





Saturs (Content)

- 4 *Ieva Melgalve, Artis Ostups. Ievads: materiālais pagrieziens Latvijas pētniecībā (Introduction: The Material Turn in Latvian Research)*
- 12 *Ainārs Kamoliņš, Andrejs Balodis. Energovara Latvijā: HES kā elektriskā sirds (Energopower in Latvia: Hydroelectric Power Plant as the Electric Heart)*
- 36 *Jana Kukaine, Anne Sauka. Augu un ūdens aģence latviešu pirts rituālos: domāt kopā ar Ivetas Gabaliņas fotoprojektu "Rīti raiti rīta rasa" (Vegetal and Water Agency in Latvian Sauna Rituals: Thinking with the Photo Project *Roll, Roll, Morning Dew* by Iveta Gabaliņa)*
- 64 *Līga Goldberga. Fotogrāfijas kaleidoskopā: daži gadījumi no Zentas Dzividzinskas arhīva aprites (Photographs in a Kaleidoscope: Notes on the Circulation of Zenta Dzividzinska's Archive)*

- 84** *Auguste Petre*. Mīkstā skulptūra kā dzīvotne: materialitāte, feminisms un skatiens (Soft Sculpture as Habitat: Materiality, Feminism and Gaze)
- 110** *Jānis Taurens*. Pilsētas struktūras materialitāte: Annas Lāces porainības jēdziens no jaunā materiālisma perspektīvas (The Materiality of the City Structure: Anna Lāce's Concept of Porosity from the Perspective of New Materialism)
- 132** *Ieva Melgale*. Lietu vientulība Arvja Vigula dzejā: objektorientētās ontoloģijas skatījums (The Loneliness of Things in Poetry of Arvis Viguls: An Object-Oriented Ontology Approach)
- 150** *Kitija Balcare*. Ķermenis ekoteātrī: no kustības līdz bioperformativitātei (The Body in Ecotheatre: from Movement to Bioperformativity)

Ieva Melgalve

PhD, mākslas zinātniece;

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

PhD, art researcher;

Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

E-pasts / e-mail: ieva.melgalve@lulfmi.lv

ORCID: [0009-0003-1681-2046](https://orcid.org/0009-0003-1681-2046)

Artis Ostups

PhD, literatūrzinātnieks;

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

PhD, literary scholar;

Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

E-pasts / e-mail: artis.ostups@lulfmi.lv

ORCID: [0000-0003-2570-5579](https://orcid.org/0000-0003-2570-5579)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.01

Ievads:

materiālais pagrieziens Latvijas pētniecībā

Rietumu humanitāro zinātņu diskusijās šī gadsimta sākumā ir notikusi būtiska akcentu maiņa – arvien vairāk pētnieku apšaubā, ka cilvēks ir nošķirams no materiālās pasaules. Cilvēks vairs netiek uzskatīts par tikai metafizisku un lingvistisku būtni, kas paceļas virs trulās un nedzīvās matērijas. Šo priekšstatu aizstājusi nepieciešamība skatīt cilvēku kā daļu no apkārtējās vides, bet dabā un lietās atpazīt aģenci jeb rīcībspēju un sava veida poētiku. Šie aspekti izaicina cilvēka ierastos domāšanas mehānismus un mudina uz ētisku rīcību, saskaroties ar materialitātes citādību, dzīvīgumu un arī trauslumu.

Interese par materialitāti humanitārajās zinātnēs sāka iezīmēties vairāku pētnieku darbos – Bruno Latūra (*Bruno Latour*) piedāvātajā aktoru tīklu teorijā (*actor network theory*; 2005), Rozi Braidoti (*Rosi Braidotti*) padziļināti iezīmētajā posthumānisma pieejā (2013), kā arī Donnas Haravejas (*Donna Haraway*) izpratnē par dažādu citbūtnisku (*non-human*) aģentu pastāvīgo sasaisti ar cilvēku (1991; 2016). Šie pētnieki dažādā mērā ir ietekmējuši posthumānisma un radniecisku nehierarhisku un

nebināru domāšanas veidu attīstību. Uzmanība tajos tiek pievērsta daudzveidīgam un plašam aģenču tīklojumam, mēģinot atrast jaunas ontoloģijas. Starp primārajiem impulsiem šādu jaunu ontoloģiju tapšanā ir vilšanās humānismā, kura ierobežotais priekšstats par "cilvēku" kā esamības, jēgas un darbības centru un ierosu pārāk bieži korelē ar rasismu, eiblismu, hegemoniskas cis- un heteroseksuālas maskulinitātes dominanci, kā arī nesaudzīgu attieksmi ne tikai pret "citādo" cilvēkā, bet arī apkārtējo vidi, dzīvo un nedzīvo dabu.

Pozitīvais dzinulis posthumānisma attīstībā ir nepieciešamība atrast un izmantot pētniecības metodes, kas ļauj pilnvērtīgi analizēt cilvēka un citbūtņu (*non-humans*) komplicētās, savītās un savstarpēji atkarīgās attiecības visdažādākajās jomās – gan cilvēka un tehnoloģiju sadarbībā, gan ekoloģijā un kultūras pētniecībā, vienlaikus veidojot jaunu, mūsdienīgu pasaulei un tās problēmām piemērotu ētiku.

Apmēram 30 gadu laikā, it īpaši pēdējos 15 gados, ir izveidojies plašs posthumānistisku pieeju klāsts. Lai gan to izejas pozīcija ir līdzīga un sākotnēji tās tika apkopotas kā viens virziens (sk. Dolphijn, Tuin 2012), daudzējādā ziņā šīs pieejas ir savstarpēji pretrunīgas. Tā, piemēram, priekšstats par materialitāti kā esamības pamatu nav universāls – tas ir raksturīgs jaunā materiālisma pieejai, bet ne aģences reālismam (*agential realism*), procesa filozofijai vai objektorientētajai ontoloģijai (*object-oriented ontology*). Visas šīs pieejas vieno postantropocentrisms, proti, atteikšanās no pieņēmuma par cilvēku kā svarīgāko atskaites punktu, novirzīšanās no ierastajām hierarhijām, nedualistisks pasaules skatījums un vērīgums pret tiem realitātes aspektiem, ko humānistiskā doma atstājusi novārtā. Starp šiem skatpunktiem ir arī lietas un materialitāte, kas tiek izprastas kā dzīvīgas (*vital* vai *vibrant*), aģentīvas un iesaistītas pasaules tīklojumā. Visizvērstāk materialitāti pēta jaunā materiālisma virzieni, kam ir raksturīgs īpašs vērīgums pret materialitāti, uztverot to kā vairāk nekā "tikai" matēriju un pievēršot uzmanību tās spēkam, aģencei, attiecībām un pārmaiņām savstarpēji saistītās sistēmās (Coole, Frost 2010).

Rietumu humānistiskā doma bieži implicīti pieņem, ka matērija ir pretstats "garam" vai "prātam" un atšķirībā no cilvēka prāta tā ir inerta un pasīva. Materialitātei piedēvējot aģenci, tā tiek skaidrota ar kāda cilvēka rīcību un izvēlēm. Lielā mērā materialitāte, līdzīgi kā "daba", tiek skatīta kā "izejmateriāls" cilvēka domas un ideju iemiesošanai. Posthumānistiskās pieejas šādu pozīciju noraida un tās vietā piedāvā plakanākas (*flat*) ontoloģijas, kurās cilvēks neatrodas hierarhiski augstākā pozīcijā. Materialitātei pievērsta skatiens ir ieinteresēts, ziņkārīgs un bieži vien izbrīnīts.

Džeina Beneta darbā "Dzīvīgā matērija" (Bennett 2010) pievēršas ne tikai materialitātes aģencei, bet arī tās spējai atdzīvoties – negaidīti iegūt dzīvīgumu, spilgtumu, vitalitāti un nozīmi. Citā darbā autore iezīmē nepieciešamību pēc pasaules

atkal-apburšanas (*re-enchantment*), proti, brīnuma sajūtas atrašanas (Bennett 2001). Materialitātes aģence un dzīvīgums saistās ar priekšstatu par tās autopoētisko jeb pašradošo iedabu (Braidotti 2015), materialitāte nav "izejmateriāls" vai "resurss", bet gan pašorganizējošas struktūras, ar kurām cilvēks sadarbojas, nevis tās pārvalda. Cilvēks netiek skatīts kā nošķirts no "dabas", bet kā iesaistīts tajā, binārā nošķiruma starp dabu un kultūru vietā tiek piedāvāts termins "dabkultūras" (*nature-cultures*; Haraway 2003; sk. arī Bula 2024: 9–11), kas atspoguļo cilvēka un vides savstarpējo sapītību (*entanglement*).

Šī sapītība atklāj, kādā veidā materialitātes pētniecībā ienāk tādi "nemateriāli" fenomeni kā teksts, diskurss, priekšstati vai stāsti. Materialitāte tiek skatīta kā savstarpēji sapīta un attiecībās esoša jeb saikņota (*relational*), un šīs attiecības arī veido šķietami "nemateriālos" fenomenus. Matērija un jēga vai nozīme netiek savstarpēji šķirta vai vismaz netiek veidota hierarhiska struktūra, kurā matērija būtu "tikai forma", kurā iepildīts nozīmes "saturs". Tā vietā lietas ir aplūkotas kā "stāstošas" vai "stāstu piesātinātas" (*storied matter*; Iovino, Opperman 2014). Jaunā materiālisma pieeja ļauj padziļināti analizēt materialitāti mākslā (Barret, Bolt 2016 [2013]), politikā, ekonomikā, socioloģijā un citās zinātnēs (sk. Colman, Tuin 2024), sniedzot gan jaunus izpētes rīkus, gan vēl nebijušas atziņas.

