

Olga Senkāne

Dr. philol., literatūrzinātniece; Rēzeknes Tehnoloģiju akadēmija

Dr. philol., literary scholar; Rēzekne Academy of Technologies

E-pasts / e-mail: olga.senkane@rta.lv

DOI: 10.35539/LTNC.2024.0056.01

**Identitāšu semiotiskās reprezentācijas
Gunara Janovska un Viestura Kairiša atveidotajā
Latgales mazpilsētā**

**Semiotic Representations of Identities
in the Small Town of Latgale
Portrayed by Gunars Janovskis and Viesturs Kairišs**

Atslēgvārdi:

kultūrsemiotika,
vietas identitāte,
pilsētas zīmes,
koncentriskā pilsēta,
ekscentriskā pilsēta,
perifērijas identitāte

Keywords:

cultural semiotics,
place identity,
city signs,
concentric city,
eccentric city,
peripheral identity

Kopsavilkums

Ikviens zīme translē nozīmes, kuras saistītas ar kādu piederību. Šādas nozīmes var veidot gan tēlainis pārnese (metafora), gan vienkāršs parādību sakars (metonīmija). Identitāšu ainavas noteikšanai var noderēt gan atzīta vārda māksla, gan simptomātiski teksti, kas ir saistoši tikai zīmju atlases un satura ziņā. Gan Gunara Janovska romānā "Pilsēta pie upes" (1989), gan Viestura Kairiša ekranizējumā (2020) provinces pilsēta pie ūdensteces ir svarīgs notikumu fons. Pētījuma mērķis ir atrast un raksturot perifēriskās piederības zīmes Janovska un Kairiša atveidotajā pilsētā pie upes, izmantojot Jurija Lotmana pilsētas semiotikas pieeju.

Svarīgākā nomales identitātes iezīme gan romānā, gan filmā ir elastīgā reakcija uz jauno, jo sižeta virzību abos tekstos nosaka četrkārtējā varas maiņa. Janovska un Kairiša tekstā nomale reprezentējas zīmēs, kas satur nepastāvību: decentrēta topogrāfija, atrašanās pie upes ar spēcīgu straumi, jaunākajos izgudrojumos (sakari, transports u. c.) balstītā dažādu varu simbolika un jebkādas jaunrades trūkums. Pilsēta pie upes nepārtaukti top un pārtop, tāpēc tai ir vēsture, bet tā ir tikai pielāgošanās vēsture. Janovska un Kairiša atveidotās pilsētas zīmes lielākoties pilda vēsturiskas atsaucis funkciju, tās ir sinekdohas (daļa reprezentē veselo), kuras nepretendē uz vispārinājumu, tikai ļauj operēt ar pietiekamu faktu daudzumu. Perifērijas cilvēks tver tikai atsevišķo, viņš dzīvo tikai pieredzes robežās. Pilsēta pie upes ir šīs vienpusīgās dzīves vietas alegorija.

Summary

Every sign conveys meanings associated with an identity. Such meanings can be formed by figurative transference (metaphor) and a simple connection of phenomena (metonymy). Both recognized word art and symptomatic texts, which are binding only in terms of the selection and content of signs, can be useful for determining the landscape of identities. Such symptomatic texts include Gunars Janovskis's novel *Town by the River* ("Pilsēta pie upes", 1989) and Viesturs Kairišs's feature film of the same name (2020). In both the novel and its film adaptation, a provincial town by a watercourse is an important backdrop for events. The study aims to find and characterize peripheral identity signs in the city by the river depicted by Janovskis and Kairišs, using Yuri Lotman's approach to urban semiotics.

The most important feature of the identity of the periphery in both the novel and the film is the flexible reaction to the new since the direction of the plot in both texts is determined by the fourfold change of power. In the text of Janovskis and Kairišs, the outskirts are represented in signs that contain impermanence: decentred topography, location by a river with a strong current, symbolism of various powers based on the latest inventions (communications, transport, etc.), and the lack of any creativity. A city by a river is constantly emerging and transforming, therefore it has a history, but it is only a history of adaptation. The signs of the city depicted by Janovskis and Kairišs mostly fulfill the function of historical reference; they are synecdoches (the part represents the whole), which do not pretend to generalize but only allow us to operate with a sufficient amount of facts. The peripheral man grasps only the individual; he lives only within the boundaries of experience. The city by the river is an allegory of this one-sided place of life.

levads

Ikviena dabas vai cilvēka veidota zīme, kurai mēs piešķiram jēgu, to radot vai uztverot, translē nozīmes, kuras vienmēr apliecina piederību – piederību pie vietas, laika, kultūras, ideoloģijas u. tml. Zīmju nozīmju ģenerēšana saistāma ar metaforu, ierastu sakaru atkārtošana – ar metonīmiju (Runia 2006: 6). Pētot piederības zīmes, semiotikām ir svarīgi visi asociatīvie līdzekļi – gan tēlaini, jauna satura atklājēji, gan acīmredzamu, vairāk vai mazāk ierastu sakaru raidītāji paņēmieni. Tāpēc literāri teksti, ko izvēlas identitāšu noteikšanai, var būt gan mākslinieciski oriģināla, atzīta, gan tikai simptomātiska rakstura “klasika”, kas ir saistoša tikai zīmju atlases un to saturiskā piepildījuma ziņā. Pie šādiem simptomātiskiem, metonīmijām piesātinātiem tekstiem pieder Gunara Janovska (1916–2000) romāns “Pilsēta pie upes” (1989) un Viestura Kairiša (1971) tāda paša nosaukuma spēlfilma. Gan romānā, gan tā ekranizējumā provinces pilsēta pie ūdensteces ir svarīgs notikumu fons – gan kā konkrēta reālija, gan kā mitoloģizēts tēls. Teorētisku pamatojumu šāda fona – pilsēta pie plūstoša ūdens – izmantojumam mākslā pirmo reizi sniedz izcilais padomju laika kultūrsemiotiķis Jurijs Lotmans (*Lotman*, 1922–1993) ar Pēterburgas piemēru (Lotman 1984: 30–45). Krievu literatūras klasika uzrāda Pēterburgas kā decentrētas vietas ciešo saistību ar ūdeņiem. Lotmana iedibinātajai pilsētas dihotomijas tradīcijai – nemainīgais centrs un pārmaiņām pakļautā perifērija (forma un saturs) – ir pietiekami daudz interpretētāju mūsdienu Eiropas un ASV semiotikā. Viņam pārmet pārejas vai saiknes trūkumu starp pilsētas jēdzienu, pilsētu Pilsētu, uz kuras bāzes veidojas ikreizējie sapratnes priekšstati par ideālo pilsētu un sabiedrību/valsti un reālo vietu īstenībā, mainīgo, nefiksējamo savā nepārtrauktajā, laikā un telpā notiekošajā kustībā. Bet ko nozīmē piederība pie viena vai otra dihotomijas pola? Ko nozīmē dzīvot nepieciešamā pastāvībā vai apziņā, ka viss nenovēršami plūst un mainās?

Pētījuma mērķis ir atrast un raksturot perifēriskas piederības zīmes Janovska un Kairiša atveidotajā pilsētā pie upes. Šim nolūkam nepieciešams ieskats Lotmana pilsētas zīmju teorijā, kā arī dažās mūsdienu diskusijās par to.

Lotmana pilsētas semiotikas nozīmīgums mūsdienās

Lotmans ir viens no Tartu–Maskavas semiotikas skolas veidotājiem 20. gadsimta 70., 80. gados, viens no atpazīstamākajiem bijušās Padomju Savienības zinātniekiem. Viņa idejas kultūras un mākslas filozofijā ir ietekmējušas Polu Rikēru (*Ricoeur*, 1913–2005), Umberto Eko (*Eco*, 1932–2016), Volfgangu Īzeru (*Iser*, 1926–2007), Jūliju Kristevu (*Kristeva*, 1941) un daudzus citus. Starptautiska interese par šo semiotiķi saglabājas un pieaug arī 21. gs. Par to liecina

viņa teorijai veltītas (ar 2009. gadu) konferences Tallinā, zinātniski žurnāli (Pilshchikov 2015) un rakstu krājumi (Schönle 2006). 21. gs. pētnieku interesi piesaista galvenokārt semiosfēras jēdziens, semiotiskās vides mainība un jēgu jaunrade, paškomunikācija un pašidentitāte, Krievijas un Rietumu kultūras pretmeti, centra un perifērijas attiecība, kā arī polārās zīmju sistēmas urbānajā telpā (Todd 2006: 345–248). Rakstu krājuma *Lotman and Cultural Studies* (Schönle 2006) pēcvārdā uzsvērts, ka Lotmana sekotāji piemēro viņa mantojumu jaunajam kontekstam: mūsdienu Irānas un Amerikas, Krievijas un Čehijas politikai, seksualitātei un ķermenim u. c. Šīs tēmas šķiet Lotmanam tālas, bet viņa ideju izmantojums kļūst produktīvs, salīdzinot tās ar modernām alternatīvām teorijām, "ievietojot tās dažādu sociālu zinātņu un jaunu kultūras sfēru kontekstā" (Todd 2006: 248). Jaunākie pētījumi par pilsētas zīmju sistēmu apkopoti 2022. gadā kultūras semiotikai veltītajā rakstu krājumā *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture* (Tamm, Torop 2021).

Lotmana urbānās polaritātes teorija piesaistījusi Tampere Universitātes (Somija) profesores Sannas Tuomas (*Tuoma*, 1967) uzmanību. Viņas publikāciju priekšplānā ir pilsētas kā vietas kultūras binārā tipoloģija, Krievijas un Eiropas pilsētu atbilstība tai. Viņa apcer un analizē Lotmana tekstus, piemērojot tos dažādām pasaules metropolēm. Piemēram, Stambula vai Venēcija tiek raksturotas kā decentrētas vietas, pēdējā tāpat kā Pēterburga atrodas uz divu stihiju (jūra un sauszeme) un divu kultūras būtību – austrumu un rietumu – robežas, Venēcijas tāpat kā Pēterburgas akmens pamatus skalo ūdens (Tuoma 2009). Tuoma pierāda, ka Lotmana teorijai ir pamats, tā darbojas, tāpēc nemeklē tajā pretrunas, vārdu sakot, neveido dialektisku skatījumu uz Lotmana kultūrsemiotisko pilsētas dihotomijas problēmu.

Viens no Lotmana kultūrsemiotikas mūsdienīguma apliecinātājiem pētījumiem, kurš gan meklē pretrunas, tomēr atzīmē Lotmana urbāno zīmju diferenciācijas teorijas aktualitāti, ir amerikāņu zinātnieka, Eko skolnieka, pilsētas sociālo zīmju pētnieka Marka Gotdīnera (*Gottdiener*, 1943) raksts par Lotmana vietas semiotikas jaunajām perspektīvām (Gottdiener 2015: 23–39). Eko semināru iedvesmots, Mičiganas Universitātes Slāvistikas bibliotēkā viņš uziet divus Lotmana pētījumus "Kino semiotika" (*Semiotics of Cinema*, 1976) un "Mākslinieciskā teksta struktūra" (*The Structure of the Artistic Text*, 1977), vēlāk – grāmatu "Prāta visums" (*Universe of the Mind*, 1990). Trīs minētie darbi iedvesmo amerikāņu zinātnieku pastāvīgiem pētījumiem reklāmas naratīva jomā.

