, gan analītisko pieeju – pirmā tika saistīta ar sociālistiskā realisma iedzīvināšanu, kad patiesi nacionālai mākslai bija jāveic gan patiesas atspoguļošanas, gan audzinoša ideāla funkcijas. Savukārt analītiskās pieejas aktualizācija šīs dienas situācijā liek pievērsties salīdzinoši aprakstošai metodikai, identificējot savdabību uz internacionālu parādību fona.

Noslēgumā nācās vēlreiz atcerēties domu, ka jebkuras nacionālās skolas pazīmes, īpaši ja tās tiek saistītas ar konkrētiem formveides paņēmieniem, piemēram, krāsu salikumiem, telpas veidojumu utt., ir visai netveramas un nemitīgi pakļautas vēsturisko pārmaiņu radītajiem izaicinājumiem. Jau Anšlavs Eglītis rakstā “Nacionālie elementi latvju glezniecībā” uzsvēra, ka to meklējumos allaž pastāv nelāgā tieksme “*sašaurināties uz pārāk niecīgas bāzes*” (*Jaunais nacionālisms*. J. Lapiņa red. Rīga, 1936. 154. lpp.). Noteiktu nacionāli specifisku pazīmju vai metodoloģisku principu kopums nav arīdzan atvedināms no pašvērtīgas unikalitātes mantras skaitīšanā ieraudzītas īpaša “tautas gara” neatkārtotamības, kas saskaņā ar “garīgu” atspoguļošanas teorijas versiju noteiktu mākslas darbu redzamās izpausmes. Atliek aktualizēt domu, ka primārais uzdevums ir noskaidrot nozīmīgāku kultūras centru radīto daudzveidīgo ietekmju mozaīku, kuras atsevišķu sastāvdaļu novēlots, sintezēts vai kā citādi izmainīts pielietojums arī būtu liekams uzmanības centrā. Nacionālās skolas specifikas meklējumos iespējams nonākt līdz visai paradoksāliem slēdzieniem, piemēram, ka svarīgākais nacionālās skolas priekšstats ģenēzē ir nevis vēsturiskās atmiņas, bet gan aizmiršanas process. Par “neatņemamu vietējās skolas konstruktīvo elementu” (K. Ābele) kļūst tie radošie principi un mācību metodes, kas tiek it kā “dabiskotas”, atzītas par mūžīgām un pārlaicīgām vērtībām, līdz ar to “aizmirstot” to aizgūto, “citādo” raksturu. Nevis viss “svešais” ir *a priori* nepieņemams, bet gan nepieņemamais – *a posteriori* tiek atzīts par “svešo”. Katrā ziņā ne sastaptās, ne arī paredzamās grūtības nebūt nenozīmē, ka nacionālās skolas aprišu pētniecība būtu neperspektīvs pasākums. Vienīgi jāņem vērā, ka šīs skolas jēdziens ir drīzāk izpētes sākumpunkts, nevis galamērķis, tas allaž slēpj vēsturiski un stilistiski konkrētu aizguvumu elementus, kuru izgaismošanā konference sniedza virkni rosinošu pētniecības ieviržu.

Stella Pelše

Rīgas mākslinieku grupas laikmets

7. un 8. februārī notika Valsts Mākslas muzeja (VMM) rīkotā konference “Rīgas mākslinieku grupa un tās laikmets”, kuras motivācijas “fonu” veidoja arī pērnā gada decembrī muzejā atklātā Rīgas mākslinieku grupas izstāde, aktualizējot dažādus latviešu modernisma “klasiķu” mantojuma aspektus. Pasākuma pirmā diena Žurnālistu namā tika veltīta izvērstiem referātiem, kā arī plašākas kultūras vēstures kopainas iezīmēšanai, pieaicinot ne tikai vizuālās mākslas speciālistus. Konferenci ievadīja projekta vadītājas **Daces Lambergas** (VMM) priekšlasījums “Rīgas grupa. Laiks un laikabiedri”, kurā autore sniedza vispārēju pārskatu par grupas vēsturi un darbības principiem, par atsevišķu modernisma virzienu ietekmju īpatnību, kā arī par grupas radošā rokraksta recepciju, tai skaitā publikācijām ārzemēs. **Eduards Kļaviņš** (Latvijas Mākslas akadēmija, “Daži papildinājumi Rīgas grupas pirmsākumu vēsturei”) pievērsās galvenokārt “Zaļās puķes” biedrības tapšanai, izvērtējot tās atbilstību mākslinieku grupējuma statusam, Jāzepa Grosvalda kā franču modernisma celmlauža darbībai, grupas dalībnieku sakariem bēgļu un strēlnieku laikā, kā arī Grosvalda un pārējo mākslinieku domstarpību precizējumiem, jo daži kritiski Grosvalda izteikumi par kubismu ir vedinājuši pārspīlēt viņa atgriešanos pie konservatīviem uzskatiem (vai – noteiktas ideoloģijas gaismā – pie “veselīgā” reālisma). **Annas Žigures** referāts “Marseline un Dzejnieks: Rīgā, Billītēs, Eiropā” demonstrēja kultūrvēsturisku reminiscenču mozaīku Edvarda Virzas un Elzas Stērstes biogrāfiju gaismā, pieskaroties arī kontaktiem ar Rīgas mākslinieku grupas pārstāvjiem. **Rita Rotkale** (E. Smiļģa Teātra muzejs) savukārt detalizēti raksturoja Oto Skulmes scenogrāfiju un viņa sadarbību ar E. Smiļģi izrāžu veidošanā. **Sigita Daugule** (Latvijas Mākslas akadēmija, “Ieskats Jāņa Liepiņa biogrāfijā jaunāko pētījumu gaismā”) iztirzāja dažādus gleznotāja dzīves faktus, viņa komplicētās attiecības ar radiniekiem un laulātajām draudzenēm, kas noteica arī zināmus radošās darbības pavērsienus. **Ilze Martinsons** (Dekoratīvi lietišķās mākslas muzejs) piedāvāja teorētiski piesātinātu referātu par laikmetu un kontekstu 20.-30. gadu dekoratīvajā mākslā, analizējot tās trauslo robežu ar stājmākslu, mākslinieciskā līmeņa un profesionalitātes, kā arī laikmetīguma un nacionālisma problēmas. Plašs vizuālo piemēru klāsts apliecināja, ka, piemēram, A. Čiruļa veidotās “latviskās” mēbeles sasauca ar neskaitāmām sava laika “tautiska” dizaina analogijām poļu, dienvidslāvu u.c. izpildījumā, kas radās kā alternatīvas meklējumi Parīzes *Art Deco* tīrajām formām. **Aija Brasliņa** (Latvijas Mākslas akadēmija) raksturoja Rīgas mākslinieku grupas un Latvijas Mākslas akadēmijas sarežģītās attiecības – sākotnējo “mākslas karu”, naidu pret akadēmismu kā novecojušo cariskās Krievijas mācību sistēmu, kas pamazām

pārauga sadarbībā, daudziem grupas biedriem kļūstot par pasniedzējiem, mazinot savu radikālismu un savukārt modernizējot akadēmiju; vienīgi Romans Suta palika pārliecināts akadēmijas pretinieks un revolucionārajā Krievijā tapušo individuālo darbnīcu sistēmas aizstāvis. **Irēna Bužinska** (VMM) piedāvāja zināmu klasifikācijas shēmu mākslinieku manifestiem: 1) “anatomiski analītiskais” manifests (ap 1910. gadu) ir centrēts uz faktūras, līnijas u.c. formas elementu, kā arī mākslas funkciju analīzi (V. Matvejs); 2) “sociālais” (ražošanas) manifests (20. gadu sākums) vairāk pievēršas kultūras dzīves organizācijas vīzijām (J. Grosvalds, J. Kazāks, T. Zaļkalns); 3) “ideoloģiskais” manifests (20. gadu beigas - 30. gadu sākums) pilnībā pakļauj mākslu sabiedrības interesēm (spilgtākais pārstāvis – G. Klucis).

8. februāris bija veltīts informatīviem ziņojumiem par Rīgas mākslinieku grupas mantojumu, kas varētu lietī noderēt mākslas pētnieku praktiskajā darbā. **Ruta Lapiņa** stāstīja par VMM glezniecības kolekciju, **Māra Lāce** – par grafikas kolekciju, **Edvarda Šmite** – par tēlniecības kolekciju; savukārt **Aija Taimiņa** informēja par Rīgas mākslinieku grupas materiāliem Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā, bet **Māris Brancis** – par materiāliem Latvijas Valsts arhīvā. Pasākuma neformālajā noslēgumā klātesošie varēja noklausīties Džemmas Skulmes un Jurģa Skulmes dažbrīd humorpilnās atmiņas par saviem vecākiem un viņu domubiedriem. Jāteic, ka kopumā pētnieki koncentrējās uz empīriski faktoloģiskas informācijas izgaismošanu, traktējot gan mākslinieku radikālismu, gan arī vēlāko atgriešanos klasisko tradīciju ietvaros kā vispārēja un likumsakarīga kultūras procesa atsevišķas izpausmes.

Stella Pelše

Čaks ... zināmais un nezināmais.

2001. gada 25. un 26. oktobrī Rīgas Latviešu biedrībā notika Aleksandra Čaka simtgadei veltīta konference “Čaks un modernisms”, kuru organizēja A.Čaka muzejs, Latvijas Universitāte un Latvijas Rakstnieku savienība un kuru atbalstīja Latvijas Kultūrkapitāla fonds un Rīgas dome. Šī bija viena no visvērienīgākajām pēdējo gadu konferencēm – bija paredzēts nolasīt 40 referātus. Konferences darbs bija organizēts arī paralēlās sekcijās.

Konferences organizētāji bija rūpējušies, lai Čaka daiļrade tiktu aplūkota no visdažādākajiem (literārzinātnes, filozofijas, teātra vēstures u.c.) skatupunktiem. Taču referātos dominēja divas tendences – zināmais un nezināmais Čaks. Pie pirmās – var pieskaitīt tos referātus, kuros domas refleksija balstījās uz pazīstamo priekšstatu par Čaku kā pilsētas dzejnieku, kurš savos dzejoļos, poetizējot pilsētas iedzīvotājus un pilsētas nomali, sniedzis savdabīgu pilsētas dzīves vērojumu. Šie referāti nemēģināja lauzt vai mainīt tradicionālos priekšstatus par Čaku vai Čaka daiļradi, bet centās reflektēt par kultūras tradīciju, ar kuru tie ir saistīti. Piemēram, P. Laķis referātā “Čaka erotiskās dzejas filozofija” aplūkoja erotiskā kā kultūras fenomena vērtējumu filozofijas diskursa kontekstā. I. Kolmane referātā “Dzejnieks kā kalps” pieskārs literāra teksta tapšanas un pastāvēšanas nosacījumiem, kas, piemēram, dzejā balstās runas substances un runas vieliskuma atklāsmē, bet prozā – fiktīvu naratīvu pieredzē. S. Lasmane aplūkoja Čaka daiļradi vācu sociologa N. Lūmana komunikācijas teorijas kontekstā, secinot, ka nenotikusi komunikācija, iztēlota komunikācija top par Čaka dzejas notikumu. A. Svece apkopoja modernismā esošos trejādos skatupunktus uz lietām, kas vai nu izceļ lietās formālo skaistumu, vai uzsver to atsvešinātību un citādību (surreālismā), vai arī cilvēciskumu (piem., Čaks).

Otro tendenci veidoja referāti, kuru pamatā bija nevis vispārināta refleksija, bet pētījums par konkrētiem Čaka tekstiem, mēģinot izprast, kādā veidā ir izveidojies viens vai otrs priekšstats par Čaku.

Viens no tādiem bija J. Kursītes referāts, kurā zem nosaukuma “Čaka novatorisms dzejas formā” bija aplūkots dzejnieka tēla atveids Čaka dzejā. Iepriekš romantiskā tipa dzejā dzejnieka paštēla vai liriskā Es “ķermeni” veidoja lūpas, acis un sirds. Čaks ir pirmais, kurš pamana, ka dzejniekam ir miesa un ka tajā ir arī citi jūtu un izjūtu veidotāji. Kā īpašs tēls Čaka dzejā kļūst smadzenes un plikais galvvidus. S. Lazduzieda-Čaklā referātā “Čaka poētiskā topogrāfija” aplūkoja, izmantojot statistikas un semiotikas metodes, pilsētu nevis kā sociālu fenomenu, kurš uzsvērts iepriekšējos pētījumos, bet gan kā telpisku pilsētvidi, ko veido: 1) vietzīmes, 2) ceļi (ielas, šosejas, upes, kanāli), 3) rajoni, ko pilsētnieks uztver kā vienotu veselumu un kam raksturīga kāda kopīga iezīme (piem.,

laukumi, parki, kvartāli). Piemēram, viens no būtiskākajiem rajoniem Čaka dzejā ir Vecrīga, kuru liriskais varonis uzlūko no visiem trim nosacītajiem vertikālās ass skata punktiem – no “putna lidojuma”, no ielas līmeņa un no apakšzemes. Kopumā *“Čaka dzejā arhitektoniskā pilsētvide pārsvarā ir ikoniska – tēlaini vizuāli priekšstatāma, telpiski mimētiska kultūrvēsturiska konstrukcija.”*

Viena no problēmām, kas aktualizējās vairākos referātos, bija literāro virzienu un Čaka daiļrades attiecības. S. Radzobe referātā pieskārs Čaka daiļrades saiknei ar futūrisku, ekspresionisma un imāzinisma filozofiskajām nostādnēm un šiem virzieniem raksturīgo tēlainības specifiku un ekspresiju. Tā, piemēram, referāta autore secināja, ka *“Čaks pilsētas centru interpretē ekspresionistiem raksturīgā sāpīgā noraidījumā, uzsverot tā mehānisko bezdvēselisko būtību, bet ar nomali saista visiem modernistiem raksturīgo, bieži vien utopisko sapni par primitīvismu kā vienīgo civilizācijas noplicinātās sabiedrības revitalizējošo spēku.”* V. Vecgrāvis referātā pievērsās Čaka 20., 30. gadu dzejai romantisma ideju aspektā, secinot, piemēram, ka dabas vietu Čaka dzejā aizņem liriskais Es pats, viņa fiziskā esamība. A. Cimdiņa referātā *“Čaks un dekadence”*, aktualizējot dekadences izpratnes un vērtējuma atšķirības Eiropas un Latvijas vēsturiskajā pieredzē, uzmanību pievērsa Čakam kā precīzākajam gan tematikas, gan intonācijas Š. Bodlēra tradīcijas adeptam latviešu dzejā. Virzienu poētikai pieskārs arī B. Kalnačs referātā *“Modernās drāmas zīmes Čaka “Matīsā – kausu bajārā””*, J. Oga referātā *“Modernisma iezīmes Čaka dzejoļu krājumos “Zem cēlās zvaigznes” un “Patrioti””* un arī citi referenti, apliecinot, ka tā vēl aizvien ir mazapzināta un jaunas interpretācijas rosināša tēma.