Latvijas pētniecībā jaunais materiālisms kā posthumānisma virziens tiek izmantots lielākoties sporādiski un eklektiski, materialitātes aspektus iezīmējot kā vienu no analītiskajām kategorijām, un apvienots ar ekokritikas, feminisma, afektu un traumas studiju un citām pieejām. Bieži vien jaunā materiālisma pieeju izmanto, to neaifišējot vai pievienojot kā pētniecisku *post scriptum*. Daļēji to var skaidrot ar sistemātiska lietojumu trūkumu, jo jaunā materiālisma vai posthumānisma vispār izmantošanas tradīcija vēl nav izveidojusies, pētnieki to apgūst pastarpināti un fragmentēti, meklējot katram gadījumam atbilstošākas pieejas vai padziļinot esošās zināšanas ar jaunā materiālisma atziņām. Tā kā globālajā pētniecībā posthumānisma pieejas attīstās paralēlos un bieži vien konfliktējošos strāvojumos, viena atzara izziņāšana un izmantošana negarantē izpratni par citām posthumānisma pieejām. Jaunajiem pētniekiem studiju procesā bieži pietrūkst vietējo autoritāšu pārraudzības un konsultāciju, padziļinātas posthumānistisko ideju apguves iespējas vienotā kursā. Nereti jāsaskaras ar skepsi un neizpratni, nepieciešamību skaidrot posthumānisma vai jaunā materiālisma pieejas un aizstāvēt šo pieeju pamatotību un nepieciešamību. Turklāt, lai pilnvērtīgi izmantotu jaunā materiālisma pieeju, nepieciešams vispirms mainīt domāšanu posthumānisma virzienā, proti, pārmaiņas ir ne tikai epistemoloģiskas, bet arī ontoloģiskas. Šo iemeslu dēļ jaunā materiālisma idejas Latvijas pētniecības laukā ienākušas pamazām un piesardzīgi, nereti apvienojot tās ar citām pētnieciskajām pieejām.

Viens no pētniecības laukiem, kurā iezīmējas īpašs vērīgums pret materialitāti, ir laikmetīgā māksla. Zīmīgi, ka nereti mākslinieki paši aprobē jaunā materiālisma idejas, pirms to dara pētnieki. Tā, piemēram, Kristīne Krauze-Slucka savos darbos, kā fotogrāmatā "Materiālā visuma vibrācijas. Zelta slāpes" (2021), reflektē par fotogrāfijas materialitāti; Laimdota Malle, Anastasija Šnepe-Šnepe un Rebeka Korna izstādē "Es iekodos stikla lagūnas ādā", kas 2025. gadā bija apskatāma Rīgas Laikmetīgās mākslas telpā, atsaucas uz Astrīdu Neimanis (2017), pievēršoties ūdens materialitātei un aģencei. Arī Kitijas Balcares darbs lielā mērā saistīts ar Latvijas teātrī ienākošajiem ekoteātra principiem (Balcare 2025), kas ļauj izrādei un pētniecei darboties sinerģiski, balstoties uz līdzīgiem ētikas un estētikas principiem. Citi pētnieki, kas iesaistās dialogā ar māksliniekiem, saskaras ar viņu jūtīgumu pret materialitāti, kas bieži kļūst par jaunu zināšanu atslēgu, piemēram, šādā veidā, uzsverot multisensoro jutīgumu pret materiālu un tekstūru, par tekstilmākslu inovatīvi raksta Rita Broka (Legčiljina-Broka 2021; Broka 2023), bet mākslinieces jutīgumu pret gleznas tapšanā iesaistītajām tekstūrām iezīmējusi Ieva Melgalve (2023).

Arī pētnieks var būt jūtīgs pret materialitāti, skatot, piemēram, arhīva materiālus ne tikai kā informācijas vienības, bet arī kā materiālus aģentus – šādu pieeju izmanto Līga Goldberga (2022). Uzmanība pret materialitāti laikmetīgajā mākslā šķiet viena no auglīgākajām pieejām, jo tā bieži vien labi sader ar mākslas darba autora ieceri un radīšanas pieredzi, izmanto gan mākslinieka, gan pētnieka un skatītāja/lasītāja jūtīgumu pret materialitāti un, nepretendējot pilnībā izsmelt mākslas darba "jēgu" vai "būtību", piedāvā jaunu skatījumu uz to. Līdzīga situācija iezīmējas arī jaunākās literatūras pētniecībā, kur atsevišķi autori pamazām novēršas no hierarhiskām un binārām pasaules struktūrām un tiecas arvien lielāku uzmanību pievērst dzīvotajai pieredzei un pēc iespējas tiešākai saskarsmei nevis ar abstraktiem vai simboliskiem "tēliem", bet gan materiāli un jutekliski piedzīvotām lietām un parādībām (Melgalve sagatavošanā). Šādos gadījumos materialitātes izslēgšana mazinātu analīzes potenciālu.

Otrs pētniecības lauks, kurā vērīgums pret materialitāti ir teju neizbēgams, ir vides humanitārās zinātnes, kā arī ar vidi un materialitāti saistīti antropoloģijas virzieni. Jūtīgumā pret vietu un lietām balstīta pētniecība, kas aplūko arī cilvēcisko respondentu afektīvās attiecības ar tām, bieži izrādās auglīgākā pieeja. Pat ja materialitāte nav nosaukta vārdā, tiek izmantota materiālās ekokritikas pieeja, tas ir, "pasaules materiālie fenomeni" ir uztverti kā "mezgli plašā aģenču tīklojumā, ko var "lasīt" un interpretēt kā naratīvus vai stāstus veidojošus" (Iovino, Opperman 2014: 1). Šāds jūtīgums pret vidi un materialitāti atklājas gan antropoloģes Daces Dzenovskas (2012), gan folkloristes Sanitas Reinsones (2017) pētījumos. Vides humanitārās zinātnes jau pamatuzstādījumos satur izpratni par antropocēnu un tā radītajām

pārmaiņām vidē, cilvēka, citbūtņu, klimata un tā pārmaiņu savstarpējo sapītību (Zariņa et. al. 2022), tādēļ jūtīgums pret materialitāti šajā nozarē ir gandrīz neizbēgams. Posthumānisma pieejas savos pētījumos plaši izmanto Dace Bula, iesaistoties arī dialogā ar jauno materiālismu (piemēram, Bula 2023), un Anne Sauka, aizstāvod nepieciešamību pēc iemiesotas domāšanas saskarsmē ar dabu, kultūru un zināšanām (piemēram, Sauka 2024).

Trešais virziens, kā Latvijas pētniecībā izpaužas vērīgums pret materialitāti, ir sastopams radnieciskās pētniecības metodēs. Piemēram, feminisma jūtīgumus pret ķermenisko un tā pieredzēm cieši savijas ar uzmanību pret materialitāti (Alaimo, Hekman 2008) un ļauj pētniecei Janai Kukainei organiski iekļaut materialitāti gan pētnieciskajā darbā (2024), gan publicistikā. Arī afekta un traumas studijas, kam raksturīga izpratne par materialitātes afektīvo iespaidu un tās spēju gan "glabāt", gan atsaukt atmiņā afektīvus vai traumatiskus impulsus, iekļauj materialitāti kā pētījuma daļu vai pat pilnvērtīgu tās objektu, piemēram, Ivetas Feldmanes (2023) vai Arta Ostupa (2024) pētījumos. Feminisms, afektu teorija, ekokritika un citas pieejas mēdz izvairīties no binārām opozīcijām un hierarhiskām struktūrām, tādēļ pāriet uz materialitātes pilnvērtīgu atzišanu neprasa lielu ontoloģisku lēcieni. Turklāt visi minētie faktori – pētnieku dažādās intereses un starpdisciplinārā pieredze, dažādi impulsi materialitātē balstītai pētniecībai, kā arī vienotas "jaunā materiālisma skolas" trūkums – ļauj izmantot pētniecisku un afektīvu jūtīgumu pret materialitāti daudzveidīgos un auglīgos pētniecības veidos.

Šis žurnāla "Letonica" numurs iecerēts kā aplūkoto pētījumu turpinājums, parādot materialitātes pētniecību kā vienu no Latvijas humanitāro zinātņu spilgtākajām tendencēm. Numurā pārstāvētas tādas disciplīnas kā filozofija, mākslas zinātne, literatūras pētniecība un teātra zinātne un aplūkoti jautājumi, kas saistīti ar enerģētiku, rituāliem, arhīviem, skulptūrām, pilsētu, lietām un ķermeni. Rakstos izmantotas dažādas teorētiskās perspektīvas – asamblāžas teorijas, feminisma filozofija, jaunais materiālisms un objektorientētā ontoloģija –, veidojot organisku saikni starp konceptuālu vērienu un konkrētu mākslas, literatūras un teātra piemēru analīzi. Piedāvājot ieskatu dažādās kultūras parādībās un nostiprinot materialitātes izpētes terminoloģiju latviešu valodā, numura raksti, cerams, iedvesmos jaunus pētījumus posthumānisma ideju gaismā.

Numuru ievada Andreja Baloža un Aināra Kamoliņa pētījums par enerģētikas infrastruktūras sociālo un politisko dimensiju, skatot, kā elektrības tīkli iemiesoja varas, morāles un kultūras vērtību attiecības Latvijā līdz 1939. gadam. Jana Kukaine un Anne Sauka raksta par augu un ūdens reprezentāciju laikmetīgajā mākslā, tuvāk pievēršoties fotomākslinieces Ivetas Gabaliņas darbiem un izceļot augu un ūdens aģenci. Līga Goldberga izpētījusi fotogrāfes Zentas Dzividzinskas arhīvu ekosistēmu

un apropiācijas likteņus, kas parāda mākslas spēcīgo ietekmi uz zināšanām un cilvēku attiecībām ar materialitāti. Mākslas vitalitātei veltīts arī Augustes Petres raksts par skulptūru kā fenomenu, kurā satiekas materialitāte un feminisms. Jānis Taurens analizē Annas Lāces arhitektūras porainības jēdzienu jaunā materiālisma perspektīvā, tādējādi satuvinot modernisma kultūras mantojumu ar mūsdienu teorētiskajām atziņām. Ieva Melgalve piedāvā pirmo izvērsto pētījumu par Arvja Vigula dzeju, koncentrējoties uz lietu vientulības atspoguļojumu, kura izzināšanai lieliski noder objektorientētās ontoloģijas filozofija. Numuru noslēdz Kitijas Balcares raksts par cilvēka un dabas attiecībām Latvijas mūsdienu teātrī.

Lasot šos rakstus, skaidri iezīmējas posthumānisma ideju spēja dziļāk izprast dažādus kultūras fenomenus, turklāt neaizmirstot to vēsturiskos un politiskos kontekstus. Līdz ar to koncentrēšanās uz materialitāti humanitārajās zinātnēs ir savienojama ar citām, ierastākām pētniecības paradigmām – ja cilvēks sevi vairs neizprot kā izolētu subjektu, tās netiek atceltas, bet drīzāk padarītas daudzslāņainākas un paškritiskākas.