Padomju zinātnieka tekstos Gotdīneru piesaista noturīgas krievu formālisma pēdas un strukturālisma perspektīva, ar kuru Lotmans neaprobežojas, un tas gan Eko, gan Gotdīnera ieskatā ir apsveicami. Lotmana kultūras interpretācijā tamdēļ apvertas ne tikai negrozāmais vispārīgais, bet arī mainīgais, daudzējādais atsevišķais saturs, kas ikreiz pretendē uz nopietnu vai parodējošu konstantā parauga (Platona

idejas vai Aristoteļa formas) atkārtojumu. Par strukturālisma ietekmēm Lotmana teorijā liecina šī dihotomija, piemēram, Pēterburgas (mainīgā) un Maskavas (pastāvīgā) vai racionālā un iracionālā, formas un satura opozīcija. Strukturālā pieeja ar savu jēdzienisko aparātu nespēj paskaidrot mainīgo – sociālā laika, vēstures (atmiņas, pagātnes) aizplūstošās reālijas, kam jau sengrieķu Hērakleits no Efesas (*Heraclitus Ephesius*, ~544–483) piemēro ūdens metaforu. Gottdīners apgalvo, ka šīs problēmas Lotmans sāk risināt “savā jaunajā dzimtenē Igaunijā” (Gottdiener 2015: 25), vēsture un atmiņa nokļūst viņa interešu lokā saistībā ar tādu vietu kā Pēterburga.¹

Paša Gottdīnera sociāli semiotiskā pieeja fokusējas uz materiālās kultūras zīmēm, mainīgo īstenību, ierasta zīmes un nozīmes sakara atkārtojumiem, kas funkcionē kā metonīmijas, bet Lotmanu vairāk interesē jēgas jaunrade, ko paveic metafora, tāpēc Pēterburga viņu saista kā pilsēta mākslinieciskajā tekstā un pati Pēterburga kā mākslinieciskais teksts. Sociālā semiotika pieņem, ka zīmes ir daudznozīmīgas, to semantika ir nepastāvīga, atkarīga no uztvērēja pieredzes, izglītības, vērtībām u. tml. “Katrai zīmei ir vairāk nekā viena nozīme” (Gottdiener 2015: 26), un tajās nav transcendences jeb – pieredzē nekad nesastopamo, cilvēka domāšanā vien glabāto, gatavo, mūžīgo, nemainīgo, tātad sastingušo ideju vai formu. Reāli pastāv tikai saturs, un sociālā semiotika šo saturu pēti tā nejaušībā. Bet nejaušībā nav likuma. Lotmans neizslēdz transcendentā (likuma vai jēdziena) nepieciešamu pastāvēšanu, tiecoties rast atbildi uz jautājumu, kāpēc un kas pilsētas semiotiskajā ainavā ir pastāvīgs un kas ne, darbojas vai tomēr mākslīgi izdomāts ir mūžīgais Hērakleita logoss, kurš ļauj cilvēka sapratnei pieejamajā cēloņu un seku sakarības ķēdē analizēt un turpmāk paredzēt izmaiņas. Strukturālisti konstatē vispārīgā un konkrētā dihotomiju, bet Gottdīnera ieskatā Lotmans potenciāli tiecas to pārvarēt, jo viņu aizrauj tieši semiosfēras (visu apzīmējošo prakšu kopuma kādā sociālā sistēmā) elementu dinamiskās korelācijas, kas pakļautas nepārtrauktajai nosacījumu maiņai. Un šī maiņa pati par sevi ir pastāvīga.

Semiozes vai zīmju apzīmēšanas/nozīmju piešķiršanas procesi īstenojas sabiedrībā, cilvēku mijiedarbībā ar laiku un telpu, vietām un objektiem, kas var būt tikai nejaušā kārtā līdzīgi kādiem citiem, atšķirīgi vai pretēji tiem. Lotmana pilsēta ir vai nu jēdziens, vai nu fakts, kultūras hibridizācijas vieta, kur dažādi nacionāli, sociāli un stilistiski kodi vai teksti saduras, tamdēļ tā ir jaudīgs jaunās informācijas ģenerators, dinamiskās, mainīgās sociālās mijiedarbības dzīves telpa. Maiņa nemainīgi notiek – tā pastāvīgais spēļ sadzīvot ar nepastāvīgo. Pēc Gottdīnera domām, Lotmana pilsētas kā vispārīgas un konkrētas vietas opozīciju koncepcija nav pietiekami izstrādāta, jo viņš tomēr neatrisina šo strukturālistiem raksturīgo mainīgā un konstantā

1 Šajā pētījumā tiek izmantots vietvārds Pēterburga, nevis Sanktpēterburga, jo Lotmans savā pilsētas semiotikā konsekventi izmanto pirmo variantu.

dihotomiju. Sociālajā kontekstā zīmju jēgas daudzveidīgi ģenerējas, un viena un tā pati zīme dažādiem cilvēkiem (un to grupām) var nozīmēt pavisam kaut ko citu: ne- jauši var izcelties konflikts gan zīmes translējamās jēgas, gan zīmes vērtības dēļ (piemēram, Amerikas pamatiedzīvotāji nesvin Kristofora Kolumba godināšanas die- nu). Kad apzīmējamā priekšmeta konotācija gūst pārsvaru pār tā denotāciju, zīmes nozīme nenovēršami mainās, un veidojas jauna zīme. Gotdīners apgalvo, ka Lotmans nepietiekami pievēršas jēgu konfliktam zīmes daudzkārtējās atšķirīgajās, pat polā- rajās uztverēs kā aizvien jaunas informācijas avotam.

Amerikāņu sociālais semiotiķis pārmet Lotmanam to, ko somu slāviste Turoma nekritiski pieņem un aprobežē savos rakstos: 1) pastāvīgā pieļāvums; 2) pastāvīgā un mainīgā opozīcija. Dihotomijas pārvarēšana Gotdīneram nozīmē pilsētas zīmju konstantās komponentes izslēgšanu, viņš neievēro, ka Lotmans analizē pilsētu (Pēterburgu) mākslinieciskā tekstā un kā tekstu: gan mītu radītājs (tieši), gan māks- slinieks (tēlaini, pastarpināti), gan zinātnieks (ar jēdzienu) vienmēr orientējas uz kādu vispārīgu likumu vai patiesību. Citiem vārdiem, Lotmanam tiek pārņemts tas, ka viņš nav modernais sociālais semiotiķis, mainīgā satura atzinējs, metonīmisku sakaru meklētājs, bet gan kultūras semiotiķis, jēgu jaunrades un metaforu pētnieks, kurš metavalodai vai naratīvam pretī liek mākslas valodu, sintagmai, daudzumam pretī – paradigmu, vienoto. Pastāvība piemīt pašai mainībai, un mainību mēs varam tvert, pateicoties tās jēdzienam/likumam, ko metaforiski atklāj jau Hērakleits.

Gotdīnera ieskatā Lotmanam turpmāk būtu bijis jānonāk pie dihotomijas pārva- rēšanas, pievēršoties drošīcamajam – tikai un vienīgi atsevišķiem faktiem, pieredzes daudzveidībai tās nepārtrauktā mainībā: zīmju totālai polisēmijai atkarībā no to veidotāja un uztvērēja kultūras perspektīvas. Gotdīners šo cerīgo iespēju saskata “semiotiskā poliglotisma” jēdzienā, kas ir izejas punkts Lotmana virzībai prom no formas konstantēm (pilsētas ideja, forma vai jēdziens) pie daudzveidīgā mainīgā pil- sētas jutekliskās realitātes satura.

Amerikāņu zinātnieks piekrīt Lotmanam un uzsver, ka Pēterburga tiek būvēta kā Krievijas logs uz Eiropu, lai ar jūras ceļiem nodrošinātu impērijas sakarus ar Rie- tumeiropu, šai pilsētai vienlaicīgi bija jātop par ekonomikas centru un dažādo kul- tūras valodu krustpunkta jeb “semiotiskā poliglotisma” vietu (Lotman 1984: 35). Gotdīners uzsver, ka vienas un tās pašas zīmes dažāda interpretācija iedzīvotāju vidū nav tikai kultūras noteikta, bet arī sociāli, politiski, ideoloģiski, etniski u. tml. stratificēta. Lotmans ieminas par (sociālajai semiotikai svarīgajiem) neierobežotas jēgu spēles kontroles vai iegrožošanas mehānismiem multikulturālās Pēterburgas tipa pilsētā. Tie nodrošinātu semiozes atbilstību un piemērošanos vienotajai zīmju sistēmai, tajā jebkuras nobīdes vai pārkāpumi būtu vērtējami kā bīstams traucējums. Kontroles rīku ideju Lotmans tālāk neattīsta, tamdēļ, pēc Gotdīnera domām, padomju

zinātnieka veidotā metaforu vēsture nepārtop pašā vēsturē – viņa paradigmatisko domāšanu neaizstāj aktuālais sintagmatiskais redzējums.²

Gotdīners tomēr piekūr, ka aptverošākie apzīmēšanas vai jēgas piešķiršanas veidi izmanto gan sintagmatisko (pastāv atsevišķais noteiktā daudzumā), gan paradigmatisko (pastāv vienota) asociāciju, jeb, citiem vārdiem, metonīmijai var tikt "piekomandēta" metafora. Konkrētā Pēterburga ir vispārināma, tā dod vielu vai ir atvērta mītradei/jaunradei, jo tai nav ilgas kultūras vēstures, tā nekad nav gatava, visu nelielo savas pastāvēšanas laiku tā top, un tiek apbūvēta par godu kaut kam vai kādam. Gotdīners piemin Pēterburgas un Ļeņingradas valdnieku un attiecīgi – nosaukumu maiņu kā nepastāvības piemēru. Tai nav sena, stabila, negrozāma pamata. Tās nav bijis vienmēr, tā pastāv laikā un tāpat uz laiku. Tāpat iepretī Pēterburgas tipa pilsētai tomēr pastāv jau tapusi pilsēta jeb pilsētas entelehija.

Lotmans izceļ divus pilsētas tipus, divas vietas: pilnīgu, kas jaunas nozīmes neģenerē, un nepilnīgu, kas tās rada (Lotman 1984). Gotdīners atzīst, ka Lotmans veido strukturālu opozīciju, kas empīriski nepastāv. Materiālās zīmes ikvienā urbānā vidē raida vai translē aizvien jaunas nozīmes, nekas pastāvīgs šajā procesā neapliecinās, protams, atskaitot pašā šī procesa pastāvību. Un šeit Gotdīners nonāk pret-runā pats ar sevi.

Lotmana dihotomija saistāma ar pilsētas ideju, formu vai jēdzienu. Laikā šī forma ienāk kā vēsturiski mainīgs ideāls. Kā citādi var nodrošināt semiozes robežu kontroli, ja ne ar šo noteikto atdarināmo paraugu? Vēsture uzrāda normas atkārtojumus vai tās pārkāpumus. Vēsturiskie romāni un filmas, kas veidotas pēc romānu motīviem, šo nosacījumu respektē. Atdarināmos paraugus meklē, atrod un atveido teksti, tostarp arī Gotdīneru interesējošā reklāma.