Savdabīgi šim aspektam savā referātā *“Atskaņas semantikas evolūcija Čaka dzejā”* pieskārs R. Briedis. Viņš secināja, ka atskaņas Čaka dzejā funkcionē un ir apzināti veidotas līdzīgi metaforām, kur īstā nozīme neslēpjas nevienā no komponentiem, bet cilvēka spējā uztvert abu komponentu savienojumā iespējamo un iespējamu nozīmi. Čaka atskaņotības princips balstās tradicionālā (arī banālā) pretnostatījumā svešajam, neparastajam, ļaujot līdzās pastāvēt abiem. Referents izteica hipotēzi, ka Čaku atskaņu veidojumu varētu būt impulsējusi imāzinistu īpašā uzmanība vārda vietai dzejas frāzē (un arī atskaņas nozīmei), kā arī imāzinistu akcentētā doma par tēla trīsdimensionalitāti – dziļumu, garumu un platumu (vārda tēls, nozīme un skaņa), no kuriem otrais ir pastāvīgs (vārda saknes nozīme), pirmais un trešais – tēls un skaņa – mainīgi. Šo hipotēzi viņš apliecināja ar faktu, ka pirmoreiz Čaks apzināti pievērsies atskaņu semantikai krievu valodā 1923. gadā uzrakstītajā dzejolī *“Ckum”*.

Rosinoši bija arī tie referāti, kas pievērsās atsevišķu tēlu un motīvu semantikai Čaka daiļradē, sniedzot ieskatu vai nu iepriekšējā, vai turpmākajā šī motīva vai tēla izmantojumā latviešu literatūrā. A. Lazareva izsekoja dvēseles tēla semantikai

Čaka 20., 30. gadu dzejā, salīdzinot to ar J. Akuratera, F. Bārdas un Raiņa dvēseles interpretāciju. Z. Šiliņa referēja par spēlmaņa motīva filozofiskajām nostādnēm Čaka poēmā "Spēlē, spēlmani" un Raiņa lugā "Spēlēju, dancoju". Būtisko atšķirību abu autoru Spēlmaņa motīva interpretācijā, pēc referentes domām, veido Spēlmaņa nāves traktējums. Raiņa lugā Spēlmanim ir lemta absolūta nāve, jo viņam ir jābūt atbildīgam par visu pasauli, tādēļ, lai izvairītos no citu nāves, viņam ir jāziedo sevi. Savukārt Čaka Spēlmanis pieder fantāzijas pasaulei, kura ir reāla tikai cilvēka apziņā. V. Čakare analizēja dubultnieka motīvu Čaka poēmā "Fransuā Vijons". M. Grudule aplūkoja "liegprātīgās rīdzinieces" tēlu B. Plīnija, E. Dinsberga un A. Čaka dzejā. J. Rozītis savā referātā "Čaks – pilsēta – trimdas dzeja", salīdzinot pilsētas semantiku Čaka un trimdas dzejā, secināja, ka pilsētas jēdziens trimdas dzejā ir kļuvis mazāks par indivīda apziņu – pilsēta vairs nav kaut kas stabils un mūžīgs, uz ko varētu paļauties.

Informatīvi interesanti bija arī tie referāti, kuri, izmantojot komperatīvistikas metodes, iepazīstināja ar tematiskām un poētiskām paralēlēm Čaka un cittautu rakstnieku daiļradēs: I. Kalniņas referāts "A. Čaka eps "Mūžības skartie" un B. Pasternaka poēmas "1905.", "Leitnants Šmits": paralēles", O. Lāma – "Mīts un vēsture: eposa perturbācija Eiropas modernismā (A. Čaks un J. Seferis)", M. Itkonena – "Somijas Čaks" Arvo Turpiainens – drēbnieka dēls, galvaspilsētas dzejnieks" u.c.

Kopumā konference iepriecināja ar dažādu humanitāro zinātņu pārstāvju neviltoto interesi par Čaku un ar daudzajiem skatupunktiem, no kuriem tika analizēts Čaka atstātais mantojums (lai gan kvantitāte ne vienmēr garantē kvalitāti). Jācer, ka šīs vērienīgās konferences ierosinātais un stimulētais Čaka daiļrades apzināšanas un vispusīgas izpētes process turpināsies arī publikācijās periodikā, "Čaka gadagrāmatās" un varbūt arī monogrāfijās par Čaku... Jācer...

Maira Valtere

Barondiena

Jau domājot par 2001. gada teicēju apzināšanas problēmām veltītās konferences nosaukumu, atklājās problēma – latviešu pētniecības tradīcijā apzīmējums “lauka pētījumi” (sal. ar angļu *field research*, krievu *полевые исследования*) nav pierasts un drīzāk maldina; visai saltā un specifiskā “ekspedīcija” arī nelikās īsti vēlama. Tādēļ šai konferencei tika izvēlēts nosaukums “Folkloras vākšana, darbs ar teicēju – pieredze, metodes un interpretācija”.

Konferenci atklāja Latviešu folkloras krātuves vadītājs **Mārtiņš Boiko**, īsi pastāstot par pēdējā laika veikumu un iecerēm. Tad arī bija laiks referentiem. Vispirms **Māra Vīksna** sniedza pārskatu par Latvijas folkloras ekspedīciju vēsturi, kā tās aizsākušās vēl pirms “Latvju dainu” iznākšanas, kā kļuvušas regulāras pēckara gados, kā izveidojusies situācija, kāda tā ir pašlaik.

Boriss Infantjevs, Folkloras institūta darbinieks kopš 50. gadiem, stāstīja par vienu konkrētu parādību latviešu folklorā un folkloristikā. Ja amerikāņu folkloristi *mūsdienu folkloras* jēdzienu definēja tikai pagājušā gadsimta 60. gados, tad padomju ierēdņi vajadzību pēc tautas daiļrades žanra, kas atspoguļotu moderno dzīvi un tās “jaukumus” izjuta savus desmit gadus agrāk. Atšķirība gan tā, ka šo folkloru būtībā nācās radīt, bet tolaik reāli pastāvošo un varai visai netīkamo nedrīkstēja pat pieminēt. Kā atzina referents, oficiālā “padomju folklorā” mūsu dienās galvenokārt tiek pieminēta ironiski, bet *īsto* padomju laika folkloru mums tagad piedāvā lētās brošūrīnās piepilsētas vilcienos. Tomēr svarīgākie jautājumi attiecībā uz “padomju” folkloru un “padomju laika” folkloru pagaidām paliek neatbildēti. Kamēr vēl ir iespēja tos pārrunāt ar šā laikmeta aculieciniekiem, jācenšas, lai vēlāk nevajadzētu vākt vien nostāstus.

Izveidojās vairāki ģeogrāfiski attālus novadus apcerošu ziņojumu pāri. **Aldis Pūtelis** un **Anda Beitāne** referēja par darbu dažādos Latvijas novados – lībiešu jūrmalā, Kolkas pagastā un Ziemeļlatgalē. No vienas puses – izzūdošā Latvijas somugru tauta un tās attieksme pret svešiniekiem, kas ierodas no Rīgas, lai iztaujātu par sen zudušiem laikiem; no otras, etnogrāfisko ansambļu centieni atdzīvināt senās tradīcijas, iesaistot tajās jauniešus. **Renātes Tavares** un **Renātes Vītolas** referātos vairāk vērības tika pievērsts teicēju personībām. R. Tavares stāstīja par savu pieredzi saskarsmē ar Latgales teicējām, to dzīvesstāstiem, R. Vītola – par unikālu teicēju Lietuvai piederošajā agrākās Kurzemes teritorijā, ar kuru viņai bijusi laime strādāt.

Ja iepriekš aprakstītie referenti tādā vai citādā veidā (izņemot A. Beitāni) pārstāvēja LFK, tad turpmākie ar Latviešu folkloras krātuvi tieši vairs nebija saistīti. **Māra Mellēna** (LU Etniskās kultūras centrs) apcerēja bērnu folkloras pasākuma “Pulkā eimu, pulkā teku” attīstību, folkloras funkcionēšanu mūsdienu vidē un pētnieka vēlamā atrašanās vietu attiecībā pret šo folkloru. **Ernests Spičs** (LU EKC)

vispārīgi raksturoja internetā pieejamos ar folkloru saistītos resursus, parādot, kur nonāk mūsdienu folkloras vākumi. **Māra Zirnīte** (Filozofijas un socioloģijas institūts) stāstīja par savu darbu, vācot dzīvesstāstus, raksturojot šo nodarbi kopumā. Šie trīs referāti apkopo šodienas situācijā svarīgākos aspektus: folkloras kustība, kas gan aptver salīdzinoši nelielu daļu Latvijas iedzīvotāju, tomēr ir vislabvēlīgākā vide tradicionālās folkloras saglabāšanai; internets un tehnoloģiju pasaule – ja neesi šeit, tevis drīz var nebūt vispār – mūsdienu cilvēks aizvien negribīgāk izmanto citus informācijas līdzekļus, nevis datoru (referātā tika aplūkots tieši šis aspekts, nevis mūsdienu folkloras funkcionēšana elektroniskās saziņas vidē); visbeidzot dzīvesstāsts – žanrs, kam nav lemts izzist un kas ieņem arvien lielāku vietu arī tradicionālās folkloras vācēju darbā.

Divu Latvijas pilsētu *mazo* augstskolu pārstāves – **Gita Girņus** no Liepājas Pedagoģijas akadēmijas un **Angelika Juško-Štekele** no Rēzeknes Augstskolas raksturoja folkloras vācējus – studentus. Studentu saistība ar folkloru ir pat visai prozaiska – obligātās folkloras prakses darba veikšana. G. Girņus situāciju kopumā atspoguļoja jau sava referāta nosaukumā – “Folkloras prakse – kas tā tāda?!” Izrādās, ka tradicionālā 19. un 20. gadsimta mijā izveidotā folkloras jēdziena izpratne stabili nostiprinājusies tieši studentu vidē, zināmai studentu daļai folkloras ir tikai pagātnes piederums, bez mazākajām aizdomām, ka vismaz daži žanri varētu aktīvi pastāvēt mūsdienās vai ka daļa tradicionālo žanru nebūt vēl nav mirusi. Šāda uzskata pastāvēšana parāda tradicionalitāti no citas puses, no modernisma viedokļa.

Konferences noslēgumā **Artūrs Uškāns** demonstrēja savu vākumu – Latgales ermoņiku spēlmaņu ierakstus, ko veidojis, ierosmi gūstot no citu tautu materiāliem; **Māris Jansons** stāstīja par paša izveidotā Tautas mūzikas centra daudzu gadu darbu; **Ieva Pigozne** – par Senās vides darbnīcu, ļaužu kopu, kas cenšas izprast 9. – 10. gadsimta Latvijas iedzīvotāju kultūru, to atdarinot (pamatā savu interesi vērsot uz materiālo un izvairoties runāt par garīgo).

Stingri plānotajai referātu daļai sekoja debates. Tās neradīja iesaidi, ka konferences dalībniekiem būtu risināmi kādi sasāpējuši temati, jo sarunas risinājās pamazām un par šķietami ar konferences pamattematu nesaistītiem jautājumiem – autortiesībām attiecībā uz folkloru, folkloras teicēja un pētniekam kādu citu informāciju sniedzošas personas apzīmējumu u.tml. Varbūt arī konferences dalībnieki paši nebija gatavi apspriest jaunā gadu tūkstoša jaunās vēsmas un izvērtēt situāciju, kuru pagaidām katrs vēl izprot pēc sava vērtējuma. Skaidrs ir tas, ka nedz politiska situācija, nedz mode vairs neuztur sabiedrībā nepieciešamību pēc tradicionālās pieejas folkloras un tai radniecīgu parādību pētniecībā, tādēļ diskusijai par to, ko, kā un kad vākt, būs jānotiek. Ja ne šajā, tad citā reizē.

“Hellēņi un mēs – dialogs vai muzejs?”