Literatūra

Alaimo, Stacy; Hekman, Susan (2008). Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory. Alaimo, Stacy; Hekman, Susan (eds.). *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 1–19.

Balcare, Kitija (2025). Ecotheatre as a Tool of Environmental Imaginary. Bentz, Julia; Ristić Trajković, Jelena (eds.). *Imagining, Designing and Teaching Regenerative Futures: Art-Science Approaches and Inspirations from Around the World*. Singapore: Springer, pp. 101–105. https://doi.org/10.1007/978-981-96-9029-9_15

Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (eds.) (2016 [2013]). *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*. London: I. B. Tauris.

Bennett, Jane (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.

Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

Broka, Rita (2023). Ainavas identifikācija Heimrāta skolas pārstāvju tekstilijās personīgās ģeogrāfijas kontekstā. *Letonica*, Nr. 48, 51.–60. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2023.0048.06>

Bula, Dace (2023). Flood Stories: Agency of Water and Relationality of Narrative. *Narrative Culture*, No. 10(1), pp. 1–25. <https://doi.org/10.1353/ncu.2023.0000>

Bula, Dace (2024). *Literārās dabkultūras: Rēģinas Ezeras zooproza ekokritiskā lasījumā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Iovino, Serenella; Opperman, Serpil (2014). Introduction. Stories Come to Matter. Iovino, Serenella; Opperman, Serpil (eds.). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 1–17. <https://doi.org/10.2307/j.ctt16gzq85.5>

- Coole, Diana; Frost, Samantha (2010). Introducing the New Materialisms.
- Coole, Diana; Frost, Samantha (eds.). *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*. Durham: Duke University Press, pp. 1–43. <https://doi.org/10.1215/9780822392996-001>
- Colman, Felicity; Tuin, Iris van der (eds.) (2024). *Methods and Genealogies of New Materialisms*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781399530071>
- Dolphijn, Rick; Tuin, Iris van der (eds.) (2012). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Dzenovska, Dace (2012). *Aizbraukšana un tukšums Latvijas laukos: starp zudušām un iespējamām nākotnēm*. Rīga: Biznesa augstskola Turība.
- Feldmane, Iveta (2023). Ķermenis un afekta reprezentācija Ilmāra Blumberga portretu sērijās. *Mākslas Vēsture un Teorija*, Nr. 27, 52.–61. lpp.
- Goldberga, Līga (2022). Postcards in the National Library of Latvia: Options for the Interpretation of Photographic Materials. *Letonica*, No. 46, pp. 186–208. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2022.0046.L.G.182.204>
- Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373780>
- Krauze-Slucka, Kristīne (2021). *Thirst for Gold. Vibrations of the Material Universe*. Vilnius: NoRoutine books.
- Kukaine, Jana (2024). *Viscerālā estētika: afekti un feministiskā māksla postsociālismā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Legčijina-Broka, Rita (2021). Mythological Matter: Folklore Images in the Landscape of Latvian Textile Art in the Second Half of the 20th Century. *Letonica*, No. 43, pp. 113.–131. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2021.0043.R.L.B.113.131>
- Melgalve, Ieva (2023). Posthumānā domāšana mākslas darba pētniecībā: Inetas Freidenfeldes mazās ontogrāfijas. *Letonica*, Nr. 48, 143.–163. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2023.0048.08>
- Melgalve, Ieva (sagatavošanā). Lietas un daba: posthumānisma ieskaņas jaunākajā dzejā. Ostups, Artis (sast.). *Latviešu literatūra 2016–2024*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
- Neimanis, Astrida (2017). *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.
- Ostups, Artis (2024). The Screaming Thing: A Material Ecocritical Exploration of Trauma in Aleksandrs Pelēcis's Poems. *Respectus Philologicus*, No. 45(50), pp. 71–83. [https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2024.45\(50\).6](https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2024.45(50).6)
- Reinsone, Sanita (2017). *Apmaldīšanās poētika teikās, stāstos un sarunās*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Sauka, Anne (2024). Embodied Critical Thinking and Environmental Embeddedness: The Sensed Knots of Knowledge. Schoeller, Donata; Thorgeirsdottir, Sigridur; Walkerden, Greg (eds.). *Practicing Embodied Thinking in Research and Learning*. London: Routledge, pp. 175–190.
<http://doi.org/10.4324/9781003397939-16>

Zariņa, Anita; Svece, Artis; Vinogradovs, Ivo (2022). Mapping Common Ground: Towards the Environmental Humanities in Latvia. *Letonica*, No. 44, pp. 6–15.
<https://doi.org/10.35539/LTNC.2022.0044.A.Z.A.S.I.V.0001>

Ainārs Kamoliņš

Mg. phil., filozofs; Latvijas Kultūras akadēmija

Mg. phil., philosopher; Latvian Academy of Culture

E-pasts / e-mail: ainarskamolins@gmail.com

ORCID: [0009-0008-0658-8657](https://orcid.org/0009-0008-0658-8657)

Andrejs Balodis

Dr. phil., filozofs; Latvijas Kultūras akadēmija

Dr. phil., philosopher; Latvian Academy of Culture

E-pasts / e-mail: andrejs.balodis@gmail.com

ORCID: [0000-0002-0688-9213](https://orcid.org/0000-0002-0688-9213)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.02

Energovara Latvijā: HES kā elektriskā sirds

Energopower in Latvia: Hydroelectric Power Plant as the Electric Heart

Atslēgvārdi:

energovara,
elektrība,
HES,
asamblāžas,
tehnoloģijas

Keywords:

energopower,
electricity,
HPP,
assamblages,
tehnoloģijas

Raksts tapis pētījuma "Konversijas un pārrāvumi: latviešu filozofijas epistēmiskās stratēģijas padomju periodā (1944–1991)" (Nr. lzp-2024/1-0650) ietvaros, ko finansē Latvijas Zinātnes padomes Fundamentālo un lietišķo pētījumu atbalsta programma.

Kopsavilkums

Raksts analizē elektroenerģijas un Ķeguma HES diskursus Latvijas starpkaru perioda publicistikā un literatūrā, izmantojot energovaras un asamblāžas teorijas. Enerģijas metaforas, īpaši HES kā “elektriskā valsts sirds”, atklāj utopiskas vīzijas un ideoloģiskus slāņus Latvijas energopolitikā, kas pārsniedz tīri tehnoloģiskus enerģijas ieguves un distribūcijas jautājumus. Aplūkots, kā elektrības tīkli iemieso politiskās varas, morāles un kultūras vērtību attiecības. Balstoties Dominika Bojera, Žila Delēza un Fēliksa Gvatari, kā arī jauno materiālistu idejās, parādīts, kā enerģijas infrastruktūra tiek konceptualizēta kā sociāli un politiski ietekmīga, kļūstot par nozīmīgu varas un ideoloģijas instrumentu Latvijā līdz 1939. gadam.

Summary

The article analyzes discourses on electricity and the Ķegums Hydroelectric Power Station (HES) in the journalism and literature of interwar Latvia, using theories of energy power (energopower) and assemblage. Energy metaphors, especially the HES as the “electric heart of the state”, reveal utopian visions and ideological layers within Latvia’s energy policy that go beyond purely technological questions of energy production and distribution. The article examines how electricity networks embody relationships of political power, morality, and cultural values. Drawing on the ideas of Dominic Boyer, Gilles Deleuze and Felix Guattari, as well as the new materialist thought, the article describes how energy infrastructure is conceptualized as socially and politically influential, becoming a significant instrument of power and ideology in Latvia up to 1939.

Ievads: Ķeguma HES un energovara

Enerģijas iegūšanas poten-

ciāls no Daugavas ūdeņiem starpkaru periodā Latvijā tika uztverts ar apbrīnojamu entuziasmu, ar to bija saistītas milzīgas cerības un pat utopiskas vīzijas, kas robežojās ar zinātnisko fantastiku. HES tika apskatīta ne tikai kā valsts mēroga infrastruktūras projekts, tā iemiesoja politisku funkciju, kas ietekmēs Latvijas sabiedrības ideoloģisko un vērtību transformāciju, pāreju uz jaunu kultūras modernizācijas pakāpi ar visām no tā izrietošajām sekām. Valoda, ar ko aprakstīja elektrības un enerģijas fenomenus, lielākoties bija metaforiska un analogiska, kas vienlaikus apliecināja gan grūtības reprezentēt jauno tehnoloģiju sniegtās iespējas publiski saprotamā veidā, gan HES projekta pievienoto ideoloģisko un kultūras vērtību.

1926. gadā Latvijā darbojās 60 dažādas jaudas lokālas elektrostacijas, kas apgādāja tām tuvākos reģionus. 1931. gadā Latvijas Nacionālā spēka komiteja publicēja pārskatu par elektrifikācijas ieviešanu Latvijā līdz 1950. gadam. Lielo izmaksu dēļ tajā cita starpā nav ieteikts – vismaz pirmajā elektrifikācijas posmā – veidot vienotu enerģotīklu (Latvijas Nacionālā spēka komiteja 1931: 6). Faktiski bija likts priekšā veidot decentralizētu elektroapgādi prioritāri ar ūdens spēka izmantošanu. 1934. gada janvārī Latvijā izveidoja Elektrības padomi (priekšsēdētājs Mārtiņš Bīmanis), kuras uzdevums bija turpināt plānot elektrifikāciju Latvijā.

1932. gadā tika noslēgts līgums ar amerikāņu kompāniju *"The Foundation Company"*, kas veica pētniecību un izstrādāja Ķeguma HES plānu, tomēr 1933. gadā Latvijas valdība lauza līgumu, jo nespēja nodrošināt projektam finansējumu. Jau nākamajā gadā sākās pārrunas ar zviedru hidrobūvju firmām, un 1936. gada 1. augustā tika noslēgts līgums ar *"Svenska Entreprenad A. B."*. Pēc trīs dienām Kārlis Ulmanis izsludināja "Likumu par Ķeguma spēkstacijas būvi". 1937. gada 22. maijā bija ielikts Ķeguma HES pamatakmens, bet būve pabeigta pēc diviem gadiem.