Gotdīners un Lotmans vienkārši pārstāv dažādas semiotikas jomas: pirmais aiz konkrētā vispārīgo neredz principiāli (tā kā vienas patiesības nav, par patiesību var kļūt jebkura ačgārnība), otrs mēģina to saskatīt, bet apzinās problēmu, ap kuru šķēpus lauž jau antīkā ontoloģija: jebkādas pārejas trūkums no vispārīgā pie konkrētā, no domas/idejas pie pieredzes/fakta. Šis, pat vācu klasisko filozofu (Imanuela Kanta, (Kant, 1724–1804), Johana Gotlība Fihtes (*Fichte*, 1762–1814), Frīdriha Vilhelma Jozefa Šellinga (*Schelling*, 1775–1854)) nepārvarētais duālisms Lotmana versijā uztur un pamato mūžīgā un mainīgā dihotomiju pilsētā kā dabas un kultūras krustpunkta vietā. Vertikāles un horizontāles, vienmēr pastāvošā un vienmēr aizejošā, metafizikas un fizikas opozīcija ļauj skaidrāk un skaudrāk ieraudzīt nejaušo uz nepieciešamā, laiku uz mūžības, plūstošo uz stāvošā, ikreizējo atkārtojumu uz jēdzienā balstītā parauga

2 Pašu Gotdīneru vairāk interesē laikā (vēsturiski) fiksējamās zīmju vērtības svārstības mūsdienu patērētāju sabiedrībā, piemēram, tāda parādība kā ievērojamu vietu pārvēršana precē jeb vietas patērēšana ar reklāmu kā sintagmatiska darbība.

fona. Jā, Lotmanu piesaista mainīgais, viņš to meklē Pēterburgā, kurai viss vēl priekšā, nevis aizmugurē un gatavs. Pēterburgai nav ilgās pilnības sasniegšanas vēstures, nav stabilā tapšanas fundamenta. Bet ir ūdens, kas skalo pamatu akmeņus, tā ir mūra pilsēta uz ūdens un pie upes. Lotmana terminoloģijā – ekscentriskā pilsēta iepretī koncentriskajai, piemēram, Maskavai, turklāt būtiska Lotmanam ir viņa izvēlētā apzīmējumu etimoloģija, abiem vārdiem ir viena sakne "centr-", tā konceptuāli savieno šos tipus, jo pilsēta tiek definēta divējādi – kā vieta attieksmē pret viduspunktu.³

Apdzīvota vieta attieksmē pret vidu kultūrfilozofiski interpretēta Nobela laureātu Viljama Goldinga (*Golding*, 1911–1993: romāns "Smaile" (*The Spire*, 1964)) un Gabriela Garsijas Markesa (*Márquez*, 1927–2014; romāns "Simts vientulības gadu" (*Cien años de soledad*, 1967)) darbos. Celtnei bez fundamenta jāsagrūst, tāpat kā ciemam bez pamatīgas vēstures jāiet bojā stihisku dabas spēku iedarbībā. Ja blakus nav ūdenstilpnes, tad derēs arī ilgstoša lietus izraisīti plūdi. Nav rašanās un izzušanas cikla, nav mūžīgās atgriešanās ritma. Makondo ir Markesa Arakatakas un Lotmana Pēterburgas ekscentriskais nepastāvības spoguļattēls. Atšķirībā no slepkavas Kaina (ar sargājamu vainu apzīmogatā) dibinātās pirmās pilsētas, Pēterburga zināmu iemeslu dēļ atrodas nevis austrumos, bet rietumos no koncentriskās Ēdenes–Maskavas.⁴

Spilgts ekscentriskās vietas un perifēriskas piederības atveidojums rodams latviešu trimdas rakstnieka Janovska romānā "Pilsēta pie upes" (1989), ko filmas "Piļsāta pi upis" (*Pilsēta pie upes*, 2020)⁵ scenārijā izmantojis režisors Viesturs Kairišs (Kairišs 2020). Romāna un tā ekranizējuma personāžs mīt valsts nomalē, apdzīvotā vietā pie ūdensteces. Janovskis dod visai caurspīdīgus mājienu, ka viņa attēlotā Katrīnpils (Pēterburgas–Ļepigradas tradīcijā godinot kādu no valdniekiem) patiesībā ir Jēkabpils,⁶ savukārt Kairišs mērķtiecīgi veido vispārinātu Latgales mazpilsētas tēlu, dažus skatus uzņemot Jēkabpilī un Subatē. Filmas skatītājs, kaut vienu reizi apceļojis Latgali, viegli atpazīst vairāku reģiona pilsētu (Krāslavas, Ludzas, Rēzeknes, Daugavpils) ielas, ēkas, ainavas. To saziņošana ir viens no kino vairākkārtējas

3 Lotmans centra un perifēriskas urbānas vietas nosaukumiem izmanto apzīmējumus ar vienu un to pašu sakni "centr-" un pretējas nozīmes prefiksiem "kon-" un "eks-", tas ir ļoti svarīgi viņa vietas koncepcijai. Adjektīva "ekscentrisks" primārā nozīme ir 'tāds, kam ass neiet caur centru'; adjektīva "koncentrisks" primārā nozīme ir 'tāds, kam ir kopējs centrs'. Šajā pētījumā tiek izmantoti Lotmana ieviestie termini ar to primāro nozīmi.

4 Amerikāņu rakstnieks, Nobela prēmijas laureāts Džons Steinbeks (*Steinbeck*, 1902–1968) 1952. gadā izdod romānu "Austrumos no Ēdenes" (*East of Eden*) kā spilgtu reminiscenci uz Kaina dibināto perifērisko pilsētu.

5 Studija *Ego Media*, Latvijas, Lietuvas un Čehijas kopražojums (Rietuma 2022: 136).

6 Janovskis trīs gadus dzīvojis un strādājis Jēkabpilī (1941–1944).

noskatīšanās iemesliem. Abu tekstu personāžu vieno skaidri izceltā piederība – viņi mīt valsts perifērijā 20. gadsimta 30., 40. gadu mazpilsētā.

Uzsvars uz atveidotās vietas atrašanos pie ūdenstece ir nepārprotams un konceptuāli svarīgs gan romānam, gan filmai. Līdzās nomales identitātei Janovska un vēl jo vairāk Kairiša tekstā spēcīgi ieskanas nenovēršamajam pakļauto identitāte: būt nolemtiem dzīvot malā no centra reizē nozīmē būt spiestiem ļauties laika/maiņas plūdumam un ļauties kādai augstākai gribai – kā ar vainu apzīmogotais Kains (arī Markesa Buendiji), kā krustā sistais Kristus, kā mūždien vajātie ebreji un visbeidzot kā laikā un laikos mītoši mākslinieki, kuriem jāmālē tas, ko liek, lai izdzīvotu.

Kopumā jāatzīst, ka Lotmana nepārvarētā pilsētas dihotomija joprojām ir diskusiju avots, bet viņa izceltie ekscentriskās vietas simptomi – tās neilgā vēsture, atvērtība pārmaiņām, dažādām kultūrām u. c. – ļauj saprast un definēt perifērisko identitāti. Turpmāk būtu nepieciešams precizēt Lotmana veikumu pilsētas polārās dabas atklājumā un izcelt decentrētās vietas iezīmes piederības kontekstā.

Pilsētas nepārvarāmā dihotomija: centrs un perifērija

1984. gadā Tartu Universitātē iznāk Pēterburgai veltīts unikāls zinātniskā žurnāla *Acta et Commentationes Universitatis Tartuens* 664. laidienis, kurā publicēti tā laika redzamāko padomju kultūrsemiotiķu un lingvistu strukturālistu raksti par pilsētas zīmju sistēmu. Pamatīgākie šī izdevuma pētījumi balstās daiļliteratūras piemēros: ja Vladimirs Toporovs (Toporov, 1928–2005) Pēterburgas tekstu apcer plašajā krievu literatūras klasikā, tad Lotmans abstrahējoties izvērš jau minēto divu pilsētas tipu un tiem atbilstošu zīmju teoriju, Pēterburga šeit kļūst par ekscentriskās kultūras nesēju un apliecinājumu. Lotmans apgalvo, ka decentrētās vietas zīmju sistēma mākslas tekstā būtiski atšķiras no sava pretstata – centra marķējumiem –, atrašanās pie plūstoša ūdens ir viens no tiem.

Pilsēta Tartu–Maskavas skolas kultūrsemiotikā tiek interpretēta kā neskartās, mežonīgās telpas apgūšana, dabas un kultūras sintēzes rezultāts. Katrs tās elements satur visas nozīmes uzreiz, to summu (Toporov 1984: 23). Goldinga romānā "Smaile" atveidotajai katedrālei nav pamatu, atrašanās vienuviet tur nozīmē atrašanos visur. Apdzīvota vieta kļūst organiska, ja tai ir centrs – pašai savs Knosas pagalms, ap kuru aug jaunu ielu labirints; attiecīgi neorganiskajai apdzīvotajai vietai šāda pagalma trūkst, pastāv tikai kāds izejas punkts ārpus apgūšanai/apbūvēšanai paredzētās teritorijas (Toporov 1984: 12), visbiežāk tā ir ūdenstilpe, pie kuras vai pat kuras dēļ pilsēta tiek veidota, un tas ir Pēterburgas gadījums.⁷

7 Markesa Makondo ir vērtējama kā šīs ieceres vai ideāla nepiepildījums, to gan kompensē ilgstošā lietusgāze.



1. attēls. Pilsētas vertikāles Viestura Kairiša filmā "Pīļsāta pi upis" (*Pilsēta pie upes*, 2020).
Figure 1. Verticals of the city in the feature film *Town by the River* (2020) by Viesturs Kairiņš.

Daba ienāk pilsētas kultūras struktūrā un ir līdzvērtīga tai, tāpēc urbānajā vidē vērojama divvaldība: dabiskais dominē horizontālēs (zeme, ūdeņi, akmeņi, gaiss; viss amorfais, šķībais u. tml.), kultūra – vertikālēs (kupoli, smailes; precīzs, regulārs noformējums, tiekšanās uz augšu u. tml.) (Toporov 1984: 23). Pāreja no dabas pie kultūras īstenojas vērojumā ar vizuāla sakara izveidi. Kairiša atveidotās pilsētas ainavā vertikāles kā cilvēka sapratnes kultūras zīmes ir acīmredzamā pārsvarā (skat. 1. att). Dabiskais atkāpies līdz ūdeņiem un mežiem.

Kultūra ir veids, kā glābties no instinktu varas, un daba ir veids, kā bēgt no civilizācijas (romāns un filma atveido pilsētnieku biežo došanos uz mežu un pie ūdens). Dabas un kultūras ideālā vienībā pilsēta veido visuma/pasaules sakārtoto modeli, priekšstatos balstītu ideālu kā sapratnes produktu – paredzamu, jo pārredzamu – pretēji mežonīgajam haosam kā īstenības iracionālajai telpai.⁸

8 Pilsēta mākslas darbā var būt arī izomorfa valstij, reprezentēt to, iemiesot tās ideālu. Janovska romānā *Katrīnpils* kļūst par Latvijas valsts metonīmiju brīdī, kad lasītāja apziņā veidojas asociatīvs sakars starp valdošo centru un tam pakļauto perifēriju: 20. gadsimta 30., 40. gadu Jēkabpils kā neliela pilsēta iepretī galvaspilsētai Rīgai strukturāli atgādina mazās valsts attiecību pret to pakļāvušo lielvalsti.