Nemaz nav tik neparasti, ka šis Harija Tumana provokatīvā priekšlasījuma virsraksts kļuva par LU Hellēnistikas centra un Klasiskās Filoloģijas fakultātes organizētās Rīgas 1. Starptautiskās hellēnistikas konferences oficiālā nosaukuma “Hellēņu pasaule un mēs” trāpīgu papildinājumu. Konference notika 2001. gada 7. – 8. decembrī, un tā ar pilnām tiesībām saucama par starptautisku, jo programmā aiz referentu vārdiem bija lasāms gan Latvijas, gan Grieķijas, gan Dānijas, Zviedrijas, Vācijas, Francijas, Krievijas un Islandes nosaukums.

Grieķijas Kultūras ministrijas pārstāve **Alkiste Sulojani** referātā “Grieķijas un Baltijas divpusējās kultūras attiecības” sniedza informatīvu pārskatu gan par Grieķijas sniegto atbalstu LU klasiskās filoloģijas studentiem, piešķirot stipendijas mācībām Starptautiskajā grieķu valodas, vēstures un kultūras vasaras skolā Tesalonikē, gan Grieķijas līdzdalību Rīgas 800 gadu jubilejas svinībās, gan grieķu kultūras ietekmēm Latvijas kultūras izpausmēs. **Rolfa Hesses** (Dānija) priekšlasījums “Rietumeiropas valodu ietekme uz grieķu valodu, īpaši pēc Grieķijas iestāšanās Eiropas Savienībā (1981)” raksturoja grūtības, kādas jāpārvar jaungrieķu valodai vienotas Eiropas veidošanās apstākļos. **Harijs Tumans** (LKA), par referāta “Mēs un hellēņi – dialogs vai muzejs?” pamatu izvēloties atšķirīgo skaistuma kategorijas izpratni sengrieķu un tā dēvētajā postmodernajā kultūrā, izvirzīja jautājumu, vai modernās Eiropas kultūra patiešām ir senās hellēņu kultūras mantiniece vai arī – gluži pretēji – ir tās klajs pretstats. **Jerkers Blomkvists** (Zviedrija) referātā “Baltijas ģeogrāfija grieķu skatījumā – no Ptolemaja līdz Laskarim Kananam” raksturoja kāda Austrijas Nacionālajā bibliotēkā atrodama 16. gs. manuskripta un tā autora Laskara Kanana sniegto Baltijas ģeogrāfijas aprakstu, kā arī tajā vērojamās 15. - 16. gs. itāliešu un portugāļu jūrasbraucēju, kā arī Ptolemaja veidoto karšu ietekmes. Savukārt **Dace Strelēvica** (LU, “Sengrieķu mītoloģijas elementi Latvijas uzņēmumu nosaukumos”) informēja par Latvijas uzņēmumu un organizāciju nosaukumu autoru zināšanām sengrieķu mītoloģijā un viņu prasmi vai vēlmi sekot sengrieķu vārdu latviskās atveides normām.

Vairākus referātus nolasīja klasiskās filoloģijas jaunākās paaudzes pētnieki no Krievijas. **Annas Borisovas** priekšlasījums “Jamba vienpadsmitzibnieks grieķu un krievu dzejas tradīcijā” sniedza ieskatu t.s. krievu statistiskās metodes pielietojumā, pētot vienu no grieķu dzejnieku iecienītākajiem metriem – jamba vienpadsmitzibnieku un raksturojot tā attīstību laika posmā no 16. līdz 20. gadsimtam. **Dinara Abrakhmanova** referātā “Aleksandrs Papadiamandis: *Lingva nova graeca inventa*” galveno uzmanību veltīja izcilākā grieķu prozas meistara A. Papadiamanža prozas valodas naratīvajam stilam, ko analizēja, pamatojoties uz A. Papadimanža romānu “Slepkavniece” un viņa veikto F. Dostojevskas romāna “Noziegums un sods”

tulkojumu. **Maksima Kissiljera** ("Joanna Mosha "Dvēseles pļavas" naratīvās struktūras") mērķis bija demonstrēt moderno lingvistikas un literatūrzinātnes metožu produktivitāti Bizantijas rakstu pieminekļu izpētē, kā piemēru izvēloties 6./7. gadsimtu mijā tapušo grieķu mūka Joanna Mosha darbu "Dvēseles pļavas". Savukārt **Elenas Ilves** referāts "Fotijs – grieķu romāna starpnieks" bija veltīts pašrefleksijas sākumposmam bizantiešu literatūrā un bibliofila Fotija darbībai – grieķu romānu tematikas un stila vērtēšanai un analīzei.

Nozīmīga konferences daļa bija atvēlēta referātiem, kas bija veltīti hellēņu kultūras recepcijai Eiropas literatūrā. **Valdas Čakares** (LKA) referāts "Sfinksas mīkla hellēņiem un mums" bija veltīts radniecīgajam un atšķirīgajam sfinksas tēla traktējumā sengrieķu mīta piedāvātajos variantos, pasaules dramaturģijas praksē, kā arī Nacionālajā teātrī iestudētajā M. Zālītes un J. Lūsēna mūziklā "Sfinksas". **Silvija Radzobe** (LU) referātā "M. Cvetajevas "Fedra" kā grieķu mīta interpretācija sudraba laikmeta ideju kontekstā" traktēja M. Cvetajevas lugas "Fedra" centrālo konfliktu kā modernismam aktuālo pretējo dzimumu karu, izvirzīja versiju par Ipolita slēpto homoseksualitāti jeb androginismu, komentēja virkni lugā atrodamo freidisko motīvu, kā arī pauda attieksmi pret vairāku zinātnieku izteikto versiju, kas satuvina M. Cvetajevas pašnāvību ar Fedras mītu. **Zane Šiliņa** (LKA, "Mīts par Trojas karu Žana Žirodū interpretācijā") analizēja franču intelektuālās drāmas pamatlicēja Ž. Žirodū lugu "Trojas kara nebūs", raksturojot dramaturga attieksmi pret mītu un tradīciju, kā arī akcentējot Ž. Žirodū dramaturģijai raksturīgo cilvēka un likteņa attiecību īpašo traktējumu.

Māra Grudule (LU) referātā "Talijas ceļojums uz Rīgu 1595. gadā" pievērsās Bazīlija Plīnija "Slavas dziesmā Rīgai" rodamo 16. gs. Rīgas vides un tās iedzīvotāju raksturojumu, autora skatījumu uz latviešu senvēsturi, kā arī tā atskaņām mūsdienu pasaulē. **Anta Lazareva** (LU, "Aspazija – vēsturiska personība un literārs tēls") raksturoja Aspaziju Perikla laika Grieķijas kultūras dzīves kontekstā un Aspazijas tēla interpretācijas poļu rakstnieka A. Svietehovska, vācu rakstnieka R. Hamerlinga, kā arī latviešu dzejnieces un dramaturģes Aspazijas daiļradē. **Dace Lūse** (LU) referātā "Mūsdienu parafrāze par Platona dialogu "Valsts" Alberta Bela pēdējos romānos" analizēja A. Bela romānus "Latviešu labirints" un "Uguns atspīdumi uz olu čaumalām", pievērsot īpašu uzmanību grieķu mītu poētikas un Platona dialoga metaforisko un simbolisko zīmju izmantojumam 20. gs. beigās Latvijas valstisko un sabiedrisko problēmu atveidojumā. **Daces Dalbiņas** (LU) referāts "Mūsdienu latviešu prozas mītupoētika" sniedza ieskatu A. Kolmaņa "Leģendā" un J. Einfelda darbā "Puņķu un stabuļu laiks" rodamajā postmoderni ironiskajā pasaules radīšanas mītu un grieķu mitoloģijas tēlu un sižetu dekonstrukcijā, to iepriekšējās jēgpilnās nozīmes izšķīdināšanā un jaunas, uz grotesku, ironiju, arī metaforām balstītas nozīmes radīšanā.

Konstantīns Dimadis (Grieķija/Vācija) referātā “Zīmīgākais 19. un 20. gadsimta grieķu literatūrā” skaidroja attīstības dinamiskuma fenomenu, kurš raksturo 19. un 20. gadsimta literatūru Grieķijā uz Eiropas literatūras fona. **Irina Kovaļova** (Krievija, “Trīs Odiseji: Kavafis, Seferis, Brodskis”) analizēja Odiseja mīta interpretācijas Konstantīna Kavaļja dzejoļi “Itaka”, Jorga Sefera poēmā “Mītu stāsti” un Josifa Brodskā pēc 1973. gada tapušajos dzejoļos. Dzejniece un tulkotāja no Francijas **Anna Laura Brisaka** (“Jaunākie Kavaļja dzejas tulkojumi franču valodā”) salīdzināja Margaritas Jursenāras 1958. gadā publicētos un Dominika Granmona 1999. gadā veiktos Konstantīna Kavaļja dzejas tulkojumus. **Dens Dimiņš** (Latvija) referātā “Hellēnisma metamorfozes Angela Sikeliana dzeja” A. Sikelianu raksturoja kā teicamu intertekstualitātes meistar, kurš hellēnisma komponentus izceļ ar daudzu teksta referenču palīdzību, kas aizgūtas gan no grieķu pasaules – pirmsokrātiķiem, Homēra, Solona, orfisma, gan “barbaru” pasaules – Kītsa, Dantes, Rodēna, gan kristīgo pasaules – Bībeles un apokrifem.

Tematiskā daudzveidība neizpalika arī klasiskās Hellādas kultūrai veltītajā konferences daļā. **Vita Paparinska** (LU) referātā “Dievi, liktenis un cilvēki grieķu arhaiskā lirikā” pievērsās Solona un Teognīta uzskatu raksturojumam, īpašu uzmanību pievēršot tā dēvētajai novēlotā dievu soda problēmai. **Brigita Cīrule** (LU, “Par dažiem saskares punktiem hellēņu un baltu mītiskajā telpā”) raksturoja līdzības, kādas atrodamas hellēņu un baltu komunikatīvajā uzvedībā – zvēresta nodošanas rituālos un maģiskajos rituālos. **Ingars Gusāns** (LU) referātā “Artemīdas tēla mākslinieciskais veidojums Kallimaha himnā “Artemīdai”” pievērsās Kallimaha mākslinieciskā stila īpatnību un himnas uzrakstīšanas mērķa raksturojumam, bet **Gita Bērziņa** (LU, “Līdzīgais un savrupais sengrieķu un mūsdienu dialogiskajos tekstos”) analizēja dialoga kā īpašas komunikatīvas prakses specifiku Sokrata iedibinātajā tradīcijā un 20./21. gs. intervijas žanrā. **Ojārs Lāms** (LU) referātā “Cildenais no Longīna līdz Bērkam” raksturoja Longīna priekšstatu par cildeno kā kategoriju, kas raksturo mākslu gan tās sniegto pārdomu, gan iracionālā valdzinājuma aspektos, kā arī par šī uzskata sniegtajiem impulsiem jaunlaiku estētiskajā domā, īpaši 18. gs. angļu estētiķa E. Bērka darbos.

Divu konferences dienu darba kārtībā iekļauto referātu virkni noslēdza **Ilzes Rūmnieces** (LU) priekšlasījums “Grieķi/hellēņi: ieskats vārdu lietojuma vēsturē”, kas informēja par šo divu dažādo grieķu etnosa apzīmējumu lietošanas tradīcijām gan pasaules praksē, gan latviešu tradīcijā.

Jācer, ka Rīgas 1. Starptautiskā hellēnistikas konference būs jaunas, dzīvotspējīgas tradīcijas iedibinātāja, lai, piemēram, pēc vairākiem gadiem gaidāmās 10. konferences dalībnieki nešaubīdamies varētu apgalvot, ka starp hellēņu pasauli un mums risinās patiesi auglīgs un rosinošs dialogs.

Zane Šiliņa

2001. gads. Latviešu literatūra grāmatās

5. decembrī LU Filoloģijas fakultātes zālē notika LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta, LU Filoloģijas fakultātes un Latvijas Kultūras akadēmijas ikgadējā konference “Latviešu literatūra. 2001. gads”. Konference notika jau trīsdesmito reizi. Gadu gaitā ir mainījušās lasītāju un rakstītāju paaudzes, laikiem līdzīgi arī rakstniecība.

Kādreizējā A. Upīša konference, pat zinātniskā sesija, kļuvusi par t.s. *decembra konferenci*, tomēr arī steidzīgajā tehnoloģiju laikmetā un jau citā gadu tūkstoši ir saglabājusies (vairs gan ne tik plaša, pat masveidīga) vēlme gada nogalē izvērtīt latviešu literāro gadu un grāmatniecības devumu.

Referenti pievērsās norisēm dzejā (**Ieva Kalniņa**, LFMI), romānu rakstniecībā (**Anita Rožkalne**) un īsprozā, kur šogad dominējusi pasaka (**Līta Silova**), arī jauno literātu vidē un vidū tik iecienītajam īsprozas žanram (**Edmunds Frīdvalds**), latviešu drāmas attīstībai (**Ieva Kalniņa**, LU) un latviešu dramaturģijas “iekšpusei” (Dainis Grīnvalds), ideāla kritiķa meklējumam (**Ieva Kolmane**) un šolaiku modernismam – internetam un tā piedāvātajām (ne)izmantotajām iespējām (**Māra Kalve**).