Saskaņā ar Aleksandra Grīna pausto Ulmanis pēc 1934. gada 15. maija apvērsuma vēlējās izveidot valsts politisku un saimniecisku neatkarību. Saistībā ar šo plānu Ķeguma HES būtu viens no svarīgākajiem projektiem. Tāpēc "pēc ārējās atbrīvošanās politiskā ziņā nu beidzot, lai arī pēc visai ilgiem gadiem, ir pienācis mūsu saimnieciskās atbrīvošanas laikmets, mūsu materiālās atkarības nokratīšanas cīņu galīgs noslēgums. Ar šo noslēgumu ir ciešs un saskanīgs sakars arī Ķeguma spēkstacijas uzbūvei, kas mūs lielā mērā atbrīvos no akmeņogļu importa, un jau iecerētai bruņošanās rūpniecībai, kas padarīs mūs neatkarīgus no kara industrijas zemēm un kara laikā viegli apdraudāmiem sakariem ar tām" (Grīns 1937: 96, 97).

Līdzīgu vērtējumu un sajūsmu par Ķeguma HES uzbūvēšanu Latvijā var lasīt kādā Miķeļa Paulocka līdz mūsdienām mazzināmā zinātniskās fantastikas romānā

"Pasaules glābējs". Šis romāns pievēršas laikmetīgai problēmai – enerģētiskajai krīzei, kas, romāna autorprāt, būs aktuāla 22. gadsimtā. Lielākā daļa pasaules ir gandrīz apstājusies, jo ir beigušās ogles un nafta. Tomēr Rīgā atšķirībā no citām Rietumeiropas pilsētām situācija ir relatīvi laba: "Jā, salīdzinot ar Berlīni un citām Vācijas pilsētām, kam Graudiņš bija braucis cauri, Rīga mutuļoja darbā un dzīvē. Rīga varēja sev atļauties elektrisko gaisa dzelzceļu. Ķeguma spēkstacijā Daugava dzina turbīnas un nevajadzēja ne tvaika, ne ogļu... Tā pati spēkstacija dažas noteiktas stundas dienā sildīja pilsoņu dzīvokļus, vārīja kopvirtuvēs ēdienu un dzina fabriku, protams, visnepieciešamāko, transmisijas... Rīgai bija labi, un līdz ar to viņas pilsoņiem.." (Paulockis 1938: 19, 20) Ķeguma HES, kas romāna rakstīšanas laikā vēl nebija pabeigta, bija paraugmodelis citām valstīm, kas nebija tikpat tālredzīgas kā Latvija. Tiesa, romānā pasaules enerģētiskās krīzes glābiņš tika atrasts latviešu zinātnieku laboratorijā, kur bija radīts īpašs enerģijas avots, nodēvēts par latvītu, kas kalpoja par aizvietotāju hidroenerģijai.

Pāris gadus pirms romāna "Pasaules glābējs" publicēšanas – 1936. gadā – inženieris un hidrotehniķis Alfrēds Vītols Latvijas Universitātē nolasīja runu "Baltās ogles". Šajā runā viņš skaidroja Ķeguma HES būvēšanas nepieciešamību, norādot uz iegūstamo enerģijas daudzumu. Tomēr reizē viņš arī apgalvoja, ka tā ir nevis jauna, bet tikai uzlabota tehnoloģija. Tādējādi tā principiāli neatšķiras no citām iepriekš Latvijā lietotajām tehnoloģijām, piemēram, ūdensdzirnavām. Jaunuzbūvētā HES nodrošinātu valsts enerģētisko neatkarību, kas ir būtiska valsts drošības sastāvdaļa. Savu runu universitātē Vītols noslēdza ar šādiem vārdiem: "Rezumējot teikto, mēs varam atzīt, ka gaišas ir mūsu pašu nākotnes izredzes, kas mums sola iespējamības izveidot kultūras tautu cienīgu dzīvi, bet gaišas ir arī visas pasaules izredzes, nav vietas pesimismam: baltā enerģija, jaunas dzīvības radītāja, pasaules kultūras nesēja un tautu miera veicinātāja, ir tikpat mūžīga kā saule, neaptverami ir tās krājumi un neaptverami ir dabas objekti, kuros tā slēpjas un no kuriem cilvēces materiālā kultūra un civilizācija varēs neaprobežoti smelt savus radošos spēkus, lai cilvēce varētu ir "*vivere*", ir "*philosophari*"." (Vītols 1936: 13, 14)

Minēto "dzīvošanu" un "filozofēšanu" var attiecināt arī uz fizioloģisko un garīgo aspektu. To pilnveidošana un pavairošana Vītolam ir cieši saistīta ar saražoto enerģijas daudzumu. Šāds apgalvojums intuitīvi varētu sākmā šķist pašsaprotams: ja mehāniskā enerģija tiek izmantota produktīvam darbam, tad cilvēkam atbrīvojas laiks citām aktivitātēm. Tāpēc varētu apgalvot: jo vairāk enerģijas, jo vairāk rastos brīvs laiks filozofijai vai kultūras un garīgu vērtību radīšanai.

Tieši šīs šķietamās pašsaprotamības dēļ mūsu rakstu ievada divi citāti, kas veido sākotnējo interpretatīvo telpu. Tālāk būs saspēle starp Latvijas literāru, publicistisku vai filozofisku darbu atstāstiem, citātiem un to kontekstualizēšana abstraktākās

teorijās. Filozofisku ideju konspektīva analīze palīdzēs konceptuāli pozicionēt latviešu domātāju un literātu tekstus. Rakstā piedāvāsim ieskatu, kā starpkaru periodā Latvijas publiskajā telpā tika apskatīts enerģijas fenomens un jaunākās elektrības tehnoloģijas, īpaši pievēršoties Ķeguma HES projekta ieceres aprobācijai publicistikā un literatūrā.

HES tehnoloģijas metaforas lomu ir iespējams aplūkot plašāka diskursa ietvaros. Piemēram, Ansons Rabinbahs, pievēršoties ķermeņa tehnizācijas metaforai "cilvēks motors" (Rabinbach 1990), apliecina, ka tā ļauj rasties jauniem diskursiem – zinātnei par pareizu enerģijas izmantošanu, veselības izpratni, darba un atpūtas balansa pētījumiem u. tml. Hidroelektrostacija ļauj aktualizēt jautājumu par elektrības sadali valstī kā analogiju gan politiskajam iekārtojumam, gan arī aplūkojot morāles un ētikas problemātiku. Piemēram, elektrotīkls un enerģijas zudumu novēršana tiešā veidā tiek salīdzināta ar ģimenes pareizu veidošanu un netikumiskas rīcības nosodījumu.¹ Tādējādi šādas analogijas tiek izmantotas, lai pamatotu noteiktas biovaras izpausmes, piemēram, ķermeņa vai seksualitātes kontrolēšanu.

Raksta iecere ir aplūkot elektrības un enerģijas diskursus Latvijas publicistikā un literatūrā caur energovaras jēdziena prizmu, lai izgaismotu, kā apjomīgais Ķeguma HES projekts rada varas attiecību transformācijas Latvijā līdz 1939. gadam, kad tika pabeigta HES būvniecība. Vispirms apskatīsim energovaras jēdzienu, tā izcelsmi no Mišela Fuko biovaras un biopolitikas jēdzieniem un tā piemērojamu energoinfrastruktūru analīzē, sekojot Dominika Bojera (Boyer 2011, 2019) un Kāras Dagetas (Daggett 2019) analīzei. Pēc tam, izmantojot Žila Delēza asamblāžas teoriju un tās interpretāciju Džeinas Benetas darbā "Dzīvīgā matērija" (Bennett 2010), analizēsim sabiedrības, dabas un tehnoloģisku objektu attiecības, kā arī tematizēsim jautājumu par elektrotīklu kā centralizētu vai decentralizētu objektu. Caur kardiocentrisma metaforu izsekosim centralizētai enerģijas sadales asamblāžai, pievērsīsimies piramidālas enerģijas sadales un patēriņa centralizētam modelim ne tikai attiecībā uz elektroenerģiju, bet arī citiem enerģijas veidiem, piemēram, strādnieku darbu. Apskatīsim attiecīgi HES kā tehnoloģiska objekta tematizāciju cilvēka un dabas attiecību kontekstā, HES kā termodinamisku enerģijas modeli un tā piemērojamu sociālu attiecību izpratnē, kā arī HES kā socioģeogrāfisku un kultūras objektu.

Energovara un biovara

Energovara ir salīdzinoši jauns jēdziens humanitārajās un sociālajās zinātnēs, un par tā ieviesēju uzskatāms amerikāņu kultūras antropologs Bojers. Energovara sākotnēji bija iecerēts kā jēdziens, kas paplašina

1 Par šo nedaudz plašāk skatīt A. Kamoliņa rakstā "Elektriskā nācija" (Kamoliņš 2025)

Fuko izstrādāto biovaras jēdzienu (Fuko 2000; Fuko 2001; Foucault 2010), veidojot savdabīgu pāri – biovara/energovara un biopolitika/energopolitika. Bojers raksturo biovaru, energovaru un kapitālu kā konceptuālus pamatjēdzienus politiskās varas teorijai antropocēna laikmetā, caur kuru prizmu aplūkot spēka attiecības sabiedrībā (Boyer 2019: 7, 8).

Fuko ar biovaru saprot tādas modernās varas prakses, kas kopš 18. gadsimta īsteno indivīdu un populāciju kontroli un pārvaldi caur modernajām sociālajām institūcijām un diskursiem, lai vairotu produktivitāti plašā – ekonomiskā, sociālā, zinātniskā, reproduktīvā utt. – nozīmē. Energovaras teorētiķi norāda, ka nevar pilnībā izprast Fuko biopolitikas projektu, ja neņem vērā modernās sabiedrības tehnoloģisko un enerģētisko bāzi, proti, elektrību un gaismu. Tādējādi energovara papildina un paplašina biovaras jēdzienu. "Vara pār enerģiju ir bijusi varas pār dzīvību un populāciju sabiedrotais un partneris." (Boyer 2011: 5) Bojera ieviestais energovaras jēdziens pretendē jaunā veidā skaidrot moderno politiku, jo energopolitikas analīze piedāvā jaunus, no biopolitikas atšķirīgus skatījuma leņķus, kas ļauj veidot atšķirīgus stāstus un iztēloties citādas nākotnes (Boyer 2019: 18). Saistībā ar Ķeguma HES gadījuma analīzi energopolitiska analīze ļauj domāt arī par atšķirīgu un nepamanītu pagātņi.