2. attēls. Ierobežotības zīmes Viestura Kairiša filmā "Pilsēta pie upes" (*Pilsēta pie upes*, 2020).

Figure 2. Signs of restriction in the feature film *Town by the River* (2020) by Viesturs Kairiņš.

Gan dabas, gan kultūras zīmes pilsētā var translēt kā ierobežotību un noslēgtību, tā plašumu un pārskatāmību (Toporov 1984: 24–25). Nepareizais, neregulārais, kroplais vērojams gan dabā, gan kultūrā: deformētas, nekoņas ēkas, nožēlojama iedzīve, skaļās, piegružotās ielas. Negatīvas konotācijas kultūras vietā Toporovs saista ar vidu (krustceles), šauru, nelielu telpu (krogu), ielu, neregulāras formas istabu, stūri, tapetēm, aizkariem, sienām, logiem, durvīm, atslēgām, trepēm, vārtiem – visu, kas aizsedz skatu, arī netīrumiem, ar troksni, ar cilvēku drūzmu. Kairiņa filma ir piesātināta ar šāda tipa zīmēm, kuras visbiežāk veido metonīmisku saikni ar vienas vai otras varas noteiktajiem sociālajiem, sapratnes atziņās balstītajiem uzvedības un priekšstatu rāmjiem (skat. 2. att.). Cilvēkam labvēlīgās konotācijas veidojas skatam atvērtās vietās – prospektā, krastmalā, tiltā, laukumā, dārzā un parkā, pilī un baznīcā, kupolos, lukturos jeb gaismas stabos, jumtu smailēs – visā, kas atsedz skatu (Toporov 1984: 25). Tajās glābjas, turp bēg varu vajātais Janovska romāna personāžs.

Pilsētai ir sava valoda, tā runā gan caur sakārtoto un pārredzamo, gan nekultivēto vai aizlaisto, tāpēc nepārskatāmo: ielām, ūdeņiem, salām, dārziem, ēkām, pieminekļiem, cilvēkiem, vēsturi, idejām. Pilsētas valodu var uztvert kā heterogēnu tekstu, kam piedēvējama kāda vispārīga nozīme. Šī nozīme organizē noteiktas zīmju

sistēmas rekonstrukciju, tā ir atslēga, šifrs visam vietas – centrētas/organiskas vai decentrētas/neorganiskas – zīmju kopumam (Toporov 1984: 13). Lotmans konsekvēnti šķir koncentriskās un ekscentriskās pilsētas tēlus ar šīm vietām raksturīgo, īpašo zīmju sistēmu (Lotman 1984).

Koncentriskā pilsēta ir kā dievnams apdzīvotā vietā, idealizēts visuma makets, Zemes naba. Lai kur tā būtu izvietota, tai piedēvē centra vai vidus stāvokli (Jeruzaleme, Roma, Meka u. tml.). Koncentriskā struktūra tiecas būt noslēgta, jo apkārtnē tai šķiet naidīga. Tāda pilsēta nereti atrodas kalnā un reprezentējas kā starpnieks starp debesīm un zemi. To raksturo ģenētiskie mīti ar dievu līdzdalību (piemēram, Vergilija Roma). Koncentriskajai pilsētai kā ideālajai, mākslīgajai, prāta – pēc paša izstrādāta parauga – konstruētajai vietai, sava veida Tomazo Kampanellas (*Campanella*, 1568–1639) racionālajai utopijai nevar būt vēstures, jo tā noliedz visas laikā izveidojušās struktūras: tapšanas posmus ceļā uz pilnību. Koncentriskais princips atzīst tikai savu galamērķi, pilsētas entelehiju jeb pilsētu Pilsētu – mūžīgi vienu un to pašu visur un vienmēr gatavu pilnību. Šāda vieta paredz visa vecā, aizejošā, iepriekšējā pilnīgu nojaukšanu, ja tāds te ir bijis, un vienīgās, patiesajai pilsētas idejai atbilstošās infrastruktūras būvniecību. Koncentriskajā kultūrā viss atkārtojas: visa laikam un nīcībai pakļautā nojaukšana līdz pamatiem un laika zobam nepieejamā uzsliešana. Tās veidotāji ir aktīvi un darbīgi prāta ideju iedzīvinātāji, patieso, negrozāmo zināšanu nesēji un apliecinātāji.

Ekscentriskā pilsēta – politisku vai sociālu apsvērumu dēļ – var atrasties vienīgi pasaules perifērijā. Tā pakļaujas nebeidzamām izmaiņām, strauji reaģējot uz visu jauno: pastāvošā, ierastā kārtība ar skubu tiek izjaukta, bet tas, kā ieviešanai vēl vajadzīgs laiks, tiek atzīts par vienīgo iespējamo šī brīža patiesību. Iepriekšējais bez nožēlas un skepses tiek atmests, neatgriezeniski nonākot pagātnes neviennozīmīgo vērtību klāstā. Bet tas, kas vēl tikko iecerēts, ar steidzīgu iztapību un attapību tiek pieņemts un nostiprināts, tiesa, aiz lietderības apsvērumiem – uz noliedzamā un aizmirstamā bāzes. Šī mākslas tekstos atveidotā pilsēta parasti atrodas jūras vai upes grīvā, tā ir atvērta mijiedarbībai ar svešo, jaunieviešamo.

Ekscentriskā kultūra nepretendē uz pilnību, tā ir procesā, to raksturo zināšanas uzkrājošā tapšana nemitīgā lineārā kustībā uz priekšu. Koncentriskās kultūras vertikālo opozīciju (augša/apakša; debesis/zeme) šeit aizvieto horizontālie dabiskā un mākslīgā pretmeti. Šāda pilsēta ir radīta pretēji dabas gribai, tāpēc atrodas sadursmē, konfrontācijā ar to. Ja Lotmana dihotomijai piemēro Osvalda Špenglera (*Spengler*, 1880–1936) "Rietumzemes norieta" (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918) priekšstatus, tad koncentriskā pilsēta pārstāvētu kultūras (prāta) stadiju, bet ekscentriskā – pagrimstošo civilizācijas (sapratnes) stadiju tautu gara organizācijas dzīvības ciklos. Kā faustiskā kultūra tā nebeidzami, ar jebkuriem attiecīgajā

attīstības brīdī pieejamajiem līdzekļiem tieksies atkarot ūdeņiem zemi – tās labiekārtošanai.

Lotmans atzīst, ka konfrontācija ar dabu ļauj interpretēt pilsētu kā: 1) sapratnes uzvaru pār stihiju (nevis abu līdzsvaru); 2) dabiskās kārtības izjaukšanu vai sagrozījumu (Lotman 1984: 31). Ar šādu pilsētu saistīti eshatoloģiskie mīti, cilvēces bojāejas pareģojumi, stihiju uzvara – plūdi, nogrimšana. Ekscentriskā pilsēta ir nolemta mūžīgajai dabas un kultūras sadursmei, Pēterburgas mītā tā īstenojas kā ūdens un kultivēta, apstrādāta, slīpēta vai šķelta akmens antitēze (Lotman 1984: 33). Perspektīvā ūdenim būtu jāuzvar, jo visam, kas ienāk laikā, no tā arī jāaiziet.

Ekscentriskā pilsēta ir greizā, nepareizā, ačgārnā realitāte; normālās, prātīgās pasaules metamorfoze par anormālo, neprātīgo: ūdens šeit kustina, izskalo, padara neizturīgus kultivētā akmens pamatus, apdraud tos. Ūdens, pretēji Špenglera faustiskās kultūras iecerei, tiecas pārklāt sauszemi. Kustīgie akmeņi katedrāles pamatu vietā ir svarīga zīme Goldinga romānā "Smaile" kā kas nepareizs, otrāds, ačgārns, tāpēc atbaidošs. Šī daiļdarba vadmotīvs ir zināšanu un ticības dialektika, pašapmāns un sapratnes maldi kā viena no cilvēka nolemtībām, kurai vienkārši jāļaujas. Smaili bez izturīgiem pamatiem nav iespējams uzslīst, to vējā un lietū saārdīs nenovēršamais laika zobs.

Purvā būvētās, Ņevas apskalotās Pēterburgas ainavā ūdens un akmens hierarhiski mainās vietām, ūdens ir bijis pirms akmens un būs pēc tā: pastāvīgi plūstot, tas izkustina un sagrauj sastingušo akmeni. Ekscentriskā pilsēta atklāj procesu un nekad rezultātu, tai vienmēr ir sava vēsture, kuru nevar prognozēt, jo tā nav pakļauta likuma noteiktam ciklam. Nezināt likumu nozīmē ļauties (Goldinga tēlu taktika), būt pasīvam, pildīt kādu augstāku, nesaprotamu gribu.

Ja koncentriskā pilsēta ir mūžīga, tad ekscentriskā – nolemta nepārtrauktai maiņai, piedzimšanai un iznīkšanai, bojāejai. Tā tas notiek ar Markesa Makondo: tai ir īsa, vien simts gadu ilga vēsture, uz kuru varētu atskatīties vienīgi pilsētas stihiskas bojāejas brīdī. Makondo nestabilās būves aizskalo ilgstošās lietusgāzes pali. Buedijiem kā Kaina dzimtai lemts dibināt pilsētu bez pamata, atvērtu vējiem un ūdeņiem, noslaukāmu no zemes virsmas uz neatgriešanos. Tāda ir Pēterburgas perspektīva mākslā.

Pēterburga, pilsēta ar vēsturi, Lotmana skatījumā ir "semiotiskais poliglots", sarežģīts apzīmēšanas mehānisms, daudzveidīgu, pie dažādām valodām piederīgu heterogēnu tekstu un kodu katls, kultūras ģenerators (Lotman 1984: 35). Poliglotisms izraisa semiotiskās kolīzijas: notiek dažādu nacionālu, sociālu, stila kodu un tekstu mijiedarbe, pilsēta īsteno dažādas zīmju hibridizācijas, pārkodēšanas, pārcēlumus un tādā veidā kļūst par jaudīgu un nepārspējamu jaunas informācijas avotu. Jaunais veidojas tikai ārpus centra.

Semiotiskas kolīzijas apliecinās ne tikai sinhroni – zīmju šī brīža izvietojumā vai konstelācijā –, bet arī diahroniski: arhitektūrā, pilsētas rituālos, ceremonijās, plānojumā, ielu nosaukumos un tūkstošiem citu pagājušo laikmetu reliktu reprezentācijās kā kodu programmās, kuras no jauna ceļ gaismā vēsturiskās pagātnes tekstus. Pilsēta ir mehānisms, kas pastāvīgi pārrada savus tekstus, savu pagātņi un iegūst iespēju pastāvēt tagad. Tādā nozīmē pilsēta, tāpat kā kultūra vispār, ir mehānisms, kas stājas pretī laikam savas kreācijas pastāvībā. Racionāli veidotajai, koncentriskajai pilsētai utopijai trūkst šo semiotisko rezervju. Vēstures trūkumu kā semiotisku tukšumu tajā var kompensēt tikai mitoloģija un pilsētas/valsts ideoloģijas (ideālu) translētāja māksla.