Ar ko gan iezīmīgs bijis nu jau aizvadītais gads latviešu rakstniecībā? Daudzveidīgs. Kvantitatīvi daudzskaitlīgs un kvalitatīvi arī cerīgs. Dzejā gads aizritējis Aleksandra Čaka un Rīgas, proti, pilsētas zīmē ar ilgām pēc negaidītā. Ar veiksmīgām debijām (Kārlis Vērdiņš, Ieva Rupenheite), daiļrades turpinājumiem (Liāna Langa, Māris Salējs), kultūras mantojuma izvērtīšanu, kopotiem rakstiem, izlasēm. Ar virsotnēm un mulsēm jautājumiem par grafomāniju un paškritikas trūkumu. Tomēr aizvien vairāk šis laiks aktualizējis jautājumu par lasītāja, autora un izdevēja attiecībām. Vēl ilgs ceļš ejams (nevis meklējot vieglāko teku) līdz visu triju garīgi kvalitatīvai saskaņai. Būtisks kļuvis jautājums – *kas un ko lasa?*, varbūt, ka mēs (tik dažādie lasītāji) vairs nemaz ne(at)pazīstam (nejūtam) vienu un to pašu? Noslāņojas arī lasītājs, tam līdz noslāņojas (pielāgojas?) arī grāmatizdevējs. Un katram ir būtisks *savs* un *savējais*, reizēm arī savas paaudzes, it kā sava laika cilvēku domas. Taču tas nozīmē (iezīmē) arī lielas plaisas un jautājumu – vai tik dažādās pusēs kādreiz sapratīsies? Un kāda tad veidosies latviešu rakstniecība kopumā?

Romānu rakstniecībā šajā gadā iezīmējusies būtiska tendence – no 55 garprozas darbiem 17 būtu uzlūkojami par memuārliteratūru, biogrāfisko prozu, kas balansē uz daiļliteratūras robežas. Šī gada iezīme, arī tendence – 11 romāni izdoti sērijā *Lata* romāns, un simptomātiski, ka šī sērija kļūst aizvien mākslinieciski vājāka, tāda kā viegla lasāma literatūra. Kopumā romānu rakstniecībā iezīmējušas divas pretējas tendences – mītoloģizācija un demītoloģizācija, iezīmējot, ka

gribam pārāk inventarizēt agrākās, jau zināmās stabilās vērtības domāšanā, uztverē, identitātē etc., pārkodēt jau zināmus tēlus, un tad par galveno kritēriju kļūst tas, kā tas viss kļūst vai nekļūst par mākslas vērtību. Bet vai tas attaisnojas (būtiskākie – Noras Ikstenas, Ilzes Graudiņas, Zigmunda Skujiņa, Andra Puriņa romāni u.c.)?

Šī gada īsprozas īpatnība bijusi bērnu literatūras īpatsvars, t. sk. pasakas žanra daudzveidība un ietilpība, apliecinot, ka arī pasaka var būt nozīmīga īsprozas sastāvdaļa. Vien būtisks kļūst jautājums, kas notiek tad, kad pasaka ir izstāstīta, kas paliek “lielajam” lasītājam, un – vai bērnu literatūra ir mazā literatūra, un kādas ir tās atbalsis t. s. lielajā literatūrā. Šolaiku pasakā vērojamas divas tendences – atsaucis uz tautas pasaku un attālināšanās no tradīcijām, atgrūšanās no pierastā, kad ienāk modernā stāstveida pasaka ar mūsdienu realitātes zīmējumu, ar izteiktu konfliktu starp labo un ļauno. Taču kopumā sabiedrībā aktualizējusies vēlme ap sevi redzēt *dzīvīgu* pasauli, īsprozā izmisīgi tiek meklēta mīlestība, un pasaka vairāk būtu uztverama kā *cita* īsproza.

Taču tieši jauno meklētāju, jauno literātu “mēģinājumu lauks” ir īsproza, kaut kopumā īsproza kļūst nepopulāra. Gan lasītāju, gan pašu rakstītāju vidū. Tā nu paliek jaunajiem, kas tveras sakāpinātā jūtu pasaulē, “sacakotā” valodā, uzspēlē, dziļā personismā, pašizprastā postmodernismā, situāciju (ne)atpazīstamībā, savā vidē un savā pašpietiekamībā. Tomēr tieši šeit visvairāk sajūtams literārā konteksta trūkums, un sāk šķist, ka katram (paaudzei, literārajai kopībai) ir savs “kultūras pieslēgums”, sava *web* lapa, bez spējas saprasties, kas savukārt aktualizē jautājumu – kā *citam* atrast atslēgu uz šiem tekstiem, kuri tā arī paliek “aizslēgti”, pašpietiekot lasīšanai savu paziņu lokā.

Savukārt latviešu drāmai šis bijis pavērsiena gads, pēc ilgiem laikiem latviešu dramatiķu lugas atkal izdod (Pauls Putniņš, Lelde Stumbre, Jānis Jurkāns, Māra Zālīte), lasa (arī lugu lasījumos), iestudē teātros. 2001. gadā ir atgriezušies interese par latviešu oriģināldramaturģiju. Taču jautājums par kvalitāti arī šajā gadā ir palicis, arī tas – *ko cilvēkam vajag no mākslas?* Jo spēcīgāk iezīmējas situācija, ka katrai paaudzei savs teātris, savs režisors, arī savs dramatiķis (un ne tikai drāmas sakarā, bet literatūrā kopumā!), kas tomēr atkal ir jautājums par pierastām vērtībām, par nemainību, par patveršanos savējā, zināmajā, atpazīstamajā. 2001. gads uzrādījis it kā atgriešanos pie 20. gadsimta 30. gadu dramaturģijas tematikas, atgriešanos pie *viņš* un *viņa* attiecību risinājumiem, saasinājis jautājumu par rokoperas libretiem, kuri sāk sevi izsmelt un aizvien vairāk attālinās no dramaturģijas. Aizvien vairāk kļūst cilvēku, kuri spēj profesionāli uzrakstīt lugu, bet – vai ar to vien pietiek? 2001. gadā dramatiķis ir atgriezies teātrī un pamazām atkal sāk kļūt par režisora sadarbības partneri. Pēc ilgiem gadiem dramaturģija atkal ir dzīvs process – viss notiek, mainās, meklē izpausmes un rada iespēju izvēlēties.

Kā vērtēt un kas būtisks, analizējot literāru darbu? Vai iespējama literatūrkritiķa un filozofa draudzīga tuvināšanās? Ja pirmais literatūru skata kā dokumentu, tad otrais – kā monumentu? Un kādas tad īsteni šobrīd ir mākslinieka, kritiķa un publikas attiecības? Iespējams, ka kritiķi tagad vairāk kļuvuši par tādiem trokšņa taisītājiem un skandālistiem? Līdz ideālam gan laikam vēl patāls ceļš ejams. Tomēr tiekties uz to taču varētu?! Arī domājot par lasītāja literārās gaumes izkopšanu.

Diemžēl arī jaunās tehnoloģijās iespējas šodien netiek pilnībā izmantotas. Interneta portālos latviešu rakstniecība ienāk gausi, nepilnīgi un bez skaidras apjaušanas, ko un kā gribam vēstīt par literatūru; entuziasms un cerīgi mēģinājumi mijas ar haotisku “rosīšanos”, nejaušībām, nevis sistemātisku jauno iespēju izmantojumu.

2001. gada literārais devums pilnībā izgaismosies jau 2002. gada pirmajās dienās. Taču grāmatu vilinājums, spītējot *e-buma* tendencei, paliks. Lasītāju interesēs nevis tikai datorā lasāms teksts, bet grāmata (kā literāra un mākslinieciska vērtība), kuru gribas pārlapot, pašķirstīt, palasīt. Grāmata ar tās savdabīgo smaržu un vienreizību.

Inguna Daukste-Silasproģe

Baltijas studiju konference Tartu

Ne tikai dabā tās bija saulainas un tveicīgas dienas, priecēja un apstaroja arī intelektuālais, tautas apziņu spēcinošais spēks. No 2001. gada 27. līdz 30. jūnijam Igaunijas pilsētā Tartu, kas jau izsenis pazīstama kā daudzu latviešu ilgotā gaismas pils, notika IV Baltijas studiju konference “Baltijas valstis un sabiedrība pārmaiņu procesos” (*Baltic States and Societies in Transition 1939-1953: Collaboration and Resistance. 1988-2000: Continuity and Change*). Konferences tēma kopā bija pulcinājusi zinātniekus ne tikai no Baltijas valstīm (t.sk. dažādu zinātņu nozaru pārstāvjus arī no latviešu, lietuviešu un igauņu trimdas zemēm), bet arī no Zviedrijas, Norvēģijas, Somijas, Anglijas, Vācijas, Ungārijas, Polijas, Rumānijas, Francijas, Krievijas, Čehijas Republikas, tālās Austrālijas, Amerikas, Kanādas. Baltijas studiju konference notika jau ceturto reizi, līdz tam Rīga, Viļņa un Stokholma bija pulcinājušas kopā zinātniekus no dažādām zemēm.

Darbs spraigi noritēja paralēli vairākās sesijās: vēsturē, valodniecībā, literatūrzinātnē, folkloristikā un etnoloģijā, sociālajās zinātnēs, psiholoģijā, politoloģijā, mākslas zinātnē, arī jautājumos par Baltijas studiju ideju, tās realizāciju un nākotnes perspektīvām. Visu dzirdēt bija neiespējami, bet rīkotāji bija sarūpējuši īsus referātu kopsavilkumus, kas ļāva apjaust bagātīgo daudzveidību. Konferences uzmanības centrā bija varas un ideoloģijas, varas un mākslas, varas un valodas ietekme, proti, *pārmaiņu procesi un ietekmes* dažādās zinātņu nozarēs; ienāca arī ar ģimeni, skolu, izglītību, Baznīcu saistītie jautājumi pārmaiņu procesos. Karš un tā sekas, vara, okupācija, repatriācija, genocīds, sociālā atmiņa un pieredze ik pa laikam ienāca zinātnieku referātos; ieskicējās problēmas, ar kurām zinātniekiem nākas saskarties, pievēršoties noteiktiem laikposmiem tautas vēsturē. Bet tā nebija tikai pagātnes vērtīšana, ienāca arī šī gadsimta jaunumi un aktualitātes, piemēram, latviešu valodnieku uzmanību saistīja šodien jauniešu vidū tik iecienītā *čata* valoda, slengs, literātus satrauca, kāda būs un kas notiks ar literatūru 21. gadsimtā, aktualizējās tulkošanas un tulkojuma problēma, neizpalika Eiropas Savienības un Baltijas tautu kultūras, valodas nākotnes attiecību perspektīvas; problēmu loks bija plašs, skatot ne tikai 30. gadu izskaņas un 50. gadu sākuma situāciju, kas pārmainīja līdz tam esošo dzīvi, vērtīborientāciju, garīgo gaisotni, dominējot divējāдай izjūtai – vārdos pateiktais, publiski paustais un noklusētais, sirdī glabātais, bet tuvojoties arī mūsdienām.

Literatūras sesijas darbā aktualizējās latviešu trimdas literatūras jautājumi (Valters Nollendorfs, Izolde Zīversa Preisa, Juris Rozītis, Inguna Daukste-Silasproģe), līdz šim neizrunāta tēma par sievietes tēlu latviešu literatūrā pēc

Otrā pasaules kara (Ieva Kalniņa), padomju pieredzes atblāzmas jaunākajā latviešu rakstniecībā (Inguna Sekste) un Andra Kolberga daiļrades aspekti (Baiba Kangere-Metuzāle), pārdomas par lietuviešu rakstniecību (Violeta Kelertas) un tendences igauņu rakstniecībā (Tīna Kīrsa, Jīri Talvets, Jāks Reheso), mākslas sesijā – mākslas un ideoloģijas attiecības latviešu drāmā 30. gados (Benedikts Kalnačs).

Centrā bija pārmaiņu laiks, kas vēl ilgā nākotnē atstāja reminiscences, atbalsis, atblāzmas. Tā bija lieliska iespēja būt tik daudzo zinātnieku vidū, iepazīt viņu atziņas, meklējumus, nostādnes tieši šādā sabiedrības un varas, pārmaiņu procesu aspektā. Ne tik spēji iespējams izvēlēt pagājušo gadu nereti visai skumjo mantojumu. Laiks paiet, atziņas nogulsnējas, un kļūst iespējams, aptverot arī arhīvus, agrāk nepieejamos dokumentus, liecības, runāt par laiku, apzināties notikušo. Tik ātri no savas pagātnes nastas nemaz nav iespējams atbrīvoties, bet par to ir jārūnā, jāstāsta... Šodien populāras ir kļuvušas atmiņas, dzīvesstāsti, kuros daudz personīgo pārdzīvojumu, tā ir iespējams beidzot runāt, izrunāt savas sāpes, lai tās nepaliktu kā gruzdošas zemdegas, kā urdošs nemiers. Pagātnes apjausma reizēm palīdz dzīvot šodienā un rītdienai.

Latviju šajā vispasaules intelektuālā kopā sanākšanā kupli pārstāvēja mūsu valodnieki, vēsturnieki, politologi, literatūrzinātnieki. Pateicība pienākas arī Kultūrkapitāla fondam un LZA Starptautiskās koordinācijas komisijai par zinātnieku atbalstu un draudzīgs paldies igauņu kolēģiem par lielisko konferences organizāciju un viesmīlību. Pēc diviem gadiem viņi satiksies. Lai atkal dalītos pieredzē, jaunākajās pētnieciskajās atziņās, meklējumos un pārdomās. Viņi satiksies Somijas pilsētā Turku.

Inguna Daukste-Silasproģe

LITERATŪRZINĀTNE

LFMI Latviešu literatūras vēstures un teorijas nodaļās

No 2001. gada 2.maija līdz 16.jūlijam Viktors Hausmanis bija komandējumā Minsterē, Vācijā, lai turienes arhīvos vāktu materiālus plānā paredzētajam darbam pie projekta "Latviešu trimdas drāmas un teātra vēsture".