Viens no aspektiem, kur energovaras teorētiķi kritizē Fuko pieeju, ir tēze par to, ka klasiskajā biovaras analīzē uzmanība pievērsta tikai cilvēkiem un populācijām. Piemēram, Dageta argumentē, ka energovara, pirmkārt, ļauj konstruēt efektīvu darba normu, palielinot ražīgumu un samazinot enerģijas zudumus, otrkārt, pakļauj ne tikai dzīvo (*life*), bet regulē un pārvalda fosilos un materiālos resursus, kas padara iespējamu populācijas produktivitāti un reprodukciju, un, treškārt, ir primāri vērsta uz darba jēdzienu, kam nav nepieciešams dzīvais, bet vienīgais nosacījums ir enerģijas plūsma un attiecīgs tehnoloģisks aparāts (Daggett 2019: 126, 127). Fuko biovaras sfēra ir tikai cilvēki un plašākā nozīmē dzīvais vispār, kurpretim energovaras sfēra ir ievērojami plašāka – enerģijas jēdziens, primāri saprasts kā darbs, ietver cilvēkus un citbūtnes, organisko un neorganisko. Šajā nozīmē energovaras jēdziens satur ievērojamu potenciālu HES analīzē, jo ļauj aplūkot cilvēcisko, tehnoloģiju un dabas resursu sakaru vienotā elektroenerģijas tīklā kā varas attiecību formu. Turklāt energovaras jēdziens ir jauns un maz aprobēts akadēmiskajā literatūrā un pētījumos, tāpēc gadījuma analīze sniedz iespēju pārbaudīt tā lietderību un kapacitāti.

Publiskajā telpā Latvijā diskusijas par jautājumiem saistībā ar elektriskās enerģijas pareizu sadali un izmantošanu aizsākās jau pirms HES projekta pabeigšanas. Tāpēc var piekrist Delēza apgalvojumam, ka tehnoloģijas ir sociālas, pirms tās kļūst materiālas (Deleuze 1988: 39, 40). Piemēram, Ķeguma HES projekts ir nesaraujami saistīts ar energoneatkarības ideju, bet energoneatkarības nojēgums ir saistīts arī ar politisku, kultūras, nacionālu un līdžīgu teritoriju izveidošanu. Tāpēc turpmākā raksta

būtisks aspekts iekļauj saikni starp sociālpolitiskām iekārtām un tehnoloģijām. Delēzs rakstā "Postskripts par kontroles sabiedrībām" norāda, ka ikkatra sabiedrība attīsta tai raksturīgās tehnoloģijas, piemēram, disciplinārās sabiedrības ir saistītas ar enerģijas tehnoloģijām, kas darbojas pasīvu entropijas draudu un aktīvu diversijas draudu apstākļos (Deleuze 1992: 6). Disciplinārās sabiedrības ir saistītas ar norobežotām telpām. Fuko gadījumā tās būtu, piemēram, cietumi, skolas vai barakas. Vai būtu iespējams skatīt HES un energotīklus kā energosistēmu, kas arī rada līdzīgu ierobežotu telpu? Tālāk sniegtie argumenti būs vērsti uz to, lai pamatotu minēto apgalvojumu. HES un elektrotīkls tik tiešām kļuva par analogiju suverēnai valstij, bet valstij "naidīgie" un svešie elementi – par aktīvas sabotāžas iztēlojumiem.

Elektrotīkli kā asamblāžas

Pievēršoties tam, kā vēsturiski mainījās izpratne par enerģijas infrastruktūru Latvijā, līdzās energovaras jēdzienam noderīga varētu būt tā dēvētā asamblāžas teorija. Īens Buhanans norāda, ka par spīti tam, ka asamblāžas teorija sociālajās zinātnēs ienākusi tulkojuma pārpratuma² dēļ, tā tomēr ir izrādījusies visai produktīva un ļāvusi pievērsties daudziem jauniem jautājumiem un problemātikai, kas citādi nebūtu iespējami. Viņaprāt, ir nepieciešams atgriezties pie Žila Delēza un Fēliksa Gvatari sākotnējā jēdziena,³ lai asamblāžas teorija iegūtu lielāku skaidrību un koherenci (Buchanan 2017: 457, 458).

Asamblāža nereti tiek skaidrota kā organisma pretstats, jo elementu apvienojums vai salikums ir būtiski atšķirīgs no salikuma organismā. Organisms ir slēgta sistēma, bet asamblāža – atvērta. Asamblāžas teorija piedāvā jaunu skatījumu uz veselā un daļu attiecībām, atsakoties no organisma metaforas, kur daļu attiecības nosaka centrs un veselums tiek aplūkots kā integrāls, jo daļas ir pakārtotas vienam organizācijas principam. Tāpēc asamblāža ir drīzāk tīklojums, kurā elementi var būt nejauši, veido nelīdzenas topogrāfijas, tiem nav vadošā elementa un tie var saturēt savstarpēji konfliktējošas daļas (Bennett 2010: 24). Raksta nosaukumā izmantotā sirds metafora ilustrē pirmskara laika vīziju par Ķeguma HES kā Latvijas energoinfrastruktūras centru, tātad elektrotīklu kā organismu. Izmantojot asamblāžas teoriju, šī vīzija mūsu rakstā tiek pakļauta kritiskam izvērtējumam, un mēs argumentējam,

2 Buhanans atzīmē, ka termins "asamblāža" (*assemblage*) nostiprinājies kā franču vārda *agencement* tulkojums Delēza un Gvatari tekstos angļu valodā. *Agencement* burtiski nozīmē 'aranžēt', 'izkārtot', 'salikt kopā', 'savienot' utt. (Buchanan 2017: 458). Galvenais pārpratums rodas tāpēc, ka Delēza un Gvatari tekstu korpusā atrodams vārds *assemblage*, kas lietots nespecifiskā nozīmē.

3 Šajā rakstā sekosim Buhanana piedāvājumam, mūsdienu autoru asamblāžas lietojumu skatot caur Delēza un Gvatari tekstiem (Deleuze, Guattari 1972; Deleuze, Guattari 1980).

ka organisma metafora kalpo kā politiska un ideoloģiska energoformas izpausmes forma.

Ķeguma HES bija iecerēta kā valsts sirds, bet *de facto* darbojās kā viens no asamblāžas elementiem, jo tieši šādi ir interpretējami elektrotīkli. Piemēram, Beneta uzsver: "Elektrotīkls ir labs asamblāžas piemērs. Tas ir uzlādētu daļu materiāls kopums, kurā daļas patiesi ir savstarpēji sasaistītas, saglabājoties pietiekamā tuvumā un līdzsvarā, lai radītu atšķirīgus efektus. Šīs asamblāžas elementi darbojas kopā, lai gan to līdzsvars nepaceļas līdz organisma līmenim. Drīzāk tā saliedētība pastāv līdzās enerģijām un frakcijām, kas no tās izlaužas un traucē to no iekšienes. Un, kas manā skatījumā ir vissvarīgāk, šīs asamblāžas elementi, lai arī ietver cilvēkus un viņu (sociālās, juridiskās, lingvistiskās) konstrukcijas, iekļauj arī ļoti aktīvus un spēcīgus citbūtniskus elementus: elektronus, kokus, vēju, uguni, elektromagnētiskos laukus." (Bennett 2010: 24)

Elektrotīkla asamblāža noteikti jāpapildina ar ūdens, būvju, turbīnu u. c. elementiem, kas, izmantojot Džona Lova (*Law*) apzīmējumu, pieprasa "juceklības" teoriju (*theory of the messy*), kurā "tiek aprakstītas lietas, kas ir saliktas, izplūdušas un juceklīgas" (Law 2004). Turklāt HES kā asamblāža ir multidimensiāls jēdziens. HES nav tikai mehānisms, ko veido konkrētas daļas, kas veic tehniskas funkcijas, bet tā ir asamblāža, kas saskaņā ar Delēza un Gvatari ieceri ir saistīta ar abstraktu mašīnu⁴ (Deleuze, Guattari 1980: 636). Mašīna atšķiras no mašīniskās asamblāžas kā mehānisma, jo mašīnu veido nevis komponenti, bet sintētiskas komponentu attiecības (Altamirano 2016: 142, 143). Turklāt mašīnu veido arī tās attiecības ar citām mašīnām. Tas nozīmē, ka konkrētā HES Delēza un Gvatari aplūkotajā nozīmē ir uzskatāma par mašīnisku asamblāžu, kuras darbību un attiecības nosaka plašāks attiecību tīkls ar citām mašīnām – politiskām, ekonomiskām, reproduktīvām u. tml.

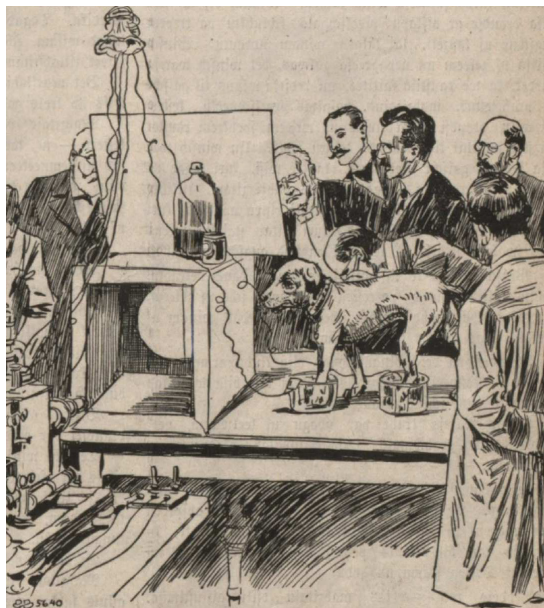
Turpmāk aplūkosim vairākus asamblāžu līmeņus un paveidus. Mūs interesē, pirmkārt, organisma un mehānisma individuāla asamblāža, otrkārt, vadonis un strādnieki, kas tiek pārvaldīti, pateicoties pultij, treškārt, HES kā valsts teritorija.