Pēterburga savā attīstībā pakāpeniski attālinās no sākotnējās ieceres kļūt par impērijas centru, galvaspilsētu, kuras pamatā ir harta un kurai nevar būt vēstures. Tā apaug ar vēsturi (negrozāmo ideju nomaina grozāmie ideāli), iegūst sarežģītu, sociāli un nacionāli daudzveidīgu iedzīvotāju noteiktu pārmaiņām atvērtas vietas struktūru. Pēc Lotmana domām, ekscentriskās Pēterburgas identitātes pamatā ir teatralitāte un mākslīgums, šī piederība paredz ārējā novērotāja klātbūtni, piemēram, Eiropas skatienu uz Krieviju vai Maskavas kā centra skatienu uz perifēriju. Perifērijai (ekscentriskajam telpiskajam stāvoklim, izvietojumam) ir nepieciešama skatītāju zāle un tās novērtējums. No tā izriet, ka nomales identitāte slāpst pēc atzišanas, nav brīva no nepilnvērtības kompleksa, kas liek nepārtraukti tapt un dokumentēt savas pilnveidošanās vēsturi.⁹ Arī to pārrakstīt.

Piederība pie ekscentriskās vietas ļauj būt gatavam iecietīgi un elastīgi reaģēt uz jauno. Janovska un Kairiša tekstā tā ir svarīgākā vietas identitātes iezīme, jo sižeta virzību abos darbos nosaka četrkārtējā varas nomaiņa un perifēriskas pilsētas iemītnieku reakcija un to.

9 Viens no ievērojamākajiem 20. gadsimta pilsētas semiotiķiem Valters Benjamins (*Benjamin*, 1892–1940) arī uzsver pilsētas dzīves radniecību ar teātra izrādi. Savās esejās (vācu *Denkbilder*) par Marseļu, Neapoli, Maskavu, Parīzi, Berlīni viņš izmanto topogrāfisko pieeju: pilsēta tiek atveidota autoram svarīgu toposu veidā, iezīmējot pilsētas kartē viņa bērnības un jaunības notikumu, tikšanos, sapulču u. tml. vietas. Tās viņš nosauc par spēles vietām (vācu *Schauplätze*) – kafejnīcas, laukumi, parki, ielas top par skatuvi, kur tiek izspēlētas situācijas. Benjamins apcer pilsētu vispār, taču iezīmes, kas to raksturo, vairāk atbilst Lotmana ekscentriskās pilsētas tipam. Īpaši skaidri tas redzams viņa autobiogrāfijā “Iela ar vienvirziena kustību” (1924), kur pilsēta kļūst par arēnu cīņai starp dabisko un mākslīgo. Benjamins neinteresē koncentriskā pilsēta jeb pilsētas ideja, un viņš nepievērš uzmanību plūstošā ūdens nozīmei decentrētā vietā.

Ekscentriskās pilsētas iezīmes

Janovska atveidotajā mazpilsētā

Ja pilsēta mākslas darbā nav nosaukta un nav nosaukta ar nodomu, to nekļūdīgi var atpazīt pēc reālajām (Minc et al. 1984: 85). Janovska romāna "Pilsēta pie upes" ekspozīcijā uzsvērts, ka stāstītāju interesē tikai perifēriskas pilsētas (attieksmē pret Rīgu kā centru) pie Daugavas (Janovskis 2007: 10), un Katrīnpils vietā varētu būt jebkura no tām, jo visas atrodas svarīgu ceļu krustojumā. Jaunais tur nonāk itin ātri.

Norāžu uz to, ka attēlotā nomales pilsēta ir Jēkabpils, ir pietiekami un pārspīlēti daudz, vispirms jau dibināšanas gads un ģerbonis – gan ar nelielām izmaiņām vai pārbīdēm: briedis blakus eglei, un uz sudraba pamata ir gada skaitlis 1675 (Janovskis 2007: 18); atpazīstama topogrāfija, ielu un hidronīmu nosaukumi, piemēram, Zvanītāju iela un Sakas upe; tipiskais iestāžu tīkls un skaits u. tml. Šķiet, stāstītājs ar šiem gaužām vāji konspirētajiem mājiņiem ironizē par katru, kurš iecer ko tādā veidā slēpt: "Pieredze māca, ka nekad neko un nevienu nedrīkst saukt īstā vārdā. Tikai tā var paglābties no apsūdzībām, tiesas un soda. Tāpēc es šo savu pilsētu saucau par Katrīnpili. Ja es tagad saku, ka Katrīnpilī bija četri dievnami, trīs vidusskolas un divas viesnīcas, tad katrs, kas tur ir bijis un dzīvojis, zina šīs pilsētas īsto vārdu. Es vēl mazliet palīdzēšu. Šī Katrīnpils atrodas Daugavas krastā. Nu vairs nav nekādu šaubu, ka šī ir mana pilsēta. To var viegli uzminēt. Bet es pats to nebūšu teicis. [...] Tai vietā Daugavai ir plats un varens plūdums (Janovskis 2007: 13). Atveidojamās pilsētas izvēli acīmredzami noteicis Daugavas straumes īpašais ātrums un plašums šajā vietā, kas alegoriski saistāms ar pārmaiņām jeb visiem vējiem atvērto lokāciju.

Tēlotās pilsētas nosaukuma izvēle, no vienas puses, norāda uz nejaušu kāda vēsturiski nozīmīga valdnieka personvārda izvēli, vienkārši nomainot Kurzemes un Zemgales hercogu Jēkabu pret kādu citu viņa laikabiedru, tiesa, augstāka ranga, valdnieku – Krievijas impērijas ķeizarieni Katrīnu I, lai saglabātu asociatīvo saikni ar ne visai centīgi slēpto atveidotās pilsētas prototipu; no otras puses, šis segvārds satur ekscentriskajai pilsētai svarīgu nozīmi: nomales vietu vārdi viegli nomainās līdz ar varu.

Katrīnpils topogrāfijas aprakstā: 1) pilsētai nav norādīts centrs (Siena tirgus minēts tikai kā viens no infrastruktūras elementiem), bet pastāv nomale jeb pilsētas kā perifērijas perifērija, kur mitinās romāna galvenais tēls un stāstītājs; 2) infrastruktūra izkārtota un tiek raksturota attieksmē pret Daugavu vai kādu citu upi kā robežu: "Pumpura iela bija pati pēdējā iela pilsētas nomalē. Tā nebija bruģēta [...]. Ielas vienā galā, uz Daugavas pusi, atradās Nešas dzirnavas un kokzāģētava." (Janovskis 2007: 15) Daugavas platā straume atdala Katrīnpili no tās māsas Vecpils [Krustpils segvārds romānā – O. S.], kas guļ upes pretējā krastā. Pāri Daugavai var tikt ar pārceltuvi un mazu kuģīti, kurš nes lepnu nosaukumu "Gulbis", lai gan ir nokrāsots melns no

dūmeņa līdz ūdens līnijai. Kairiša filmā tas aizvien ir balts, bet romānā Melnais gulbis atbilstoši savai visās nozīmēs ekscentriskajai atrašanās vietai satur no krāsas kontrasta izrietošas konotācijas: kaut kas gaužām rets un negaidīts; maldīgu, ar laiku apgāzamu, sapratnes veidotu teoriju (ka visi gulbji ir balti), arī ideoloģiju metonīmiju. Katrīnpilī četras reizes mainās vara un attiecīga mācība, kuģītim tiek doti šī brīža ideoloģijai atbilstoši nosaukumi, piemēram, "Aurora" – padomju okupācijas gadā, attiecīgi uz dūmeņa tiek uzklātas vajadzīgās krāsas un operatīvi uzzīmēti jaunās varas simboli (Janovskis 2007: 73).

"Līdztekus Daugavai visā Katrīnpils garumā ved četras ielas." (Janovskis 2007: 20) Autors sīkāk raksturo apriņķa pilsētai pienākošās iestādes, kuras atrodas Brīvības ielā, pavīpsnājot par to ciešo saistību ar brīvības ierobežojumu: cietums, policija, darba pārvalde un apgabaltiesa. Katrai jaunajai varai ir savi ieskatī brīvības lietā, "desmit gadu laikā četras reizes mainījās saimnieki, valdnieki un noteicēji" (Janovskis 2007: 21). Brīvības iela pārtop Lielajā ielā, tad Rīgas ielā. Ielu pārdēvēšana Katrīnpilī labākajā gadījumā "sava apgabala ievērojamāko rakstnieku vārdā" (Janovskis 2007: 47) kļūst par ikdienu. Padomju okupācijas gadā Vienības ielu pārdēvē par Staļina ielu. "Jāni Akurāteru nostūma pie malas Michails Šolohovs. Es vairs nedzīvoju Pumpura, bet Iljas Ērenburga ielā." (Janovskis 2007: 73)

Iestāžu uzskaitījumi romānā, protams, ir tālu no Homēra (*Homēros*, ~ 8. gs. p.m.ē.) vai Džeimsa Džoiša (*Joyce*, 1882–1941) lasītāja pacietību kutinošiem katalogiem, tomēr tie pilda zināmu funkciju kā materiālas zīmes, kas četras reizes nomainīs vai nu izskatu, vai nu nozīmi, vai abus reizē, zaudēs un atkal atgūs savu vērtību, veidojot augsni vēstures griežiem pakļautās pilsētas "semiotiskajam poliglotalismam". Lieki piebilst, ka iedzīvotāju sastāvs nomales pilsētā pie upes ir etniski un sociāli raibs, to uzsver gan romāna autors, gan spēlfilmas režisors. Tautības dažādas, bet "visi vienādi, vienīgi vācieši ne" (Janovskis 2007: 16). Pakāpeniski sagatavojot holokausta tēmu, Janovskis un Kairišs vairāk pievēršas vietējo ebreju rosīgajai, omulīgajai ikdienai (veikali, darbnīcas, skolas) saziņā ar latviešiem un citu tautību iedzīvotājiem (Janovskis 2007: 107).

Katrīnpilij, kā jau pārmaiņu pilsētai, ir sava vēsture. Stāstītājs ar vāji slēptu, ironiski atturīgu patētiku nosauc 20. gs. 30. gadu saimnieciskā uzplaukuma jeb labā jaunā būvniecības indikācijas: cukurfabrika, varens dzelzs tilts pār Daugavu, Tautas, vēlāk Aizsargu nams ar skatuvi, koncertzāle ar divām bufetēm. Skaitļa "četri" simetrija neattiecas uz krogiem un baznīcām: krogi ir trīs, baznīcas – četras. Viena no tām ir sinagoga, tai blakus krogs nepienākas. Vācu laikā pati sinagoga pilsētai vairs nepienākas, to nodedzina; parējos dievnamus jaunās varas lietderīgi izmanto saimnieciskām vajadzībām. Mainās to pamatfunkcija jeb denotācija. Bet, piemēram, preses uzdevumu, valdošās ideoloģijas tribūnu loma paliek tā pati, lai arī "Katrīnpils

Vēstnesis" padomju varas gadā pārdēvēts par "Liesmaino Oktobri" un tad atkal atpakaļ.