24. maijā Latvijas Zinātņu akadēmijā notika zinātniska konference "Jaunā latviešu un ukraiņu literatūra starp divām tūkstošgadēm". To organizēja kultūras centrs "Latvija – Ukraina" un LFMI. Par latviešu literatūru referēja Janīna Kursīte ("Ieskats latviešu jaunās paaudzes dzejā"), Ausma Cimdiņa ("Jaunā latviešu proza: 1990 – 2000"), Benedikts Kalnačs ("Indivīds latviešu postmodernajā drāmā").

18.jūnijā Latvijas Rakstnieku savienībā svinīgi vēra vaļā "Latviešu literatūras vēstures" 3. sējumu. Pasākuma rīkotāji – LFMI un apgāds "Zvaigzne ABC".

No 27. līdz 30. jūnijam 4. Baltijas pētījumu konferencē Tartu "Baltijas valstis un sabiedrība pārvērtību procesos" ar referātiem piedalījās Benedikts Kalnačs ("Ideoloģija un māksla: latviešu drāma 30. gados"), Inguna Daukste-Silasproģe ("Latviešu literatūra ārpus laika un telpas bēgļu gados Vācijā (1944-1950)"), Inguna Sekste ("Padomju pieredzes pēdas latviešu literārajā diskursā").

Jūnijā krājumā *"Das Baltikum im Spiegel der deutschen Literatur. Carl Gustav Jochmann und Garlieb Merkel"* (Heidelberg, 2001), kur ietverti 1996. gada septembra simpozijā Rīgā nolasītie priekšlasījumi, iespiests Zigrīdas Frīdes referāts *"Gotthard Friedrich Stenders literatur-, sprach- und kulturpolitisches Wirken in Lettland"*.

No 1. augusta līdz 20. septembrim Benedikts Kalnačs ar Vācu Akadēmiskā apmaiņas dienesta stipendiju (DAAD) uzturējās Vestfāles Vilhelma Universitātes Starpdisciplināro Baltijas studiju institūtā Minsterē, pievēršoties vācu dramaturģijas studijām 19. un 20.gs. mijā. Šī informācija nepieciešama pētījumam par latviešu un vācu literatūras tipoloģiskajām paralēlēm projekta "Latviešu literatūra pasaules literāro strāvojumu kontekstā" ietvaros.

26. augustā Ingūna Daukste-Silasproģe Liepājā Internacionālās studentu Vasaras akadēmijas par Baltijas un vācu trimdas literatūru ietvaros nolasīja

lekciju "Latviešu literatūra Vācijā (1944-1950). Problēmas, tendences, tematika, tradicionālais un savdabīgais".

29. augustā izdevniecība "Zinātne" laida klajā literatūrzinātnisku rakstu krājumu "Rainis radošo meklējumu spogulī", kurā ietverti 2000. gada Raiņa konferencē nolasītie referāti. Sastādītāja Gundega Grīnuma. Autori: V. Hausmanis ("Turpinām iepazīt Raini" (ievads)), G. Grīnuma ("Gēte, Rainis un pasaules literatūra"), B. Gudriķe ("Itāliešu klasiķi Raiņa daiļradē"), B. Kalnačs ("Poētikas laikmetīgums Raiņa lugās "Spēlēju, dancoju" un "Daugava")", V. Hausmanis ("Raiņa ieceru universālisms nepabeigtajās lugās"), J. Kursīte ("Raiņa "Imanta" šodien"), Z. Gūtmane ("Kaja sapņa interpretācija nepabeigtajā traģēdijā "Kajs Grakhs")", G. Grīnuma ("Es vairāk negribu – tik taisnību". Raiņa aizsāktās lugas "Nodevējs" tapšanas un publicēšanas vēsture"), S. Viese ("Tālo noskaņu" dzejoļi Raiņa un Aspazijas vēstulēs"), J. Zālītis ("Raiņa tulkotājs Boriss Melngailis").

12. septembrī LZA notika Raiņa rakstu krājuma atvēršanas brīdis.

Augustā iznāca divas Anšlava Eglīša grāmatas ar V. Hausmaņa pēcvārdiem – "Līgavu mednieki" (apgāds "Jumava") un "Malahīta dievs" (izdevniecība "Zinātne").

No 3. līdz 5. septembrim LU Mazajā aulā notika LU Moderno valodu fakultātes un Latvijas Gētes biedrības organizēta starptautiska konference "Jakobs Mihaels Reinholds Lencs un vācu literatūra Baltijā 18.–19. gs." Konferencē ievadvārdus teica Viktors Hausmanis, Zigrīda Frīde nolasīja referātu "Dāvids Kristiāns Lencs (1720–1798) latviešu literatūrā".

No 23. līdz 26. septembrim Benedikts Kalnačs starptautiskā konferencē Tartu universitātē nolasīja referātu "Some Remarks on the Drama of the 1990-ies" ("Dažas piezīmes par drāmu 1990.gados").

No 1.oktobra līdz 30.novembrim Inguna Daukste-Silasproģe (ar DAAD stipendiju) un Jana Rudzīte (ar Vestfāles Vilhelma Universitātes stipendiju) Vestfāles Vilhelma Universitātes un Starpdisciplinārā Baltijas studiju institūta bibliotēkās Minsterē vāca papildus materiālus pētnieciskajam projektam "Latviešu-vācu literārie sakari".

23. oktobrī Benedikts Kalnačs Baltoskandijas Akadēmijā Panevėžā H. Ibsena semināra ietvaros nolasīja referātu "Pērs Gints un Brands".

25. un 26. oktobrī Rīgas Latviešu biedrībā notika A. Čaka simtgadei veltīta starptautiska zinātniska konference “Aleksandrs Čaks – nezināmie konteksti, modernisms, totalitārais režīms”. Konferencē piedalījās, sēdes vadīja un referēja B. Kalnačs (“Modernās drāmas zīmes Čaka “Matīsā – kausu bajārā””), J. Kursīte (“Čaka novatorisms dzejas formā”), V. Vecgrāvis (“Čaka 20. un 30. gadu dzeja romantisma ideju aspektā”), G. Zeltiņa (“Čaks – teātra kritiķis. Modernists vai reālists?”), A. Rožkalne (“Vai Čaka proza ir novatoriska?”), I. Kalniņa (“A. Čaka eps “Mūžības skartie” un B. Pasternaka poēmas “1905”, “Leitnants Šmits”: paralēles”), R. Briedis (“Atskaņas semantikas evolūcija Čaka dzejā”).

29.novembrī institūta direktors Benedikts Kalnačs tika ievēlēts par LZA korespondētājlocekli.

Novembrī izdevniecība “Zinātne” laida klajā V. Janelšinas pēdējo literāro darbu “Vēstule” ar V. Hausmaņa zinātnisku pēcvārdu.

No 1. līdz 17. decembrim Gundega Grīnuma radošajā braucienā uz Šveici (Lugano, Cīrihe, Bāzele, Berne) vāca materiālus pētījumam par Raiņa kontaktiem ar Šveices sabiedriskajiem darbiniekiem un intelektuāļiem (1906–1920), kā arī 3.decembrī piedalījās Raiņa un Aspazijas muzeja Kastaņolā jaunās ekspozīcijas atklāšanā.

5.decembrī LU Filoloģijas fakultātē ar KKF atbalstu notika ikgadējā (kopš 1971.gada) decembra (agrāk Andreja Upīša) konference “Latviešu literatūra. 2001. gads”. Par dzeju runāja Ieva Kalniņa (LFMI), par prozu Anita Rožkalne un Lita Silova, par drāmu Ieva Kalniņa (LU), par literatūru internetā – Māra Kalve. Konferences īpaši aicinātie viesi – Ieva Kolmane, Edmunds Frīdvalds, Dainis Grīnvalds papildināja literatūras kopainu 2001. gadā. Atbildīgais par konferences organizēšanu – Raimonds Briedis.

5. decembrī Dr.hab.philol. akadēmiķis Viktors Hausmanis ZA Augstceltnes Prezidija sēžu zālē svinīgi atzīmēja savu 70. jubileju (dzimis 1931. gada 6. decembrī). Daudzo apsveicēju vidū bija arī Valsts Prezidente Vaira Vīķe-Freiberga. Kā dāvanu dzimšanas dienā izdevniecība “Zinātne” laida klajā V. Hausmaņa grāmatu “Vecās Jelgavas aktieri”.

No 7. līdz 9. decembrim Benedikts Kalnačs Stokholmas universitātē konferencē “Literatūra un nacionālā identitāte” nolasīja referātu “*Nationale Identität in den Kreuzpunkten der Interpretation und Abgrenzung anderer Kulturtraditionen in der lettischen Literatur von Ende des 19. – Anfang des 20. Jahrhunderts*”.

12. un 13. decembrī LU "Letonikas" centra auditorijā notika ar KKF atbalstu Ceturtā starptautiskā konference "Modernitāte un identitāte mūsdienu literatūrā", kurā piedalījās zinātnieki no Lietuvas, Igaunijas, Zviedrijas un Latvijas. No LFMI referātus nolasīja Ieva Kalniņa ("Reliģiskā identitāte mūsdienu latviešu dzejā"), Benedikts Kalnačs ("Pārejas laikmeta poētika latviešu drāma"), Anita Rožkalne ("Nacionālās identitātes problēma latviešu prozā"). Atbildīgā par konferences norisi – Inguna Sekste.

2001. gadā decembrī Benedikts Kalnačs izdeva pētījumu "Modernās drāmas aizsākumi" (Liepāja).

Ilze Rubule

FOLKLORISTIKA

No 2001. gada 30. aprīļa līdz 4. maijam Brēmenes pilsētas Huhtingas kultūras centrā starptautisks kultūras projekts "Paaudžu diālogs" ar latviešu tautastērpu izstādi. B. Putniņa referē par latviešu mūzikas folkloru un etnogrāfisko deju Latvijā.

4. maijā Ieriķos pie skolas tiek atklāts piemiņas akmens folkloras vācējam Voldemāram Stelbergam un Ķempju kapos viņa piemiņas brīdis. Piedalās M. Vīksna.

19. maijā ZA izbraukuma sesijā Staicelē E. Melne referē par folkloras vākumiem Staiceles novadā.

29. maijā LU Letonikas centrā saiets, veltīts neopagānismam. A. Pūtelis ziņo par dievturību un neopagānismu Latvijā.

No 18. jūnija līdz 24. jūnijam folkloras vākšanas ekspedīcijā kopā ar skolēnu novadpētniecības nometni piedalās B. Putniņa, M. Vīksna, J. Rozenbergs un A. Pūtelis, tiek vākti mednieku stāsti, filmēta Jāņu norise Druvienas Vecajā skolā un Silmačos, ieskaņots folkloras kopas "Pērlis" dziedājums, no kā vēlāk sagatavots CD ieraksts. Jāņu dienā M. Vīksna un J. Rozenbergs apciemo teicējas: Alisi Robežnieci Jaunpiebalgā, Elzu Cimdiņu Vecpiebalgā, Almu Priedīti Bērzaunē.

No 26. līdz 30. jūnijam B. Reidzāne ar referātu "Militārā mūzika kā tradicionālās kultūras sastāvdaļa" piedalās Baltijas studiju konferencē Tartu.

28. un 29. jūnijā, 23. un 24. jūlijā M. Vīksna ieraksta 10 audio kasetes ar Bērzaunes teicējas Almas Priedītes dziedājumu un stāstījumu.

20. jūlijā Cesvaines novada dienās – sarīkojumā "Dzimtu vēsture un folkloras tradīcijas" B. Putniņa referē par Cesvaines teikām un citiem folkloras materiāliem LFK fondos.

28. jūlijā G. Pakalns Dziesmusvētku folkloras dienā organizējis un vadījis 2,5 stundu ilgu stāstīšanas "koncertu" Bastejkalnā.

No 6. līdz 11. augustam B. Reidzāne un Bostonas Dainu projekta vadītāja K. Konrāde piedalās Starptautiskās Anglicistu biedrības kongresā "Anglosakši un normāņi" Helsinkos, lai koordinētu gatavošanos simpozijam "Alberts Lords un "Latvju dainas"" 2002. gada septembrī Rīgā.

10. un 11. augustā M. Boiko ar referātu "Sēļu mantojums tradicionālajā mūzikā. Dažas hipotēzes" (lietuviešu valodā) piedalās zinātniskā konferencē "Sēliu paveldas ir dabartis" ("Sēļu mantojums un tagadne") Zarasos.

11. augustā folkloristi piedalās muzeja "Kolnasāta" 10 gadu jubilejas pasākumā.

No 14. līdz 15. augustam II Pasaules latviešu zinātnieku kongresā M. Boiko nolasa referātu "Tradīcija, ideoloģija, demogrāfija. Sēru mūzika un sēru ieražas Dienvidaustrumlatvijā"; E. Melne – "Tautasdziesma: teksts un tā "dzīvā balss" publicējumā"; G. Pakalns – "Teikas par Rīgu – komentāri, piezīmes un papildinājumi"; A. Pūtelis – "Mitoloģija kā mūsdienu zinātnes izpētes objekts"; B. Reidzāne – "Tautasdziesmu teksts: semantiskās inversijas"; J. Rozenbergs – "Idealizētais Rīgas tēls klasiskajās latviešu tautasdziesmās"; M. Vīksna – "Pirmais zinātniskais latviešu folkloras izdevums – F. Brīvzemnieka pasakas 1887. gadā"; D. Bula – "Diskurss par atgriešanos Eiropā: globālie procesi, identitāte un saziņas tradīcijas".