Kardiocentrisms un "elektriskās sirds" eksperiments

Kardiocentrisms saistās ar uz-

skatu, ka sirdī ir lokalizēts gars vai intelekts, bet elektriskā sirds ir specifisks kardiocentrisma gadījums, kur elektriskā sirds nozīmē vietu, kur tiek vai nu lokalizēta enerģija, vai arī no kurienes norisinās kontrole ar enerģijas distribūcijas palīdzību.

4 Delēzs un Gvatari darbā "Tūkstoš plato" apgalvo, ka mašīniskās asamblāžas padara iespējamu abstrakto mašīnu (Deleuze, Guattari 1980: 71).



1. attēls. "Sirds eksperiments".
Mājas Viesis, 1910, Nr. 1, 11. lpp.

Elektrība ir tikusi saistīta ar ķermeni un dzīvību vismaz kopš 19. gadsimta (Morus 2010). Elektrība Latvijā 19. gadsimtā tika izprasta kā enerģijas plūsma, kas spēj transformēt objektus.⁵ Piemēram, Krišjānis Barons pielīdzina pārkonu elektrībai (Barons 1928). Tādējādi viņam bija iespējams skaidrot pārkonu kā tādu, kas veicina augu augšanu. Medijos bieži vien kopš 20. gadsimta sākuma var lasīt dažādus aprakstus par mākslīgiem cilvēkiem – androīdiem vai robotiem, kas tiek darbināti ar elektrības palīdzību. Līdzīgā kārtā arvien lielāku popularitāti gūst dažādi elektroterapijas veidi. Tālāk aplūkosim gadījumu, kad tika veidota viena atsevišķa organisma saikne ar elektrību un mašīnu.

1910. gadā žurnāls "Mājas Viesis" publicēja nezināma autora zīmējumu ar nosaukumu "Sirds eksperiments" (1. att.). Tajā attēlots vīriešu–zinātnieku eksperiments ar suni, kur uz lapas tiek reģistrēta dzīvnieka kardiogramma. Šajā pašā žurnāla numurā ir sniegts attēla paskaidrojums: "Zīmējumā "Sirds eksperiments" redzams, kā izdara eksperimentus ar suni. Aparāts atzīmē suņa sirds darbību. Ar šo pašu elektrisko daiktu, saprotams, arī var izdarīt eksperimentus ar cilvēku. Ar laiku, kazi, vēl

5 Jānorāda, ka, piemēram, angļu valodā vārds "elektrība" saglabā duālu nozīmi – kā uguns (*electric fire*) un plūsma (*current*). Tādējādi šī pretēju īpašību – uguns un ūdens – vienība ļauj izmantot elektrību kā izskaidrojošu elementu daudziem fenomeniem, piemēram, kā tas, kas var nodrošināt ķermeņa un gara saikni, telepātiju u. tml. Latvijā elektrības aprakstam izmanto ūdens metaforas – strāva (straume) un lādiņš (kā laivas vai kuģa kravas vienība).

varēs izzināt, vai jaunava mīlestību tik liekuļo jeb vai tā patiesi mīlē.” (Mājas Viesis 1910: 24)

Attēla apraksts ļauj nonākt pie vairākām konotācijām. Pirmkārt, zīmējumā attēlotā aparāta funkcija atgādina agrīnu melu detektora versiju.⁶ Iekšējo emociju nolasīšana tiek attiecināta tieši uz sievietēm, bet sirds darbība ir raksturota kā emociju izteicējs. Zīmējuma apraksts balstās uz pieņēmumu, ka sievietes ir emocionālākas nekā vīrieši, tieši tāpēc viņu emocijas ir iespējams nolasīt vienkāršāk. Tiek izveidota miniasamblāža: organisms – mehānisms – kardiogramma, kurā mehānisms spēj pārtulkot un zinātnieku skatienam atklāt līdz šim organisma sirdī slēptās emocijas. Tādējādi, tehnizējot emocijas, tās tiek izgaismotas zinātniskā patiesības reģistrā.

Ir iespējams arī aplūkot kardiocentrismu plašākā izpratnē. Individuāls cilvēks var iekļauties laikmeta gara centrā, kas tiek aprakstīta kā elektriskā sirds. Šajā kontekstā aplūkosim Pētera Ķikuta poēmu “Mašīna” (1930). Poēmā aprakstītā vēstures ģenealoģija balstās uz trīs tehnoloģiju laikmetiem. Pirmais ir akmens un koks, tam seko tvaika laikmets, bet pēdējais ir elektrības laikmets, kurā mēs ieraugām šādu analogiju:

Mašīnas mute pēc ogļēm, pēc tvaikiem, pēc elektro
blāuj,
sprauslo un šķauj,
ugunis rauj
dzīslās, kur lokas un mijas
tērauda vēnas un artērijas
Pukst
dinamo krūtīs
Voltu un Ampēru sirds;
Čuksts
mīlu kam sūtīs
elektro giganta sirds. (Ķikuts 1930: 7)

Poēmā tiek norādīts, ka elektriskās mašīnas laikmetā cilvēkam ir jāveido simbioze ar laikmeta gara izsakošo elektromašīnu:

Laiks
beidzot mums, mašīna, draugs
sadoties biedros! (Ķikuts 1930: 30)

Poēmā mašīnas un cilvēka simbioze nodrošina emancipāciju, citādi bez tās pastāvētu kunga–verga attiecības starp mašīnu un cilvēku. Ķikutam elektriskais laikmets paredz ne tikai īpašu ražošanas veidu, tas rada arī īpašas “elektriskās” mākslas –

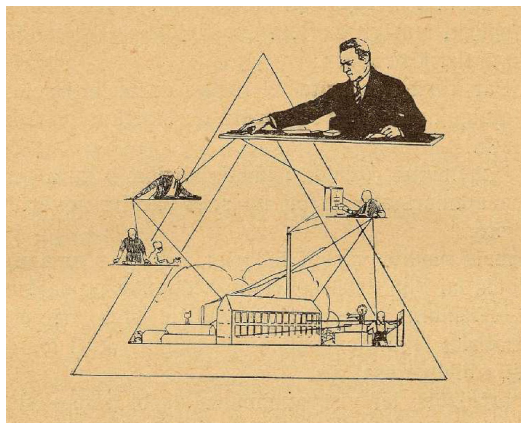
6 Latvijā elektriskā aparāta kā melu detektora izmantošana ir parādījusies feļetonā jau 1891. gadā. Feļetonā tiek stāstīts, ka elektrības šoks norāda uz vainīgo, tomēr pašu aparātu un elektrisko strāvu viltīgā kārtā pārvalda liecinieka izjautātājs. Sk.: Elektrība par liecinieci. “*Dienas Lapas*” *feļetona turpinājums*, 22.06.1891., 199. lpp.

kino un radio. "Elektriskās" mākslas rada jaunas un nebijušas izteiksmes iespējas māksliniekam, ļaujot ieraudzīt vēl vienu cilvēka–mašīnas simbiozes nepieciešamības pamatojumu. Ķikuts ir relatīvi optimistisks par cilvēka un mašīnas ar "voltage un ampēru" sirdi asambļāžu, kuras izpausmes būtu skatāmas arī jaunos mākslas izteiksmes līdzekļos. Ķikuta attieksme pret elektrotehnoloģijām ir līdzīga jau minētā Vītola uzskatam, ka Ķeguma HES nodrošinās *vivare un philosophare*.

Tiesa, filozofijā ne visi pievienotos Ķikuta un Vītola optimismam. Piemēram, Makss Horkheimers (*Max Horkheimer*) un Teodors Adorno (*Theodor Adorno*) kritizēja jaunās mākslas izpausmes tieši tāpēc, ka tās ir atkarīgas no ražotās enerģijas. Rodas dinamika, kad enerģija kā prece padara arī mākslu par preci vai masu mākslu. Tādējādi "[i]etekmīgāko radio kompāniju atkarība no elektroindustrijas vai kinematogrāfa atkarība no bankām raksturo visu šo sfēru" (Horkheimers, Adorno 2009: 185). Dažādu industriju ģenerāldirektori nosaka tendences arī kultūrindustrijai, jo kontrolē enerģijas vai finanšu plūsmu. Mēs nepievērsīsimies kultūrindustrijai un mākslai, tomēr ieskicēsim jautājumu par "ģenerāldirektoriem", kas kontrolē enerģijas sadali. Iesākumā aplūkosim to, kā tiek veidota piramīdveida asambļāža starp ģenerāldirektoru un strādniekiem. Pēc tam analizēsim kreisi orientēto kritiku, kas, līdzīgi kā Ķikutam, aicināja atteikties no piramīdveida asambļāžas un pārņemt ražošanas līdzekļus. Noslēdzot par piramīdveida asambļāžām, apskatīsim "elektriskās sirds" analogijas saistību ar pulti, kas kontrolē enerģijas padevi, kur vadonis tiek pielīdzināts dinamo mašīnai, kas ražo enerģiju. Tādējādi tiek radīts nošķīrums starp aktīvā vadoņa "elektrisko" gribu un pasīvā strādnieka ķermeni.

Releji un strādnieku ķermeņu disciplinēšana

Elektrisko analogiju izmantošana palīdz izgaismot strādnieku pasīvo ķermeņu disciplinēšanas jautājumus. Ievadā jau norādījām uz Delēza izteikumu, ka disciplināras sabiedrības analogija var būt elektrotīkls, jo tas veido noslēgtu sistēmu. Fuko darbā "Uzraudzīt un sodīt" norāda, ka cietumniekus ir iespējams kontrolēt, pateicoties panoptiskajam principam, kas balstās uz aplveida arhitektūru. Taču attiecībā uz lielām darbnīcām un rūpnīcām ir nepieciešama cita pieeja un organizācijas principi. Lai to skaidrotu, Fuko izmanto elektrotīkla analogiju: "Taču disciplīnas kontrolei faktiski bija vajadzīgs relejs. Piramīda labāk nekā aplis atbilda divām prasībām: būt diezgan pilnīgai, lai veidotu tīklu bez nevienas spraugas, – tāpat iespēju vairot savas pakāpes un izplatīt pa visu kontrolējamo virsmu; un tomēr būt diezgan diskrētai, lai tā ar savu inerto svaru negultos uz disciplinējamo aktivitāti un nebūtu tai par bremsētāju vai šķērslī; integrēties disciplinārajā sistēmā kā funkcijai, kas uzlabo tās iespējamus rezultātus." (Fuko 2001: 159, 160)



2. attēls. Voldemārs Leitis.
*Vadoņa spējas. Kā viņas iegūt,
 kā vadīt uzņēmumus un ļaudis.*
 Rīga: Autora izdevums, 1925, 23. lpp.