Stāstītājs Ansis ir mākslinieks, daiļkrāsotājs, viņš savas pilsētas vēsturi tver un fiksē attiecīgajā brīdī aktuālajās krāsās, vizuālajos atribūtos un varas valodai atbilstošajā burtu šriftā – vietu, ielu, jauno iestāžu un amatu nosaukumu labojums ir krāsotāja ziņā, viņš ar savu pamiksto un šaudīgo dabu (Janovskis 2007: 26) ir visa jaunā, ar steigu pārņemamā un pārveidojamā epicentrā, tiesa, nevis kā mākslinieks, bet gan kā vienkāršs mālētājs. Ansis ironizējot atklāj sava amata ienesības garantu – ātru reakciju uz notiekošo un pietiekamā pieredzē balstītu spēju paredzēt: "Zils? Katrs prātīgs cilvēks saprata, ka tagad valdīja zaļā krāsa." (Janovskis 2007: 46) Vai arī: "Man [Ansim – O. S.] visu vajadzēja sākt no gala. Brīvības iela tagad saucās par Vienības ielu. Es gan sekretāram ieteicu kādu nedēļu vēl pagaidīt. Varbūt, ka arī Vienības iela nebūs īstā." (Janovskis 2007: 48) Kairi šis šo Anša asprātību iedzīvina atsevišķā spilgtā epizodē, ko tiražē filmas treilera ievaddaļā.

Romāna autors un jo īpaši filmas režisors pārspīlē steigu, ar kādu tiek ieviests jaunais. Durvju uzrakstiem pilsētas valdē pēc Kārļa Ulmaņa apvērsuma nolemts izmantot melnos burtus ar zaļu apmali, pēc brīža – zaļos ar melnu. Pārkrāsošana tiek veikta pat vienas varas posmā – operatīvas informācijas trūkuma dēļ. Vēl nekas nav droši zināms vai saprotams, "jaunā iekārta" pārāk miglaina (Janovskis 2007: 72), bet vēlme pārņemt un apliecināt no koncentriskās pilsētas (Maskavas, Berlīnes) ienākošās vērtības – pārāk liela. Koncentriskās Rīgas tēls romāna sižetā ir tikai nojaušams, bet Kremļa uzspiesto vērtību zīmes, piemēram, sarkanā piecstaru zvaigzne, pārvērš, pār kvalificē perifērijā Baltiju, Latviju un visas tās apdzīvotās vietas, Rīgu ieskaitot. Arī Kairi ša veidotajā romāna ekranizācijā redzamais mazpilsētas ģerbonis tiek "izskaistināts", pielāgojot to jaunajam laikmetam: briedim starp ragiem Ansis iekrāso sarkano piecstūru zvaigzni (Janovskis 2007: 77). Oktobra revolūcijas gadadienas svinības filmā precīzi ievēro attiecīgās romāna epizodes noskaņu: "Pret [izpildu komitejas ēkas – O. S.] vidu ielika gatavas, laikam no Maskavas atsūtītās ģimenes – Ļeņinus, Staļinus un Molotovus. Mūsu pašu Kirchenšteinam un Vilim Lācim neiznāca vietas. Krievu kultūru solīja rādīt Vecpilī novietotā sarkanarmijas pulka ermoņiku vīri un kūleņu metēji. Pilsēta bija kā spārnos." (Janovskis 2007: 85) Romānā aprakstītā pasākuma muzikālais pavadījums uzticēts vecajam aizsargu orķestrim, tikai aizsargu tērpā vietā tiem mugurā ir privāti mēteļi (Janovskis 2007: 87). Nomaless pilsētā viss vecais nekad netiek nolīdzināts līdz ar zemi, jaunā vara lietderīgi izmanto iepriekšējos resursus. Tāpēc revolūcijas gadadienas svinības Ansim atgādina ikgadējos pilsētas svētkus un pēno aizsargu pulka godināšanu. Dzīrotāji gan šoreiz ir citi, bet "Daugava – pilsēta – zeme – tauta – tie palika tie paši" (Janovskis 2007: 87). Janovskis nosauc nemainīgās vērtības.

Ekscentriskas vietas pamatrūpe ir ātra pielāgošanās jaunajiem apstākļiem, tās veiksmes un neveiksmes veido nomales vēsturi. Un perifēriskās pilsētas iemītnieki ir neizpratnē, ja, mainoties varai, par to neviens neliekas ne zinis; inerce liek sagatavoties citai kārtībai, tomēr vēl nav nekādas iniciatīvas no jaunā centra: Rīga ir kritusi, Vecpilī jau stāv vācu karaspēks, bet Katrīnpils ir aizmirsta (Janovskis 2007: 149). Aktuālās informācijas kavēšanās jeb jaunienākošo zināšanu trūkums draud izvērsties par katastrofu, jo ekscentriskās pilsētas iedzīvotāja identitātei nav paciešams šis potencialitātes stāvoklis – mīņāšanās, bezdarbība, kad vecā jau nav, bet jaunā vēl nav. Tā tikai brīdi var būt tukša, klusa, domīgi klausoties lielpilīšu dunā (Janovskis 2007: 230). Vēl nezinot, ar ko, bet tukšums noteikti iespējami ātri aizpildāms. Gadās arī pa kādam izņēmumam. Anša stāstījumā par vācu komandantu tāpat kā ielu un amatu nosaukumu bieži maiņu, kad kāds vēl nav kārtīgi apsildījies, bet jau tiek pārcelts tālāk, kā garāmejot ievīta jaunā leitnanta iniciatīva pārdēvēt Brīvības ielu par Ādolfa Hitlera ielu. Pilsētas valde vilcinās minēto rīkojumu pildīt (Janovskis 2007: 206). Kairīgs romāna ekranizācijā šo apstākli ar nodomu neievēro, viņa Ansis uz ielas nosaukuma zīmes aši raksta jaunās okupācijas varas vadoņa vārdu vācu valodā. Varas zīmju nomaiņas steidzīgā ritma uzturēšanai šis režisora kariķējums attaisnojams (skat. 3. att.) tāpat kā Ulmaņa vai Staļina bistes aprakšana un Anša leģionāra tērps filmas izskaņā.

Krāsotāja amata pieredze un ar to saistītās izdošanās vai neizdošanās, lielāks vai mazāks pieprasījums pēc viņa darba vai tā trūkums grāmatojas secīgi cita citu nomainošo varu izdotajos rīkojumos ievilkt vai noņemt Ansim tālruni (Janovskis 2007: 56, 106, 152, 158, 164). Mākslinieka mājas arī ir sava veida perifērija, kas piedzīvo nomalei nepieciešamo sakaru līdzekļu parādīšanās un nozūšanas ritmu: tālrunis ir un tālruņa nav, tālrunis atkal ir u. tml. Katrīnpils regulāri zaudē un atgūst savas labbūtības liecības: priekšmetu vai objektu noteiktu krāsojumu, nosaukumus (kuģītis, Tautas nams) arī raksturo pazūšanas un atgriešanās ritms. Tāpēc dažas lietas Katrīnpils vēsturē tomēr var paredzēt: "Nesen uztrieptā krāsa [uz kuģīša – O. S.] lobījās nost. Atkal varēja redzēt sirpi un āmuru." (Janovskis 2007: 168) Anša palīgs Kārlēns, noprotot, ka "ar sirpi un āmuru tik un tā būs mūžīgs posts", noskrāpē to nost (Janovskis 2007: 175). Ja dzīve pilsētā iegrozās "atkal vecās sliedēs" (Janovskis 2007: 163) kā dejas solis vai kāpiens atpakaļ, tam noteikti sekos kustība uz priekšu.

Cēloņu un seku sakarība darbojas vietu hierarhiskā statusa nomaiņā, hipotētiskā sprieduma formā: ja kāda vieta tagad ir centrs, tad cita vieta attiecībā pret to ir perifērija. Šāda konstrukcija īstenojas krievu un vācu varas maiņas posmos kā centra pārbīde no Maskavas uz Berlīni un otrādi, Rīgai, protams, uz laiku pārtopot par decentrētu vietu. Kuģīša kurinātājs sarunā ar Ansi izmanto šo hipotētisko jeb nosacījuma konstrukciju: vāciešiem "jāieņem tikai Maskava un Ļeņingrada, un lielā Krievija



3. attēls. Ekscentriskās vietas mainīgums Viestura Kairiša filmā "Pilsēta pie upes" (*Pilsēta pie upes*, 2020).
Figure 3. Variability of eccentric location in the feature film *Town by the River* (2020) by Viesturs Kairiņš.

būs čupā" (Janovskis 2007: 178). Interesanti, ka koncentriskās pilsētas gods šeit piešķirts arī Pēterburgai-Ļeņingradai, acīmredzami tiražējot Hitlera retoriku saistībā ar iebrukuma PSRS jeb Barbarosas plānu ieņemt vispirms stratēģiski nozīmīgākās – Maskavu, Ļeņingradu un Kijevu.

Janovska romānā vietas zīmes satur Lotmana domubiedra Toporova minētās pārskatāmības un ierobežotības konotācijas, visbiežāk gan pēdējās, piemēram, Vecpils galvenās ielas lielie, apaļgalvainie akmeņi (Janovskis 2007: 172), arī Anša mājas sliekšnis (Janovskis 2007: 175), sodrējiem aizaugušie, pārkrāsošanai bieži pakļaujamie dūmeņi; Kairiša filmā – bēniņi kā slēpnis (skat. 2. attēlu). Neziņas, neskaidrības, drūmu paredzējumu un naida pārņemts, Iljas Ērenburga un Mihaila Šolohova ielas krustojumu šķērso gleznotājs Cildis (Janovskis 2007: 75). Varas maiņas brīdī, kad slapstīties vēl nav jēgas, Ansis iet tieši pāri Komunāru laukumam (Janovskis 2007: 115), bet Jaunie kapi un Jaunais mežs (apzīmētāja "jauns" izvēle spilgti raksturo ekscentrisko vietu) izrādās drošākās slēptuves briesmu brīdī – čukstu, aizdomu un asiņu laikā (Janovskis 2007: 115, 116, 130), kad jātiek iespējami tālu prom no pilsētas. Zagšanās pa pilsētu īstenojas, šķērsojot mājas pagalma, dārza, kapu vārtus un vārtiņus.

Meža ieplakā vai kapos Ansis var atviegloti nopūsties, lai gan kapi ir kultivētās dabas teritorija ar cilvēka veidotiem ziņojumiem: "Marmora, granīta un koka krusti vērās manī [Ansī – O. S.] ar saviem uzrakstiem." (Janovskis 2007: 119)

Toporova urbāno zīmju sistēmā logs ierobežo skatu. Vācu komandants Janovska romānā skatās pa logu, sabāzis rokas kabatās. Aiz lielceļa un krasta kokiem viņš redz Daugavu. Tā plūst plata un strauja un atgādina viņam Reinu (Janovskis 2007: 170). Vācu virsnieks spiests darīt to, ko nevēlas, bet pastāv "rāmis", kas noteic viņa gribu. Šī epizode ir prelūdijs ebreju nošaušanas aintai, kuru Katrīnpils komandants smagi pārdzīvo. Ierobežotājas zīmes raksturo noteiktu vizuālu detaļu izvēli gan romānā, gan filmā, kur ikviens kadrs ir rāmis, vairāk vai mazāk greizs un nepareizs. Kairišs papildus izmanto sliežu ceļa un vagonu simbolisko potenciālu.