18. un 19. augustā folkloristi piedalās Rīgas 800 gadu jubilejā. S. Grīnberga sagatavojusi grāmatīņu "Dejas upe" ar 138 rotaļu un deju norisēm kopā ar melodijām un praktiski iemācījusi tās deju kolektīviem svētku pasākumam Oskara Kalpaka bulvārī. G. Pakalns visu gadu veidojis un vadījis radioraidījumu ciklu "Teikas par Rīgu"

No 20. līdz 26. augustam folkloristu ekspedīcijā kopā ar novadpētniecības nometni "Metsepole" Kolkā piedalās B. Putniņa, A. Pūtelis un M. Vīksna. Tiek pētīta lībiskā kultūrvide, meklētas ziņas par Mazirbes skolas folkloras vākumu 30. gados, sagatavots CD ar 1962. gada lībiešu dziedājumiem.

30. augustā folkloristi piedalās teicējas Alises Robežnieces bērēs.

3. septembrī LFK dzimšanas dienā folkloristi apmeklēja bijušo kolēģu atdusas vietas Meža kapos.

Vairākus mēnešus D. Bula un A. Pūtelis strādā pie Latvijas materiālu sagatavošanas pieteikumam UNESCO projektiem "Cilvēces mutvārdu un nemateriālā mantojuma šedervu sarakstam" un Dainu skapja iekļaušanai "Pasaules atmiņas reģistrā". Dainu skapis tajā tiek iekļauts 4. septembrī.

Septembrī J. Rozenbergs un G. Pakalns kopā ar Z. Vidiņu filmē teicējas Almu Makovsku un Margaritu Šakinu.

4. septembrī Svetlanas Rižakovas priekšlasījums LFK "Baltijas etnokultūras stereotipi un tēli".

18. septembrī folkloristi piedalās teicējas Elzas Cimdīņas bērēs.

25. septembrī A. Pūtelis ar referātu "*Voices from the Past, Voices for the Future – the Audio Collection of the ALF*" piedalās Starptautiskās skaņas un audiovizuālo arhīvu asociācijas konferencē Londonā.

28. septembrī M. Vīksna Līvānos lasa referātu par Latgales folkloras materiāliem LFK.

12. oktobrī G. Pakalns ar referātu "*Alma Makovska: a Contemporary Teller of the Latvian Fairy Tales*" piedalās literārā sesijā "*The World of Latvian Tales*" Gdaņskā.

20. un 21. oktobrī E. Melne ar referātu "Pieredze darbā ar jaunaajiem novadpētniekiem" un J. Rozenbergs piedalās Salacas VAK organizētajā jauno novadpētnieku seminārā Pālē.

31. oktobrī Barona dienas konferencē "Folkloras vākšana, darbs ar teicēju – pieredze, metodes un interpretācija" ar referātiem piedalās LFK darbinieki

M. Vīksna – “Ekspedīciju vēsture Latvijā” un A. Pūtelis – “Pārdomas Kolka jūrmalā”.

Konferences starpbrīdī tiek prezentēta Anša Lerha-Puškaiša “Latviešu tautas teiku un pasaku” VII daļas 2. sējums, ko pēc 100 gadiem publicēšanai sagatavojuši LFK darbinieki.

Pēc konferences notiek Lielās folkloras gada balvas pasniegšanas ceremonija. Balvu par grāmatu “Ansis Lerhis-Puškaitis” saņem G. Pakalns, balvas par mūža ieguldījumu Elzai Kokarei, Borisam Infantjevam, Kristīnei Konrādei, Ilgai Madrei, Almai Makovskai, Margaritai Šakinai.

3. novembrī folkloristi piedalās folkloras kopas “Dreņģeri” 20 gadu jubilejā Bauskā.

5. novembrī radio “Rīta rondo” M. Vīksna stāsta par folkloras ekspedīcijām.

27. novembrī D. Bula lasa galveno referātu seminārā “*Nation and Song*” Indianas universitātē ASV.

27. novembrī M. Vīksna iepazīstina divu skolu kolektīvus Džūkstē ar A. Lerha-Puškaiša VII daļas 2. sējuma izdevumu.

8. decembrī ZA un LFK fondos viesojas UNESCO ģenerāldirektors K. Macura.

Decembra nogalē LNB sagatavo savu ekspertīzes slēdzieni par LFK fondiem un to glabāšanas apstākļiem.

Mārite Vīksna

MĀKSLAS ZINĀTNE

2001. gada jūnija sākumā izdevniecība “Vārds” laida klajā starptautiskās konferences *Hansa Yesterday – Hansa Tomorrow* (1998) materiālu krājumu, kurā iekļauts Elitas Grosmanes raksts *Die Rolle der Hanse in der Verbreitung der mittelalterlichen Plastik im baltischen Raum* (“Hanzas savienības loma viduslaiku tēlniecības izplatīšanā Baltijas reģionā”). Drīz pēc tam iznāca “Ventspils muzeja rakstu” I. grāmata ar E. Grosmanes publikāciju “Tēlniecības darbnīcas Kurzemes un Zemgales hercogistē 17. gs. otrajā pusē – 18. gs. sākumā”.

No 1. līdz 11. jūnijam Kristiāna Ābele ar Latvijas ZA un Krievijas ZA apmaiņas programmas atbalstu Sanktpēterburgā pētīja materiālus par Jāņa Valtera un viņa latviešu laikabiedru līdzdalību Krievijas impērijas galvaspilsētas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā.

15. jūnijā ceļu pie lasītājiem sāka Latvijas Estētikas asociācijas izdevums "Mākslas darbs un komentārs: Estētikas burtnīcas Nr. 2" ar Stellas Pelšes rakstu "Mākslas kritika Latvijā un stilistisko analogiju mazapgūtās teritorijās".

15. augustā 2. Pasaules latviešu zinātnieku kongresa Arhitektūras, būvniecības un mākslas sekcijā referātus nolasīja Elita Grosmane ("Rīgas Doma būvskola 13. gadsimtā: Mīts vai realitāte?"), Rūta Kaminska ("Latvijas 17.–18. gs. mākslas mantojuma izziņāšana: kultūras pieminekļu aspekts"), Jānis Zilgalvis ("Kultūras mantojums Daugavas ielejā: muižu arhitektūra un kultūrvēsturiskās vides saglabāšanas problēmas"), Daina Lāce ("Arhitekta Johana Daniela Felsko ieguldījums sabiedrisko ēku celtniecībā Rīgā 19. gadsimtā") un Stella Pelše ("Anotētais bibliogrāfiskais rādītājs "Latvijas māksla un arhitektūra. 18.–20. gadsimts"). Kongresa laikā iznāca žurnāla "Akadēmiskā Dzīve" 40. numurs, kurā lasāms Dainas Lāces raksts "Pilsētas galvenais arhitekts Johans Daniels Felsko un viņa neogotiskās baznīcas Rīgā".

18. augustā Rīgas astoņsimtgades svinību laikā Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejam tika nodota ap 1500. gadu darinātā "Madonna uz mēness sirpja", kas kopš Otrā pasaules kara bija atradies Lībekas Sv. Annas muzejā. Par seno kokskulptūru un tās likteni vēstīja Elitas Grosmanes faksts "Madonnas atgriešanās" žurnāla "Studija" 20. numurā.

Septembrī Amerikas Savienotajās Valstīs iznāca Centrāleiropas arhitektūrai un mākslai veltītā zinātniskā žurnāla *Centropa* trešais numurs, kurā publicēts Stellas Pelšes raksts *Modernist and Anti-Modernist Theories of National Art in Latvia during the 1920s and 1930s* ("Modernistiskās un antimodernistiskās nacionālās mākslas teorijas 20. gs. 20.–30. gados").

No 14. līdz 20. septembrim Elitas Grosmanes vadībā ar Dainas Lāces līdzdalību notika Martīna Karla Ādolfa Beklera fonda (*Martin-Carl-Adolf-Böckler-Stiftung*) rīkotais Ķīles universitātes, Kauņas Vītauta Dižā universitātes, Latvijas Mākslas akadēmijas, Tartu universitātes un Igaunijas Mākslas akadēmijas mākslas vēstures studentu seminārs "Latvijas arhitektūras un

mākslas pieminekļi". 16.–18. septembrī Mencendorfa namā, Ārzemju mākslas muzejā un LZA augstceltnē to vainagoja Baltijas un Vācijas mākslas zinātnieku konference "Hamburgas sarunas" (*Hamburger Gespräch*), kurā Elita Grosmane stāstīja par smilšakmens *Pietà* skulptūru no Rīgas Sāpju Dievmātes baznīcas (*Eine Pietà in der Schmerzensmutterkirche in Riga*), Daina Lāce sniedza pārskatu par Rīgas pilsētas galvenā arhitekta Johana Daniela Felsko darbību (*Die Tätigkeit des Rigaer Hauptarchitekten Johann Daniel Felsko*), bet Stella Pelše iepazīstināja ar topošā pētījuma "Latvijas mākslas teorija no 1900. līdz 1940. gadam" pamatnostādnēm (*Latvian Art Theory 1900–1940 – Sources, Ideas, Interpretations*).

5. oktobrī Latvijas Mākslas akadēmijas 80 gadu jubilejas pasākumu programmas ietvaros LU LFMI Mākslas zinātnes daļa un LMA Mākslas zinātnes katedra kopīgi rīkoja 9. Borisa Vipera piemiņas lasījumus "Nacionālā skola Latvijas 20. gadsimta mākslā", kuros ar referātiem piedalījās Ruta Čaupova ("Akadēmiskā apmācība un dažas stilistiskas ievirzes latviešu tēlniecībā") un Kristiāna Ābele ("Jānis Valters un latviešu nacionālā glezniecības skola").

18. oktobrī Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas 50 gadu jubilejas konferencē Elita Grosmane nolasīja referātu "Jauna latviska dziesmu grāmata" un tās emblemātiskās ilustrācijas".

9.–11. novembrī Kristiāna Ābele piedalījās Karla Širrena biedrības (*Karl-Schirren-Gesellschaft*) rīkotajā 13. Baltijas seminārā "Etniskās pārmaiņas Baltijā no 1850. līdz 1950. gadam" (*Der ethnische Wandel im Baltikum zwischen 1850 und 1950*) Līnburgā ar priekšlasījumu par Rīgas mākslas dzīvi Rīgas Mākslas biedrības pastāvēšanas laikā (*Rigaer Kunstszenen und ihre Protagonisten während der Zeit des Rigaer Kunstvereins*). Pēc šī pasākuma līdz 1. decembrim turpinājās 1999. gada rudenī iesāktie Jāņa Valtera pēdu meklējumi Berlīnē un Drēzdenē, bet Mākslas zinātnes daļas bibliotēka no Karla Širrena biedrības saņēma vērtīgus baltvācu kultūrai veltītu grāmatu dāvinājumus.

16.–17. novembrī Kauņas M.K. Čurļoņa Nacionālā mākslas muzeja rīkotajā starptautiskajā konferencē *Mutations* Ruta Čaupova nolasīja referātu *Contacts with European Centres and the Classical Trends of Modern Sculpture in Latvia* ("Sakarī ar Eiropas mākslas centriem un modernās tēlniecības klasiskās ievirzes Latvijā"), kas publicēts konferences materiālu krājumā.

Gada beigās Berlīnes izdevniecībā *Lukas-Verlag* iznāca sērijas *Studien zur Backsteinarchitektur* ("Pētījumi par ķieģeļu arhitektūru") trešā grāmata –

Ernsta Bādštībnera (*Ernst Badstübner*) un Uves Albrehta (*Uwe Albrecht*) sastādītais Greifsvaldes kolokvija *Backsteinarchitektur in Mitteleuropa: Neue Forschungen* ("Ķieģeļu arhitektūra Viduseiropā: Jauni pētījumi") materiālu krājums ar Elitas Grosmanes rakstu *Der Dom zu Riga. Ein Backsteinbau in Nordeuropa* ("Rīgas Doms kā ķieģeļu būve Ziemeļeiropā"). Savukārt Aues fonds Helsinkos un Lībekā izdeva savas publikāciju sērijas (*Veröffentlichungen der Aue Stiftung*) 12. sējumu – Roberta Šveicera (*Robert Schweitzer*) un Valtraudas Bastmanes-Bīneres (*Waltraud Bastman-Bühner*) sastādīto krājumu *Die Stadt im europäischen Nordosten: Kulturbeziehungen von der Ausbreitung des Lübschen Rechts bis zur Aufklärung* ("Pilsēta Ziemeļaustrumeiropā: Kultūras sakari no Lībekas tiesību izplatīšanās līdz apgaismībai"), kurā publicēts E. Grosmanes raksts *Hochmittelalterliche Plastik im Ostseeraum und ihre Stilverbindungen: zur Frage nach der Rolle der Hanse in der Verbreitung der mittelalterlichen Plastik im Baltischen Raum* ("Vēlo viduslaiku tēlniecība Baltijas reģionā un tās stilistiskās saiknes: jautājumā par Hanzas savienības lomu viduslaiku tēlniecības izplatīšanā Baltijā").