Latvijas gadījumā mēs aplūkosim piemērus, kā darbojas piramīdveida kontrole, balstoties uz literatūras, darba organizācijas rokasgrāmatu un jurisprudences dotumiem.

Piramīdveida kontrole ir cieši saistīta ar elektrotīkla un releju analogiju. Tā, piemēram, rakstnieks un publicists Voldemārs Leitis apraksta uzņēmuma vai valsts organizācijas principus: "Vispirms pie personīgās darba sistēmas. Šī personīgā sistēma būs tā, kura palīdzēs sakopot vadoņa rokās visas līnijas, kuras satek trijstūrā asajā galā. Ņemsim elektrisko spēka centrāli. No dinamo mašīnas enerģija tiek izdalīta grupām un no turienes – tūkstots atsevišķām sīkām līnijām. Tā ir ideāla centralizācija. Vadonis ir uzņēmuma dinamo, kurš dod visām grupām (saviem palīgiem) un līnijām (darbiniekiem) enerģiju. Ja enerģija būs vāja, tad atsevišķas līnijas nedarbosies kārtīgi. Bet viņas nedarbosies kārtīgi arī tad, ja enerģija būs gan spēcīga, bet grupu kontakti ar dinamo vai ar atsevišķām līnijām būs vāji." (Leitis 1925: 26)

Leiša minētā analogija visai precīzi atbilst Fuko darba organizācijas un strādnieku disciplinēšanas aprakstam. Latvijas kontekstā "grupas" nodrošina uzņēmuma kontroles funkcijas, bet "līnijas" transformē paša vadoņa dinamo mašīnas saražoto enerģiju darbā. Vadoņa veikta kontrole ir iespējama, pateicoties relejiem, – pieslēdzot vai atslēdzot noteiktai organizācijas daļai enerģiju (2. att.).

Valsts totalitāra pārvaldīšana – līdzīgi kā uzņēmumā – ir saistīta ar ķermeņu kontrolēšanu, pateicoties pultij un elektrotīklam. Vilis Lācis 1934. gadā sarakstītajā romānā "Ceļojums uz kalnu pilsētu" apraksta kādu vērojumu: "Viņi nonāca pie milzīgām ozola durvīm otrajā stāvā. Tā bija ieeja audienču zālē. Virs durvīm Ģirts ievēroja savādu zīmējumu, līdzīgu zibens šautrai, zem kura bija uzraksts sarkaniem burtiem: "Neaizmirsti svešo dabas spēku"." (Lācis 1939: 106) Lai gan romānā īsti nav izskaidrots, kas ir šis dabas spēks, tomēr nav grūti iztēloties, ka zibens šautra varētu apzīmēt tieši elektrību.

Minētais “dabas spēks”, pateicoties īpašam aparātam, ir pakļāvis savā varā strādnieku šķiru. Strādnieki tiek aprakstīti kā mehāniski roboti, bez savas gribas, bet valdnieka galdu jeb pulti Lācis raksturo ar elektriskās mašīnas analogiju: “Zāles dibenā atradās milzīgs rakstāmgalds, kas gan vairāk atgādināja sarežģītu dinamo aparātu nekā kabineta mēbeli. Daudz baltu un melnu kloķu, gan paceltu, gan nolaistu, atradās virs tumšās galda plāksnes. Aprāti ar skaitļiem, zeltīti ventiļi, tievas caurules un izolēti vadi sarežģītā sistēmā sastādīja šā neparastā galda ietērpu.” (Lācis 1939: 107)

Valdnieka darbagalds ir līdzīgs jau minētajam uzņēmuma darbagaldam. Darba mašīnas jeb roboti Lāča romānā eksistē bez savas gribas un tiek pakļauti ar elektriskās pulsts palīdzību. Romānā kontroles funkciju pilda slepenpolīcija, bet aktīvā griba tiek pielīdzināta elektrībai: “Ģirta dēmoniskais gribas spēks, kas kā elektrība visu nakti plūda robota būtē, beidzot tomēr veica neiespējamo.” (Lācis 1939: 223) Roboti jeb darba mašīnas, pateicoties īpašajai “elektriskajai gribai”, iegūst šķiras pašapziņu un tāpēc ir spējīgas veikt revolūciju un atbrīvoties no apspiešanas.

Releju metode var tikt attiecināta ne tikai uz uzņēmumu vai valsts pārvaldi, bet arī uz jurisprudenci, kas nosaka sabiedrības kopdzīvi. Tā, piemēram, latviešu jurists Kārlis Dišlers piedāvā šādu analogiju: “Juridiskās tehnikas uzdevums ir – caur attiecīgām valsts iestādēm, ko viņu kopsakarīgajā darbībā nereti mēdz apzīmēt par aparātu vai mehānismu, uzturēt un vadīt tiesības saskaņā ar viņu svarīgo mērķi – sabiedriskās kopdzīves regulēšanu, līdzīgi tam, kā inženieri ar attiecīgu aparātu un mehānismu palīdzību vada dažādus enerģijas veidus (piem., elektrību) uz lietderīgu darbu cilvēku un sabiedrības labā.” (Dišlers 1937: 26) Tādējādi juristi ir pielīdzināti inženieriem, kas spēj kontrolēt cilvēkus kā enerģiju (Dišlers 1937: 19, 39, 40).

Minētie piemēri rāda, ka elektriskā tīkla analogijas ir saistītas ar kontroli pār pasīvajiem un no sniegtās enerģijas atkarīgajiem strādnieku vai pilsoņu ķermeņiem, taču ir nepieciešama arī vadības pulsts, kas spēj nodrošināt efektīvu pārvaldi. Abos gadījumos ir runa par autoritārismu vai nu uzņēmuma vadīšanā, vai arī valsts pārvaldīšanā. Saskaņā ar Delēza un Gvatari mašīnas konceptu Latvijas starpkaru enerģijas diskurss literatūrā un publicistikā parāda, kā elektrotīkls kā mašīniska releju asamblāža tiek lietots kā analogisks modelis ekonomisku (darbs) un politisku (pārvalde) mašīnu pilnveidošanai.

Ķeguma hidroelektrostaciju, kas tobrīd bija lielākais valsts projekts, sāka būvēt 1936. gadā. Tāpēc nav pārsteidzoši, ka ar to tika saistīti daudzi iztēlojumi literatūrā, sabiedriskajās zinātnēs un filozofijā. Zīmīgi, ka publiskajā telpā šajā laikā dominē HES analogijas, kas reprezentē centralizētu piramīdveida struktūru ar tās centrā novietotu kontroles istabu. Tomēr HES analogijas ir plašākas nekā tikai jau minētās. Turpmāk apskatīsim HES analogijas, kas ļauj aktualizēt jautājumus ne tikai par kontroli un disciplīnu, bet arī darbu, entropiju un valsts iekārtu.

Filozofija un HES modeļi

Jau minējām izteikumu, ka enerģijas ražošana varētu nodrošināt "filozofēšanu" un kultūras vērtību radīšanu un uzturēšanu. Būtiskie materiālie un kultūras ieguvumi no šī jaunā enerģijas avota, visticamāk, kalpo par iemeslu, kāpēc HES būvēšana latviešu starpkaru literatūrā parasti ir attēlota pozitīvā gaismā. Viens no izņēmumiem ir 1927. gadā publicētais Ādolfa Ersa romāns "Aglonas Dievmātes atgriešanās". Šis darbs pievēršas izmaiņām, ko rada HES būvēšana lauku teritorijās. Saiešanas nama nojaukšana spēkstacijas celtniecības dēļ ir izprotama simboliski, jo tā funkcija bija komūnas vienošana, pateicoties reliģijai. HES būvēšana iezīmē jaunu laikmetu, kas nesīs jaunu reliģiju: "Jaunais laiks iet iepriekšējam pāri un ceļ jaunus tempļus, kur atskan slavas dziesmas elektrībai, motoram un tēraudam." (Erss 1927: 195, 196)

Šādas laikmetu pārejas apraksts var nozīmēt vismaz divas lietas. Pirmais skaidrojums ietvertu kontrastu un pāreju no kopības uz individuālismu, bet otrs iezīmētu pāreju no vienas kopības veida uz citu. Romānā HES būvētājs pārstāv tehnokrātisku pieeju. Viņaprāt, darbaspēka trūkumu var novērst ar jaunajām tehnoloģijām, turpretim viņa māsa Laura uzskata, ka ir jāpievēršas mākslas un dabas saiknei plašākā nozīmē, kas aicina uz vienotību ar pastorāli tvertu dabu. Ieraugot, ka no saiešanas nama ir palikuši tikai pamati, Laurai rodas pārdomas: "Jaunā laikmeta vampīra acis, kuras Laura redzēja Rīgā, vai drīz tās nerēgosies arī te no mežiem un krūmiem? Tad fauniņi un putni aizbēgs. Griezīsies riteņi, dūks mašīnas, tūkstošvoltage spēks skries pa drātīm." (Erss 1927: 214) Visbeidzot Laura kopā ar draudzeni dodas uz Rīgu. Atteikšanās no kopības, ko nodrošina daba vai augstā māksla, nozīmē arī morālu pagrimšanu. Tāpēc Laura, paliekot pilsētā, atsakās no laulībām un paliek džeza mūzikas piepildītā krogā kopā ar savu mīļāko. Šim romānam ir atvērts noslēgums, jo pašam lasītājam nepieciešams atbildēt, vai jaunajā tehnoloģiju laikmetā ir iespējama patiesa māksla? Jebkurā gadījumā minētais piemērs apliecina, ka mākslas (*poiēsis*) un tehnoloģiju (*technē*) telpas ir viena no otras nošķirtas. Ersa darba noslēgumu var lasīt kā dilemmu, bet kā šī jautājuma konceptuālu turpinājumu ir iespējams uztvert Martina Heidegera pārdomas par tehnoloģijām, mākslu un HES.