Skaidrs, ka ekscentriskā kultūra nesadzīvo ar dabu, pārmāc to sevī un lokalizē ārpusē, piemēram, pretošanās kustības dalībnieku sargātāju mežu. Mežā ir skaisti (Janovskis 2007: 130), mežs baro (sēņošana), mežs glābj no vajāšanas un slēpj, mežā apglabā varu upurus, uz meža stīgas var iedziedāties divriteņu riepas (Janovskis 2007: 133). Mežs nepieder nomales pilsētai, lai gan tā tiecas iespiesties nekultivētā teritorijā, atstājot šur un tur savas laiku zīmes.

Ekscentriskajā pilsētā dabas un kultūras zīmes netiecas korelēties (čūskas nogalināšanas aina) ne vizuāli, ne akustiski, ne kādā citā veidā, gandrīz vienīgi lēni plūstošās Daugavas spoguļa stiklos (Janovskis 2007: 219). Upes ūdens atspulgi atdzīvina, iekustina malā stāvošo akmeni: "Pareizticīgo baznīca raudzījās ūdenī. Tās sīpolaino torņgalu atspulgus sijāja straume. Krievu uzspriecinātais tilta posms gulēja ūdenī, atstājot tādu kā tukšu izdrupuša zoba vietu." (Janovskis 2007: 194) Janovska romānā šādas ainas ir jutekliski un semantiski piesātinātas, to atveidei pievērsies arī gleznainu, vizuālām metonīmiskām zīmēm piesātinātu kadru cienītājs Kairišs. Daugavas ūdeņos spoguļojas trīs Katrīnpils dievnami, bet visbiežāk – krievu baznīca, kuras zaļo torņu sīpolus un zeltītos divkāršos krustus sašķaida airu spārni vai straumes vērpētes – tie saraujas īsāki, tad izstiepjas un vietām pārtrūkst (Janovskis 2007: 230). Upē atstarojas krasta malas augstie koki, māju baltie, dzeltenie un ķieģeļkrāsas traipi ar sarkanām dakstiņu platmalēm. Straume sašķoba ūdens virsmā "pieplakušos logus, durvis, dūmeņus ar sodrējainu apmali" (Janovskis 2007: 230). Šo sagrozīto, greizo, ik mirki mainīgo ekscentriskās pasaules bildi, atstarotās realitātes mirkli kā fotouzņēmumā nofiksē Kairišs. Mākslinieks Ansis romānā atbilstoši krievu izcelsmes amerikāņu modernista Vladimira Nabokova (*Nabokov*, 1899–1977) estētikai nedomā vārdos, viņš redz pagātnes notikumus krāsās un kustībās (Janovskis 2007: 12), atspīdumi kā ātri gaistošu dabas gleznojumu apraksti funkcionē ne tikai kā decentrētas vietas nepastāvības, bet arī kā radoša cilvēka tēlainās un negaistošās atmiņas metafora. Ansis domā vārdos tad, kad ir mālētājs.

Ekscentriskās piederības būtība iešifrēta romāna izskaņā, kad perifēriskās kultūras pārstāvis bēg no kārtējās paredzamās, viņam nepieņemamās varas. Blīvais telpas mitēmu raksts (durvis, ritenis, mala) atklāj perifēriskas vietas lomu mākslinieka liktenī:

Ieraudzījis mani, kapteinis atvēra stūresmājas durvis.

– Nu? Kas ir? Nāksi pie lielā riteņa?

Viņš zināja, ka man patika kuģi vadīt.

– Paldies, bet šoreiz ne. Es pastāvēšu tepat pie malas. (Janovskis 2007: 230)

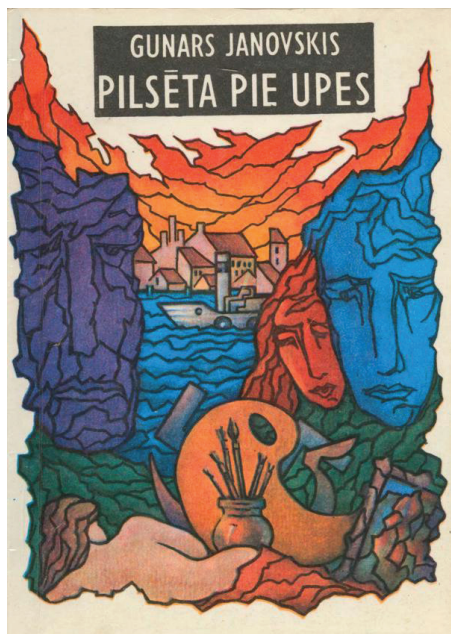
Janovskis mērķtiecīgi atveido pārmaiņām pakļauto decentrēto vietu un tai piederīgos iemītniekus. Hērakleita mainīgās īstenības metafora iedzīvināta Daugavas straujajā plūdumā, kuram cilvēks spiests ļauties, ja vēlas dzīvot nomalē vai vēlas saglabāt savu nomales identitāti arī citur. Gan romāna, gan filmas finālā attēlotā Anša bēgšana ir kārtējā ļaušanās kādai straumei.

Nolemtība kā piederības iezīme Janovska un Kairiša tekstā

Nomales cilvēks, Steinbeka un Markesa spilgti atveidotais pirmās decentrētās pilsētas dibinātāja Kaina iedzīves mantotājs, var piederēt pie dažāda mēroga vietām: no lielas ēkas vai maza ciema nostūra līdz pat kādai pasaules (zemeslodes) malai. Piederība pie attālā reģiona un vēl jo vairāk – pie attālā reģiona attālākā miesta – paredz virkni ierobežojumu, kas izriet no ekscentriskā stāvokļa specifikas. Cilvēks, kurš nevairās no šāda viņa brīvības iegrožotāja stāvokļa, ļaujas un pakļaujas dotās iespējas nosacījumiem, mēģina ar tiem sadzīvot vai ir ar tiem mierā pats savas pasivitātes dēļ. Mazpilsētas mālētājs Ansis bēg no nepārtrauktajām pārmaiņām pakļautās vietas, taču viņš ir šajā "malas" identitātē ieaudzis, inerti turpinot domāt tai atbilstošos priekšstatos gluži kā Gulivers.

Gan uz romāna pirmizdevuma vāka, gan filmas reklāmā izmantotās zīmes raida nolemtības konotācijas (skat. 4. att.).

Uz romāna vāka attēlota sasprēgājusi ekscentriskās pilsētas aina ar tās pamatstihijām – ūdeni un akmeni/mūri. Filmā "Piļsāta pi upis" afišā Ansis stāv plūstošā upes ūdenī kā krustā sistis, ar izplestām rokām un nespēkā vai paļāvībā nolaistu galvu. Kairišs veido asociāciju ar Kristus nolemtību. Taču ļauties upes straumei, nepastāvīgajai īstenībai, savam nīcīgajam jutekliskumam ir paša cilvēka izvēle un atbildība. Būt šādā vietā nozīmē rēķināties ar tai raksturīgo pārmaiņu nenovēršamību, pieņemt tās, pielāgoties tām sevis vai šīs identitātes pārstāvju dēļ, un tas nav Dieva Dēla cienīgs upuris. Nav tādas Dieva Dēla identitātes. Viņš ir viens, un viņš ir viss, viņa krustā vispārīgais un atsevišķais, doma un sajūta pilnībā līdzsvarojas.



4. attēls. Nolemtības konotācijas Janovska un Kairiša teksta semiotikā.

Figure 4. Connotations of determination in the semiotics of the text by Janovskis and Kairišs.

Režisora Kairiša improvizētais, upē "uzstādītais" dzīvais un atspulgotais krucifikss, krucifikss uz Anša istabas sienas u. c. simboliski norāda uz ekscentriskās vietas iemītnieka atrašanos pilnīgā stihijas varā – pasīvu un pakļāvīgu kā pati daba. Tā nav gribas izpausme, tas ir pilnīgs gribas trūkums. Nomaļes identitāte drīzāk ir Kaina dzimtas piederības nobīde no Ēdenes pie nomaļas vietas, kur nonākts ciltstēva vainas dēļ: mēs piedzimstam tur, kur mums ir lemts piedzimt. Bet tā ir vienīgā vietas identitāte, kas nav atkarīga no mums.

Vietai piesaistītas nolemtības tēmu filmā uztur Stikss un Harona mitēmas: kuģīša kapteinis ved pāri Daugavai vai pa Daugavu varas nesējus, varas vajātos vai iznīcināmos un no varas bēgošos. Viņi nešaubīgi, pakļāvīgi ļaunas pārceļšanai: Kairišs nomaļes identitātē neiekļauj cilvēka būtībai raksturīgo brīvības devu. Janovska Katrīnpils valde vilcinās pārdēvēt Brīvības ielu par Ādolfa Hitlera ielu, Kairiša scenārijā šis šaubu moments iet secen. Ekscentriskajā pilsētā visi un vienmēr bez skepses un kavēšanās pakļaujas kādai straumei, arī palikšanas vai bēgšanas stihijai. Iespējams, tādā veidā filmas scenārija autors sagatavo emocionālu augsni citām attēlotām nolemtībām un identitātēm – zināmas paralēles veidošanai.

Gan romānā, gan filmā par ekscentriskās piederības nesējiem un reizē upuriem kļūst vietējie ebreji. Vismaz divos romānā atveidotajos varas maiņas posmos viņu

dzīves un tradīciju telpa strauji un neizbēgami sašaurinās. Janovska tekstā tā ir viena no galvenajām sižeta līnijām, Kairiša filmā tai priekšā ir melodramatisks mīlestības trijstūra šķetinājums, kura romānā nemaz nav. Anša stāstījumā vietējo ebreju medību un nošaušanas akts tiek pakāpeniski un retardēti sagatavots ar vairāk vai mazāk saprotamām briesošās katastrofas detaļām ("nemana žīdu" (Janovskis 2007: 154)), uzrunās lasītājam atvainojoties, ka aizklāts laikam pa priekšu (Janovskis 2007: 31). Vilcināšanās un šaubas caurauž vēstījumu: par to nedrīkst domāt; to nedrīkst atcerēties; tas nojauc notikumu secību (Janovskis 2007: 31). Taču, detaļu devai pieaugot, tiek gan domāts, gan atsaukts atmiņā, gan sajaukts, piemēram, Anša pirmās mīlestības Rozas atveidā: "Pēc vairākiem gadiem es viņu [Rožu – O. S.] atkal redzēju pajam garām. Ar noliektu galvu. Ar bezcerīgiem, gurdieniem soļiem." (Janovskis 2007: 31) Daļkrāsotājs Ansis uzglezno žīdu Bernšteinu, Rozas tēvu, bet briesmu brīdī savu darbu steidzīgi iznīcina. Nomales nepastāvībā nepārtraukti gaistošās īstenības iemūžinājums mākslā var kļūt bīstams. Tāpēc perifērijas amatnieka liktenis, kuram Ansis sparīgi ļaujas gan romānā, gan filmā, ir mālēt, neradot skaisto: ekscentriskā piederība atvērta jaunajam, bet ne paliekošajam.