2002. gada 18. janvārī Stella Pelše saņēma vizuālo mākslu žurnāla "Studija" un laikraksta "Diena" balvu par 2001. gada nozīmīgāko veikumu mākslas teorijā un kritikā, bet 31. janvārī savu balvu par 2001. gada ieguldījumu analītiskā mākslas vērtējumā viņai piešķīra arī Latvijas Mākslinieku savienība un Kultūrkapitāla fonds. Žurnāla "Studija" lappusēs pērn lasāmas 15 S. Pelšes publikācijas, kuru vidū īpašu ievēribu izpelnījušies raksti "Kāds laiks ir starplaiks?" par izstādi "Starplaiks" Valsts Mākslas muzeja izstāžu zālē "Arsenāls" (Nr. 16), "Citas versijas meklējumos" par projektu "Subversija pilsētvidē" (Nr. 20) un "Mūžīgā māksla – vai iespējama un nepieciešama?" (Nr. 20).

Janvāra beigās Brīvības pieminekļa atjaunošans fonds izdeva grāmatu "Brīvības piemineklis – tautas celts un aprūpēts", kurā iekļauts Rutas Čaupovas raksts "Dažas ziņas par zviedru metālmākslinieka Ragnara Mīrsmēdena veikumu Brīvības tēla izkalšanā un viņa dēla stāstījums par meistara dzimtu".

13. februārī Latvijas Mākslinieku savienības galerijā izdevniecība "Neputns" aicināja uz Rūtas Kaminskas sastādītā krājuma "Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas" atvēršanu. Grāmatā publicēti 13 raksti, kuru autoru vidū ir Elita Grosmane ("Kur meklējami mākslas vēstures pirmsākumi Latvijā"), Jānis Zilgalvis ("Neogotikas arhitektūras atspoguļojums literatūrā"), Rūta Kaminska ("Latgales arhitektūras vēstures pētniecības likteņi"), Ruta Čaupova ("Tēlnieks Roberts Antinis, vecākais, un Latvija. Saiknes un analogijas"), Stella Pelše ("Kristapa Eliasa teorētisko principu avoti") un Kristiāna

Ābele ("Jāņa Valtera pedagogiskā darbība un teorētiskie uzskati Berlīnes posmā (1917–1932)"). Izdevums turpina Mākslas zinātnes daļas veidoto sēriju "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei".

Kristiāna Ābele

TEĀTRA ZINĀTNE

Aprīlī, apgāda "Jumava" sarūpēta, iznāca Viktora Hausmaņa grāmata "Manas aktrises". Tajā apkopotas atmiņas par izcilām latviešu aktrisēm – Lilitu Bērziņu, Almu Ābeli, Veltu Līni, Elzu Radziņu, Liliju Ēriku, kā arī jaunākās paaudzes pārstāvēm – Mirdzu Martinsoni, Gitu Vāgenheimu u.c.

21. aprīlī Rīgas Latviešu biedrībā piemiņas sarīkojums "Saruna ar Gunāru Priedi". Sarīkojumā piedalījās Ā. Alunāna Jelgavas teātris, Lielvārdes teātris, Dzidra Bļodone, Anastasija Neretniece u.c. Varēja apskatīt E.Smilģa Teātra muzeja veidotu izstādi.

27. oktobrī RLB Teātra komisija un E.Smilģa Teātra muzejs aicināja uz sarīkojumu E.Smilģa Teātra muzejā "Par un ar Klintīti atmiņās", kas bija veltīts aktrises Antas Klints piemiņai.

18. novembrī Kongresu namā pirmoreiz plaši rīkotās "Latviešu oriģināldramaturģijas skates 2001" ietvaros notika LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta organizēta starptautiska konference "Latviešu luga Eiropas un pasaules drāmas kontekstā". Konferenci vadīja Guna Zeltiņa un Benedikts Kalnačs. Ar referātiem par latviešu oriģināldramaturģijas iestudējumiem uzstājās teātra un literatūras zinātnieki Viktors Hausmanis, Silvija Radzobe, Ieva Zole, Benedikts Kalnačs, Valters Nolendorfs, Skaidrīte Rubene, kā arī ārzemju viesi, teātra darbinieki – Madis Kolks (Igaunija), Ramune Balevičūte (Lietuva), Margolds Filipšens (Vācija). Diskusijā piedalījās teātra praktiķi no Latvijas – Māra Ķimele, Pauls Putniņš u.c.

21. novembrī notika RLB Teātra komisijas rīkotā konference par Mārtiņa Zīverta daiļradi. Tajā piedalījās M. Zīverta atraitne aktrise Ilze Zīverte, M. Zīverta meita Zeltīte Zīverte, teātra zinātnieki un dramaturga cienītāji.

6. decembrī 70 gadu jubileju svinēja teātra un literatūras zinātnieks, LZA īstenais loceklis, profesors, Dr.hab.philol. Viktors Hausmanis. Jubilāru apsveikt Zinātņu akadēmijas telpās un pēc tam arī Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē

bija sapulcējušies ilggadējie darba biedri, radi, draugi, kā arī aktieri no dažādiem teātriem un Latvijas Valsts Prezidente Vaira Vīķe-Freiberga. Jubilārs saņēma Zinātņu akadēmijas atzinības rakstu par ilgajiem darba gadiem, kas veltīti zinātniskajam darbam, ieguldījumu zinātnes attīstībā. Šajās dienās izdevniecības "Zinātne" apgādā iznāca jubilāra sarakstītā atmiņu grāmata "Vecās Jelgavas aktieri", kurā stāstīts par Jelgavas Latviešu teātrī strādājušajiem populāriem un mazāk zināmiem aktieriem.

7. decembrī RLB Līgo zālē notika neliela konference par Gunāra Priedes daiļradi, atceroties Gunāru vārda dienu. Nelielu ieskatu dramaturga lugās un dzīves atziņās veica zinātnieki Viktors Hausmanis, Lilija Dzene, Līvija Akurātere, arī Dzidra Bļodone un G. Priedes Kopotu rakstu sastādītāja Ieva Zole.

2002. gada 2. februārī Rīgas Latviešu biedrībā Teātra komisija rīkoja plašu pasākumu, kas veltīts Rūdolfa Blaumaņa komēdijas "Skroderdienas Silmačos" simtgadei. Pasākumu vadīja aktieris un režisors Oļģerts Šalkonis. Tika izrādīti fragmenti no R. Blaumaņa lugas, godināja aktierus, kas "Skroderdienu" izrādēs tēlojuši vairākas lomas.

Evita Sniedze

Antona Breidaka piemiņai

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

2002. gada 24. februārī pa Aizsaules taku devās mūsu kolēģis Dr.hab.philol. **Antons Breidaks** (25.01.1932-24.02.2002). Antons tautasdziesmai un tautasdziesmu valodai – gan rediģējot akadēmiskā tautasdziesmu izdevuma pirmos piecus sējumus, gan zinātniski pētījot tautasdziesmu leksiku – veltījis vairāk nekā divdesmit sava mūža gadus. Tā bija tikai viena daļa no izcilā latviešu valodas pētnieka devuma Latvijas un pasaules zinātnei. Viņa darbi saista un vēl ilgi saistīs ne vien valodnieku un folkloristu, bet arī vēstures un entoloģijas pētnieku uzmanību.

Antona godaprāts un darba mīlestība, viņa humora izjūta, izpalīdzība un sirsnīgā attieksme pret kolēģiem vienmēr paliks mūsu piemiņā.

Latviešu folkloras krātuves darbinieki

GOMBRIHA PRĀTS UN JŪTĪGUMS

jeb piemiņas vārdi mākslas vēstures bruņiniekam

Pirms divpadsmit gadiem, kad sākās manas mākslas vēstures studijas, viņu dēvēja par patriarhu. Pirms pieciem gadiem, kad strādāju pie viņa "Mākslas vēstures" tulkojuma, mana mamma zīmēšanas stundās lasīja skolēniem priekšā pabeigtos fragmentus (gluži kā izdevniecības *Phaidon Press* dibinātājs Bēla Horovics Otrā pasaules kara laikā savai pusaudzei meitai – topošās grāmatas pirmajai recenzentei), sapņaini prātodama, ka sers Ernsts varētu nodzīvot līdz apaļiem simt, lai uzrakstītu vēl vienu nodaļu par pašiem jaunākajiem notikumiem.

Vēlējums nepiepildījās – pēc 2001. gada 3. novembra Eiropas lielākie laikraksti vēstīja par pasaulslavenā mākslas zinātnieka, Viņas Majestātes bruņinieka, Nopelnu ordeņa kavaliera profesora Ernsta Gombriha nāvi, un, lasot atvadvārdus dažādās valodās, gribējās sacīt, ka "laikmets aiziet...", jo deviņdesmit divu gadu vecumā Londonā bija noslēgušās vairākas paralēlas profesionālās dzīves, kuru ietekme 20. gadsimta otrajā pusē būtiski paplašināja priekšstatus par redzamo pasauli un cilvēka tēlojošo darbību. Vienā no tām viņu galvenokārt pazina kā sešpadsmit angļu (1950–1995) un divus latviešu izdevumus (1997, 2001) pieredzējušās "Mākslas vēstures" (*The Story of Art*) autoru, cita bija veltīta renesanses mantojuma interpretācijai, un patstāvīgi bija veidojusies arī Gombriha reputācija vizuālās mākslas radīšanas un uztveres psiholoģisko aspektu izpētē.

"Laikmets aiziet" – tā saucās "Forsaitu teikas" otrās grāmatas nodaļa, kurā britu nācija pirms gadsimta atvadījās no karalienes Viktorijas. Viņa bija valdījusi no 1837. līdz 1901. gadam, bet kad sākās Gombriha laikmets? Vai 1909. gada 30. martā, kad Vīnes ebreju jurista un konservatorijas klavierskolotājas ģimenē piedzima trešais un pēdējais bērns – Ernsts Hanss Jozefs Gombrihs? Vai 1933. gadā, kad viņš Vīnes universitātes 2. Mākslas vēstures institūtā pie Jūliusa fon Šlosera aizstāvēja disertāciju par Džūlio Romāno arhitektūru? Vai 1936. gadā, kad viņš pieņēma aicinājumu pārcelties uz Londonu, lai strādātu Varburga institūtā? Vai tieši gadsimta vidū, kad populārās "Mākslas vēstures" pirmizdevuma sensacionālie panākumi Lielbritānijā līdz tam mazpazīstamajam emigrantam dāvāja respektablo Sleida profesora vietu Oksfordas universitātē un nogludināja visu viņa turpmāko darbu ceļu uz pelnīto ievērību?

20. gadsimta sākuma Vīne un tā dēvētā Vīnes mākslas vēstures skola, Varburga institūts, Oksforda... – šo slaveno vārdu svars var likties ideāli piemērots klasicizēta pieminēja būvei, tomēr vīrs, kuram šis memoriāls būtu veltīts, arvien bija vērsies pret stereotipiem un klišejām jebkuras parādības uztverē. Gombrihs apzinājās sevi kā bruņniecisku aizstāvi Rietumu kultūras

tradīcijām, taču noraidīja vērtību kanonizēšanu, tāpēc vajadzētu atcerēties, ka viņš nav bijis tikai tas “viedais sirmgalvis” vien, kura tēls 20. gadsimta beigās ieguva simbola slodzi.

Puisēns Ernsts kopā ar tēvu lietainās svētdienās apmeklēja netālo Mākslas vēstures muzeju, lai gan vairāk kārojas nokļūt Dabas muzejā pie izbāztiem zvēriņiem, un televīzijas trūkuma dēļ ar lielu interesi izlasa Ziemassvētkos dāvinātās mākslas grāmatas. Ģimnāzists Gombrihs jūsmo par neostilu daudzveidību Vīnes centra apbūvē un sapņo dienās uzrakstīt nelielu arhitektūras ceļvedi. Zēnisko aizraušanos ar senvēsturi un akmens laikmeta ieročiem personiskās “stilistiskās evolūcijas” gaitā nomaina interese par Ēģipti, tad – antīko pasauli, un, tuvojoties abitūrijas eksāmeniem, ir radusies apjaušana, ka par spīti tēva piesardzīgajiem iebildumiem universitātē gribētos klausīties mākslas vēsturi un klasisko arheoloģiju.

Students Gombrihs dzīvo līdzī Vīnes skolas pīlāru sapņiem par zinātniski skaidru un racionālu mākslas vēsturi, lai pēc gadiem sešdesmit atzītu: “Protams, tā nav zinātne, bet viņi domāja citādi...” Intelīgents bezdarbnieks – jauns filozofijas doktors – sešu nedēļu laikā “uzcep” bestselleru “Pasaules vēsture bērniem” (*Weltgeschichte für Kinder*), iesaistās psihoanalītiskos projektos (30. gadi taču ir īstais sirreālisma laiks), kopā ar Ernstu Krisu saraksta nepublicētu pētījumu par karikatūru un izklaidē draugus, vēstulēs meistarīgi atdarinādams viņu rokkrakstus, līdz Varburga institūta toreizējais direktors Frīcis Zaksls ar kolēģiem nolemj, ka šis *velna zellis* būs īstais cilvēks, kuram uzticēt mākslas zinātnieka Abi Varburga grūti salasāmo piezīmju atšifrēšanu un arhīva sakārtošanu.

Britu izlūkdieneista un BBC nodarbinātajam radioziņu tulkam Gombriham izšķirošā politiskās vēstures brīdī nepietiek ar verbālā bilingvālisma ieročiem vien: visas sievietes ģimenē – ne tikai māte, bet arī sieva un māsa – ir profesionāli saistītas ar klasisko mūziku, un sagādās tā, ka viņš pirmais pavēsta Vinstonam Čērčilam par Hitlera galu, pazinis vācu radio raidām Vāgnera nāves piemiņai veltītu Bruknera simfoniju. Kara gadu atrautībā no pastāvīga zinātniskā darba rodas gan vēlākajai lektora karjerai noderīgā interese par runāta teksta uztveri un tulkošanu, gan vēl būtiskāka iespēja iztēlē ieraudzīt līdz tam sadrumstaloto kopainu – “visu mākslas vēstures kalnu grēdu kā nepārtrauktu siluetu”.