Janovska un Kairiša tekstā etniskā vajātas tautas un nomales iedzīvotāju atstumtībā tiek meklēta abu likteņa paralēle. Romānā gandrīz pilnībā sakrīt abu identitāšu reakcija uz jauno: zināt, kas būs, bet nepretoties, izvairoties no vardarbības; sagatavoties un pacietīgi gaidīt savu kārtu; ātri, priekšzīmīgi reaģēt uz varas signāliem (Janovskis 2007: 167, 169, 197). Bet būtiski atšķiras abu piederību nolemtības konotācijas: krasu un reizēm postošu pārmaiņu pastāvībā dzīvojoša cilvēka vairāk vai mazāk kļedzošais dramatisms un tam pretī – sava labi zināmā likteņa mēmas pieņemšanas traģisms: "Viņi nāca lēnām, galvu nokāruši, kājas gurdieni vilkdami. [...] Pilnīgā klusumā. Nedzirdēja ne vārda, ne vaida. Tikai gurdieni soļi švīkāja apaļīgos bruģa akmeņus. [...] Viņi gribēja klusumu." (Janovskis 2007: 197) Viņi vienīgi cer, ka liktenis nebūs pārāk briesmīgs (Janovskis 2007: 108). Viņi paši neatstāj sev izvēli, viņi paši un visi kopā bezbailīgi atbrīvo šo vietu no sevis (Janovskis 2007: 202, 217), lai šajā pilsētā pie upes viss būtu nokārtots un tam varētu "pavilkt melnu svītru" (Janovskis 2007: 203).

Gan krustā sistā siluetu upes straumē, gan ebreju drūmo plūsmu pa putekļaino ielu no geto uz nošaušanas vietu Kairišs metonīmiski sasaista ar šīm identitātēm piederīgo pasīvu ļaušanos augstākajai gribai.¹⁰ No ekscentriskās vietas var aiziet, to

10 Ar šo nāvei nolemtu ļaužu traumi emocionāli kontrastē vairākās filmas epizodēs attēlotā vietējo ebreju u. c. iedzīvotāju kustība pa mazpilsētas ielām saistībā ar kādu tradīciju, piemēram, kāzām vai bērēm. Kairišs mīl kontrastus, tamdēļ viņš ievieš virkni jaunu epizožu vai tēlu, piemēram, čekistu Mamonovu, kurš pirms slepkavībām spēlē klavieres, vai katoļu priesteri, kuram nav ļauts iejaukties ebreju glābšanā kā laicīgā lietā u. tml.

var neizvēlēties, taču no vainas apziņas pašas par sevi nevar izbēgt nekur, tai nav saistības ar vietu. Tās ir divas dažādas piederības un nolemtības. "Neviens mums nevar līdztēt," (Janovskis 2007: 108) saka Bernšteins. Citiem vārdiem, vaina, kura rodas no ietiepīgas, spītīgas piederības pie kādas visa paliekošā izpostītājas vietas, nav tas pats, kas vaina, kura rodas no piederības pie kādas tautas. Holokausta tēma tamdēļ romānā un filmā var vienīgi paspilgtināt pie ekscentriskās vietas piederīgo ļaužu elastīgo attieksmes maiņu pret ko vai kādu, ebreju gadījumā – attieksmes maiņu pret tiem, ar ko sānu pie sāna satiecīgi dzīvots gadsimtiem ilgi.

Romānā Ansis uz ceļa norādes gotu burtiem raksta Vecpils vārdu, bet filmā uz plāksnes iegravēts nosaukums "*Grenzhof*" (vācu 'Robežciems'). Šai ceļa zīmei garām plūst nāvei nolemto ebreju straume; pie dzīvības un nāves robežupes Daugavas–Stikšas Kairišs izvieto Robežciemu. Režisors atradis ekscentriskās vietas identitātei atbilstošu apzīmējumu: robežas šķērsošana ir virzības akts. Nomales būtība rodama nebeidzamā kustībā.

Piederība pie perifēriskas, pastāvīgām pārvērtībām pakļautas vietas raksturo Kaina pēctečus Vecajā Derībā, latviešu tautu Janovska romānā un latgaliešus – Kairiša filmā. Tas ir lokālā patriotisma lielākoties metonīmisks, uz sakaru balstīts atveidojums, kur atsevišķais pārstāv daudzumu (cilvēks dzimtu, mazpilsēta valsti, ielas nosaukums vai dūmeņa krāsa ideoloģiju u. tml.), aiz kādas sašķobītas, atstarotas īstenības reālijas ir cita reālija (sarkanā piecstaru zvaigzne ģerboņa briedim starp rāgiem un Kremļa smaile). Tās ir vēsturiski atpazīstamas laika un vietas zīmes, kas satur daudzuma vai apjoma savstarpējo sakaru. Abos tekstos ir metaforu deficīts. Tēlaini pārnēsumi ģenerē jaunas nozīmes, un tas ir veids, kā pārvarēt Gotdīnera kritizēto Lotmana formas un satura dihotomiju: māksla savieno vispārīgo un konkrēto. Janovska jutekliski spilgtā tēlainība atklāj sevi pilsētas vertikālo celtnu horizontālajos atspulgos. Skaistais ir formas un satura līdzsvarā.

Kairiša filmā Ansis uzglezno savu sievu Naigu: vācu varas vīriem tas ir tikai kaifoto. Nav formas, ir tikai saturs, jo nomalē mālē, tur manuskripti un portreti deg.

Nobeigums

Janovska un Kairiša tekstā nomale reprezentējas zīmēs, kas satur nepastāvību: decentrēta tīklveida topogrāfija, atrašanās pie upes ar spēcīgu straumi, jaunākajos sapratnes sasniegumos (sakari, transports u. c.) balstītā dažādu varu simbolika; atvērtība svešiem izgudrojumiem (Buendiju apsēstība) un jebkādas jaunrades trūkums (Buendiju liktenis). Šādas vietas identitāti raksturo nepārtraukta tapšana un pārtapšana, neko nezinot par galamērķi vai rezultātu. Ekscentriskais cilvēks nesaprot, kurp virzās, nekritiski pieņemot jebkuras jaunas idejas un vēsmas. Viņš ir nolemts nezināšanai, jo neprot vispārināt. Tā ir Fausta cienīga drāma, jo ne

tikai Margrietā, bet arī Helēnā viņš spēj redzēt tikai mainīgo un nīcīgo saturu. Lotmana koncentriskā pilsēta ir mūžīgās skaistā formas vai likuma ekvivalents kultūrā, forma bez satura, nemainīga un nedzīva bez tā.

Lotmana urbānā perifērijas un centra dihotomija ir īstenības (kā ir) un patiesības (kā jābūt) dialektika. Ja nav zināma patiesība, Hērakleita logoss, nav iespējams aptvert īstenību. Dzīvot visuma nomalē vai malā nozīmē tvert realitāti tās atsevišķumā, daudzveidībā un kustībā – nepastarpināti un neapzināti. Tā ir dzīve maldīgu priekšstatu pasaulē, prom no centra, no Ēdenes, no sevī meklētas un atrastas patiesības. Ekscentriskās piederības simptomātika Janovska un Kairiša tekstā saistāma ar nolemību nezināt/nesaprast atšķirībā no Kristus un tamdēļ vienkārši pieņemt to, kas ir. Janovska un Kairiša atveidotās pilsētas zīmes lielākoties pilda vēsturiskas, retāk mītiskas atsaucis funkciju, tās ir sinekdohas (daļa reprezentē kopumu) un neirosina uz vispārinājumu, tikai savu vai svešu pieredzes faktu, to pietiekama un tamdēļ ticama daudzuma atsaukšanu atmiņā. Gandrīz autentisku bundžīņu un kārbīņu skaits Bernšteina veikala plauktos var būt bezgalīgs, un tas rada noteikta laikmeta un vietas dokumenta ilūziju Kairiša filmā, bet tas arī viss. Ekscentriskais cilvēks tvert tikai atsevišķo, viņš dzīvo pieredzes robežās, nekad tās nešķērsojot. Pilsēta pie upes ir šīs vienpusīgās dzīves vietas alegorija.

Literatūra un avoti

Gottdiener, Mark (2015). The Semiotics of Place in the Work of Juri Lotman and Contemporary Perspectives. Pilshchikov, Igor (ed.). *Urban Semiotics. The City as a Cultural-Historical Phenomenon*. Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora. Tallinn: TLU Press.

Janovskis, Gunars (2007). Pilsēta pie upes. Smiekliņam. *Kopoti raksti XIII*. Rīga: Elpa.

Kairišs, Viesturs (rež.) (2020). *Pilsāta pi upis*. Latvija: Ego Media.

Lotman, Jurij (1984). Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised. Uchebnye Zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Acta Et Commentationes Universitatis Tartuensis. Vihik 664 Vypusk. Trudy po znakovym sistemam VIII*. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet, s. 30–45.

Schönle, Andreas (ed.) (2006). *Lotman and Cultural Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Minc, Zina; Bezrodnyj, Mihail; Danilevskij, Aleksandr (1984). Peterburgskij tekst i russkij simbolizm. *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised. Uchebnye Zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Acta Et Commentationes Universitatis Tartuensis. Vihik 664 Vypusk. Trudy po znakovym sistemam VIII*. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet, s. 78–92.

Pilshchikov, Igor (ed.) (2015). *Urban Semiotics. The City as a Cultural-Historical Phenomenon*. Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora. Tallinn: TLU Press.

- Rietuma, Dita (2022). Cinematographic Co-productions between Latvia and the Baltic States: Experience and Trends. *Letonica*, No. 46, pp. 120–138. DOI: 10.35539/LTNC.2022.0046.D.R.118.136.
- Runia, Eelco (2006). Presence. *History and Theory* 45. February. Wesleyan University, pp.1–29.
- Tamm, Marek; Torop, Peeter (eds.) (2021). *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. London: Bloomsbury Academic.
- Todd III, William Mills (2006). Afterword. Lotman without Tears. Schönle, Andreas (ed.). *Lotman and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Toporov, Vladimir (1984). Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury. *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised. Uchebnye Zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Acta Et Commentationes Universitatis Tartuensis. Vihik 664 Vypusk. Trudy po znakovym sistemam VIII*. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet, s. 4–29.
- Turoma, Sanna (2007). Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the "Eccentric City" Observed. *Varietas et Concordia. Essay in Honour of Pekka Pesonen*. Helsinki, pp. 210–219.
- Turoma, Sanna (2009). Semiotika gorodskogo prostranstva Ju. M. Lotmana: opyt pereosmyslenija. NLO. Nr. 4. Pieejams: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/semiotika-gorodskogo-prostranstva-yu-m-lotmana-opyt-pereosmysleniya.html> [skatīts 03.05.2024.].