Nepārtrauktības ideja kļūst par vienu no vadlīnijām, kad pirmajos pēckara gados kā savdabīgs mutvārdu daiļrades paraugs top “liktenīgā grāmata” – *The Story of Art*. Frīcis Zaksls lūdz savu asistentu atteikties no pasūtījuma, jo nevēlas, lai viņš atrautu laiku nopietnājai zinātnei, niekodamies ar populāru sacerējumu. Taču Horovicās jaunkundze jau ir teikusi tētim, ka iesākto darbu derētu publicēt, līgumsaistības – parakstītas, un Gombriham vairs nav atkāpšanās ceļa. Tādēļ trīs rītus nedēļā, kad uz institūtu nav jāiet, viņš iejūtas teicēja lomā un no galvas

diktē mašīnrakstītājam ar mājas bibliotēkā atrodamajiem attēliem papildinātu stāstu, vērodams tā tēmu it kā no tālienes un bažīdamies, ka grāmatu nekad nepabeigs...

Tagad, kad šī pasākuma aizraujošais, skaidrais un inteligēntais rezultāts jau var atskatīties uz vairāk nekā pusgadsimtu kopš pirmvarianta nākšanas pasaulē un tulkots vismaz trīsdesmit valodās, gribot negribot jādāmā, kāpēc tieši Gombriha "Mākslas vēsture" – precīzāk, "Mākslas stāsts" – joprojām kalpo par daudzu dažāda gadagājuma lasītāju ceļvedi vizuālo tēlu pasaulē. Grāmatas autors ne reizi vien uzsvēra, ka viņa sacerējums nav tradicionāls mācību līdzeklis vai hrestomātija. Tas nav arī akadēmisks zinātnisks pētījums, bet gan relatīvi brīvs stāstījums par cilvēka tēlojošās darbības vēsturi, izvēloties nedaudzus tuvpānu akcentējumus un ar to palīdzību uzskatāmi ilustrējot katra laikmeta vērtības un mākslinieku izvirzītos uzdevumus. Šajā grāmatā mēs neatradīsim nevienu uzskaitījumu iekavās, te nevar uzzināt, ko vēl bez "Monas Lizas" un "Svētā Vakarēdiena" gleznojis Leonardo da Vinči, taču it viss, par ko Gombrihs rakstījis, ir apskatāms attēlos un mērķtiecīgi pakļaujas viņa galvenajai iecerei – sniegt nojausmu par ārēji mainīgā mākslas procesa iekšējo vienotību visā cilvēces vēstures gaitā. Viņš vēlējās, lai, domājot par pagātnes mākslas darbiem, mēs izprastu atšķirīgos priekšstatus un ideālus, kuru ietekmē tie radušies, un spēja piedāvāt vienlīdzīgus noteikumus visu mākslinieciskās darbības formu – tiklab 20. gadsimta preses karikatūru un komiksu, kā seno alu zīmējumu vai sakrālās glezniecības – aplūkošanai. Taču mūsdienās, kad modernās tehnoloģijas ir atvieglājušas gan informācijas pieejamību, gan neskaitāmu pseidoenciklopēdisku kompilāciju tirāžēšanu, visvairāk varbūt var dot kaut kas it kā pašsaprotams – Gombriha atbildības pilnais subjektīvisms, autora pastāvīgā klātbūtne, ne uz brīdi neatraujot vērīgo skatienu no "kalnu grēdas silueta".

Šķietami bezgalīgajam stāstam sekoja citi darbi – "Māksla un ilūzija" (*Art and Illusion*, 1960) un "Attēls un acs" (*The Image and the Eye*, 1982) par tēlotājas mākslas psiholoģiju, "Kārtības izjūta" (*The Sense of Order*, 1979) par dekoratīvās mākslas psiholoģiju, renesansei veltītā tetraloģija "Norma un forma" (*Norm and Form*, 1966), "Simboliskie tēli" (*Symbolic Images*, 1972), "Apellesa mantojums" (*The Heritage of Apelles*, 1976) un "Vecmeistari jaunā gaismā" (*New Light on Old Masters*, 1986), Abi Varburga intelektuālā biogrāfija (*Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 1970), rakstu krājumi "Meditācijas par jāmzirdziņu" (*Meditations on a Hobby Horse*, 1963), "Ideāli un elki" (*Ideals and Idols*, 1979), "Veltījumi. Mūsu kultūras tradīcijas interpreti" (*Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, 1984), "Mūsu laikmeta tēmas: 20. gadsimta jautājumi zinātnē un mākslā" (*Topics of Our Time. Twentieth Century Issues in Learning and Art*, 1991) u.c. 90. gadu sākumā Parīzē (*Ce que l'image nous dit*, 1991) un Londonā (*A Lifelong Interest*, 1993) iznāca Gombriha "sarunas

par mākslu un dzīvi” ar franču žurnālistu Didjē Eribonu, 1996. gadā *Phaidon Press* izdeva antoloģiju *The Essential Gombrich*, bet šopavasār pie lasītājiem vēl nonāks viņa “atvadu sveiciens” – mūža pēdējā desmitgadē izlolotā grāmata “Primitīvisma izvēle” (*The Preference for the Primitive*) par “Mākslas un ilūzijas” pamattēmai pretēju tendenci – dažādu laikmetu mākslas reakciju pret naturālismu, meklējot atgriešanos pie primitīvā, pirmatnīgā, pirmsākumiem.

Mākslas vēstures tekstiem un idejām ir raksturīgi agri vai vēl novēcot, un, ja jau *there really is no such thing as Art* (Gombriha “stāsta” ievadpostulāts), ja jau nav pat Mākslas kā tādas ar lielo burtu, vēl mazāk var uzspiest gluži vai Svēto Rakstu kanona zīmogu kādam teorētiskam mantojumam. Tas nav vajadzīgs, un Gombriha gadījumā tas arī nenotiek, kā žurnāla *Letonica* lasītāji varēja pārliecināties Stellas Pelšes publikācijā “Mākslas vēstures tradīcijas pārmaiņu krustcelēs” par Ročesteras universitātes (ASV) Vizuālo un kultūras studiju vasaras institūta semināros paustajiem viedokļiem (1998. Nr. 2). Katrs laiks, katra teorētiskā skola iznes priekšplānā jaunas atziņas, kas daļēji atspērušās no citu jau esošo nolieguma vai veidojušās diskusijā ar tām. Rietumu kritiskā doma jau tagad rūpējas, lai Gombriham nedraudētu vientulība uz neaizskarama pjedestāla, un nav grūti noprast, ka arī viņš pats savam veikumam būtu vēlējies citu nākotni.

Uz jautājumu, vai racionālā izpēte tomēr nav kavējusi izjust mākslas darba radīto emocionālo pārdzīvojumu, viņš reiz bija atbildējis: “Nē. Tieši pretēji – jūs tikai iemācāties redzēt labāk. Un sākat pat stiprāk iemīlēt lielus māksliniekus. Novecojot ir zināms mierinājums, ka es arvien vairāk jūsmoju par neticamo smalkumu, ar kādu Šardēns gleznojis pavisam vienkāršas lietas – kaut vai zemenes uz šķīvja.” Kad “Mākslas vēsturei” tuvojās četrdesmitā gadsimā, Vīnes skolas audzinātais zinātniskās mākslas vēstures pīlārs jaukā retrospektīvā esejā “Vecmeistari un citas mājas dievības” (*Old Masters and Other Household Gods*) rakstīja, ka šī grāmata patiesībā iemieso “aizgājušu laikmetu, kurā māksla vēl nebija specializētas izpētes objekts, nemaz nerunājot par sensacionālām izsoļu cenām, bet gan daļa no kulturālu cilvēku garīgās iedzīves”. Var tikai brīnīties, cik harmoniski viņam bija izdevies atrisināt savas profesijas tradicionālo prāta/jūtīguma pretrunu un būt zinātniekam – ļoti lielam zinātniekam, lai mākslas izpratni vairotu reizē ar mīlestību. Manuprāt, tā bija Gombriha laimīgā likteņa augstākā gudrība, kuras dēļ arī tagad, kad sers Ernsts vēstures apvārsni vairs nevēro no savām Londonas mājām, viņa darbiem paliks autora klusībā kārotā neatņemamas mēbeles vieta starp vecmeistariem un citām mājas dievībām mūsu garīgajā iedzīvē.

Kristiāna Ābele

- Ābele Kristiāna (dz.1972) –
 mākslas zinātniece. LFMI Mākslas zinātnes daļa.
 Čaupova Ruta (dz. 1939) –
Dr. art., mākslas zinātniece. LFMI Mākslas zinātnes daļa.
 Daukste-Silasproģe Inguna (dz.1968) –
Dr. philol., literatūrzinātniece. LFMI Literatūras vēstures daļa.
 Grosmane Elita (dz.1949) –
Dr. art., mākslas zinātniece. LFMI Mākslas zinātnes daļas vadītāja.
 Infantjevs Boriss (dz. 1921) –
Dr. hab. paed., folklorists, literatūrzinātnieks.
 Kalnačs Benedikts (dz. 1965) –
Dr. hab. philol., literatūras vēsturnieks. LFMI direktors.
 Kaminska Rūta (dz. 1950) –
Dr. art., mākslas zinātniece. LFMI Mākslas zinātnes daļa.
 Linē Aldis (dz. 1966) –
 teātra vēsturnieks. LFMI Teātra, mūzikas un kinomākslas daļa.
 Ozoliņš Gatis (dz. 1972) –
 folklorists. Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Latviešu valodas un
 literatūras katedra.
 Pelše Stella (dz. 1972) –
 mākslas zinātniece. LFMI Mākslas zinātnes daļa.
 Pūtelis Aldis (dz. 1963) –
 LZA doktorants, folklorists. LFMI Latviešu folkloras krātuve.
 Radzobe Silvija (dz. 1950) –
Dr. hab. art., teātra un literatūras zinātniece. LU Filoloģijas fakultātes Literatūras
 katedras vadītāja.
 Rubule Ilze (dz. 1948) –
 literatūrzinātniece. LFMI Literatūras teorijas daļa.
 Sniedze Evita (dz. 1974) –
 teātra zinātniece, LU doktorante. LFMI Teātra, mūzikas un kinomākslas daļa.
 Šiliņa Zane (dz. 1974) –
 LKA doktorante, LKA Kultūras teorijas un vēstures katedra.
 Valtere Maira (dz. 1976) –
 literatūrvēsturniece. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs.
 Vaska Baiba (dz. 1950) –
 gleznotāja, LMA doktorante.
 Vīksna Māra (dz. 1949) –
 folkloriste. LFMI Latviešu folkloras krātuve.
 Zeltiņa Guna (dz. 1950) –
Dr. philol., teātra vēsturniece, LFMI Teātra, mūzikas un kinomākslas daļas vadītāja.

LFMI – Literatūras, folkloras un mākslas institūts

LKA – Latvijas Kultūras akadēmija

LMA – Latvijas Mākslas akadēmija

LU – Latvijas Universitāte

LZA – Latvijas Zinātņu akadēmija

- Ābele Kristiāna (b.1972) –
 art historian. Dept. of Art History, ILFA.
 Čaupova Ruta (b. 1939) –
Dr. art., art historian. Dept. of Art History, ILFA.
 Daukste-Silaspriģe Inguna (b.1968) –
Dr. philol., literature historian. Dept. of Literature History, ILFA.
 Grosmane Elita (b.1949) –
Dr. art., art historian. Head of Dept. of Art History, ILFA.
 Infantjevs Boriss (b. 1921) –
Dr. hab. paed., folklorist, literature historian.
 Kalnačs Benedikts (b. 1965) –
Dr. hab. philol., literature historian. Director, ILFA.
 Kaminska Rūta (b. 1950) –
Dr. art., art historian, Dept. of Art History, ILFA.
 Linč Aldis (b. 1966) –
 theatre historian. Dept. of Theatre, Music and Cinema Studies, ILFA.
 Ozoliņš Gatis (b. 1972) –
 folklorist, lecturer. University of Daugavpils.
 Peļše Stella (b. 1972) –
 art historian. Dept. of Art History, ILFA.
 Pūtelis Aldis (b. 1963) –
 folklorist, doctoral student, LAS. Archives of Latvian Folklore, ILFA.
 Radzobe Silvija (b. 1950) –
Dr. hab. art., theatre and literature historian. Head of Dept. of Latvian Literature, LU.
 Rubule Ilze (b. 1948) –
 literature historian. Dept. of the Theory of Literature, ILFA.
 Sniedze Evita (b. 1974) –
 theatre historian, doctoral student LU. Dept. of Theatre, Music and Cinema Studies, ILFA.
 Šiliņa Zane (b. 1974) –
 doctoral student, LAC; lecturer, Dept. of Theory and History of Culture, LAC.
 Valtere Maira (b. 1976) –
 literature historian. Museum of Literature, Theatre and Music.
 Vaska Baiba (b. 1950) –
 painter, doctoral student, LAA.
 Vīksna Māra (b. 1949) –
 folklorist. Archives of Latvian Folklore, ILFA.
 Zeltiņa Guna (b. 1950) –
Dr. philol., theatre historian. Dept. of Theatre, Music and Cinema Studies, ILFA.

ILFA – Institute of Literature, Folklore and Art.

LAA – Latvian Academy of Arts.

UL – University of Latvia.

LAS – Latvian Academy of Sciences.