Domājams, ka viens no labāk zināmajiem HES pieminējumiem filozofijā ir lasāms Heidegera ietekmīgajā esejā "Jautājums par tehnoloģiju". Tajā viņš raksta:

Hydroelektrostacija ir iebūvēta Reinas straumē. Tā liek Reinai nodrošināt hidraulisko spiedienu, kas savukārt liek griezties turbīnām. Šī griešanās iekustina iekārtas, kuru spēks rada elektrisko strāvu, ko ir paredzēts pārsūtīt un priekš kam ir izveidota elektrostacija un tās kabeļu tīkls. Saistīto procesu kontekstā, kas attiecas uz elektroenerģijas sakārtotu sadali, pat pati Reina šķiet kā kaut kas, kas atrodas mūsu rīcībā. Hydroelektrostacija nav būvēta Reinas upē tā, kā savulaik vecais koka tilts, kas gadsimtiem ilgi savienoja abus krastus. Drīzāk upe ir aizsprostota elektrostacijas vajadzībām. Tas, kas upe tagad ir – proti, ūdens enerģijas piegādātāja –, izriet no pašas elektrostacijas būtības. (Heidegger 1977: 16)

Viens no Heidegera esejas mērķiem ir parādīt, kā tehnoloģijas ir mainījušas skatījumu uz pasauli un dabu. Tomēr ir nepieciešams saprast, kāpēc kā piemērs ir izmantota tieši HES? Var minēt vismaz divus iemeslus. Pirmkārt, citētajā teksta fragmentā ir redzams, ka HES ilustrē specifisku gadījumu, kad enerģija tiek uzglabāta pirms tās tālākas distribūcijas. Tieši šī īpašība veido kvalitatīvu atšķirību no tādām tehnoloģijām kā vējdzirnavas, kas nespēj uzglabāt enerģiju. Iespēja uzglabāt enerģiju ļauj runāt par dabas resursiem, bet nedaudz tālāk šajā pašā esejā Heidegers norāda, ka arī paši cilvēki, pateicoties šādam skatījumam, ir raksturojami kā resursi (Heidegger 1977: 18). Otrkārt, nevar noliegt, ka arī citas tehnoloģijas, kā, piemēram, lidmašīnas, radio, kino, televīzija un tamlīdzīgi, var mainīt priekšstatu par laiku, ilgstamību, attālumu un līdzīgi (par šīm tehnoloģijām sk.: Heidegers 1997: 101). Tomēr minētās tehnoloģijas ir pakārtotas energotīklam un resursiem, ko nodrošina HES darbība.

Cilvēku pielīdzinājums dabas resursiem var nebūt pilnībā izprotams, ja neņem vērā vēl divus aspektus – ierāmējumu un enerģijas distribūciju. Heidegeram tehnoloģijas filozofijā viens no centrāliem jēdzieniem ir ierāmējums (*Ge-stell*).⁷ Heidegers vēlas nošķirt vairākus darba paveidus. Viens no tiem ir zemnieka veiktā zemes apstrāde, kas joprojām ir atkarīga no dabas cikliem. Cits darba paveids ir saistīts ar HES un tās uzkrātās enerģijas tālāku izmantošanu. Tādā gadījumā industriālā zemes apstrāde var kļūt mazāk atkarīga no dabas cikliem un priekšplānā izvirzās resursu pragmatiska izmantošana.

Tomēr jānorāda, ka Heidegers HES un tā saražoto elektrību nesaista ar kādu specifisku zinātnes teoriju. Centrālā loma viņa pārdomās ir pašam elektrotīklam un enerģijas apritei. Tāpēc tehnoloģiskā ierāmējumā parādās jaunas morālas dabas problēmas, kas ir saistītas ar lielas enerģijas koncentrēšanu un tās destruktīvu distribūciju, kā tas ir atombumbas gadījumā. Līdzīgi var domāt par cilvēku resursu mobilizāciju kara vai krīžu gadījumos.

Heidegera skatījumā nav iespējams runāt par atteikšanos no tehnoloģijas par labu mākslai. Ersa romānā izspēlētā izvēle starp dabu, mākslu un tehnoloģijām viņa skatījumā būtu viltus dilemma. HES radītais energotīkls ir rāmējums, no kura nav iespējams vienkārši atteikties. Taču viņš piekristu tiem lauku tehnokrātiem romānā, kas pielīdzina tehnikas un cilvēku darīto darbu noteiktām enerģijas vienībām.

Heidegera uzskatus par cilvēku un tehnoloģiju saikni var pārformulēt pozitīvākā interpretācijā. Tā sauktais jaunais materiālisms pievēršas asamblāžām, ko veido gan

7 Lai arī Heidegers esejā par tehnoloģiju izmanto HES kā paradigmātisku piemēru, taču šāds tehnoloģisks ierāmējums, pēc viņa sistēmas, sākās jau ap 1600. gadu, kas nozīmē, ka ierāmējuma process ir sācies pirms elektrības kā enerģijas izmantošanas (Riis 2018: 169).

cilvēki, gan tehnoloģijas un matērija (par asamblāžu veidošanos saistībā ar elektrotīkliem sk.: Bennet 2010: 20–38). Asamblāžu izveidošanās vienmēr nenozīmē, ka pastāv strikts nošķirums starp aktīvo subjektu un pasīvo objektu, jo lomas asamblāžas ietvaros var dinamiski mainīties. Jau norādījām uz Heidegera uzskatu, ka HES reprezentē kvalitatīvu lēcieni cilvēka attiecībās ar tehnoloģijām, kas fundamentāli mainīja priekšstatu par dabu. Tagad centrā ir tehnoloģijas veidots ierāmējums, kas ļauj uz dabu skatīties kā uz stāvošu rezervi. Tālāk aplūkosim, kā HES tehnoloģisko modeli var izmantot, lai aprakstītu specifisku entropisku realitāti.

HES, termodinamika un darbs

Voldemārs Reiznieks ir viens no retajiem Latvijas starpkaru domātājiem, kas mēģināja par darba nojēgumu un enerģiju domāt filozofiskā nozīmē. Tomēr raksta kontekstā būtiskāk ir pievērsties mehāniskajam darbam, kas ir saistīts ar enerģijas iztērēšanu. "Visuzskatāmāk tāda krāšana notiek dzirnavu dambjos, kuros sakrāj ūdeni, un tālāk jau pamazām tērē dzirnavu riņķu griešanai. Kā zināms, tagad ūdens spēkam, kas nāk no saules, ir pievērstā liela vērība, un to daudz kur krāj aizsprostojumos, kur to parasti pārvērš elektrībā." Vēlāk notiek šīs enerģijas koncentrēšana un tad – tās distribūcija. "Kamēr gars neiet zudībā, arī matēriju zināmā vairumā var atgriezt cirkulācijas procesos, tikmēr enerģija iet pilnīgā zudumā. Tāpēc ir vajadzīgi enerģijas nemītīgi pieplūšanas avoti, un tāpēc jau sen ir izteiktas bažas, ka uz Zemes lodes reiz izsmels visus akmeņogļu, naftas un citus enerģijas krājumus." (Reiznieks 1937, 66)

Reiznieka citātā ir nolasāmi trīs enerģijas krāšanas un tērēšanas līmeņi, kas atbilst Mišela Serē (*Michel Serres*) veidotajiem skaidrojošajiem modeļiem. Serē izmanto HES un līdzīgu tehnoloģiju piemērus, lai runātu par termodinamikas teorijas ietekmi uz humanitārajām zinātnēm (Serres 1982). Pirmais modelis saistīts ar ģeometrisko – būtiska ir līdzsvara saglabāšana. Otrā – motoriskā modeļa – centrā ir enerģijas zudumu novēršana. Trešais ir termodinamiskais modelis, kur centrā ir entropijas princips. Piemēram, HES rezervuāra un turbīnas attiecības ilustrē entropiju un laika bultu (turpat: 113, 114). Serē termodinamikas principus attiecina gan uz dabas, gan arī kultūras procesiem. Tādējādi pasaule ir skatāma kā nebeidzama jaunu attiecību veidošana starp dažādām parādībām. Šīs attiecības pārsvarā ir nestabilas, tāpēc Serē atsakās no aktīvā subjekta un pasīvā objekta nošķiruma. Tā vietā ir nepieciešams pievērsties temporāliem stabilitātes punktiem – kvaziobjektiem. Tiesa, tik visaptverošu termodinamikas modeli, kas balstās uz HES analogiju, starpkaru Latvijas domvidē nav iespējams redzēt.

Reiznieks atzīst, ka pastāv entropija, bet attiecina to tikai uz fizisku darbu (Reiznieks 1937: 51). Tādējādi viņam termodinamika veido demarkācijas līniju starp

dabas procesiem plašā nozīmē un garu, garīgo. Līdzīgi Reizniekam argumentē arī filozofs Pauls Jurevičs, aprakstot enerģijas transformāciju apcerējumā “Kas ir dvēsele?”:

Te mēs tad arī varam it kā tieši pielikt roku tam ar ko dvēsele radikāli atšķiras no neorganiskās materiālās pasaules. Neorganiskai pasaulei tipiska un raksturīga ir tā enerģijas un arī kvalitātes degradācija, ko raksturo entropijas likums: augstākās enerģijas formas pāriet zemākā un sadalās vienmērīgi pasaules visumā, – organizācija, dzīvība slīd uz leju, nevis uz augšu. Dvēseli turpēsim raksturo process, kas ir pretējs neorganiskās pasaules procesam: tā pieaug, tā kļūst plašāka un bagātāka, tajā ik brīdī rodas jaunas vēl nebijušas situācijas. (Jurevičs 1936: 7, 8)

Reiznieka un Jureviča uzskati saskan ar mediju teorētiķa Vilema Flusera (*Vilém Flusser*) uzskatiem, ka termodinamika veido robežlīniju starp dabu, zinātņi un kultūru (Flusser 1990). Dabā ir vērojama entropija, bet kultūrā ir skatāms pretējs process – negentropija. Tādējādi ir iespējams izskaidrot, kāpēc kultūras procesi ir kumulatīvi un kvalitatīvā ziņā atšķirīgi.

Darbs ir skatāms kā enerģijas transformācija, tāpēc strādā gan augi un mašīnas, gan cilvēki u. tml. Līdz ar termodinamikas atklāšanu darbs vairs nav specifiski cilvēciska nodarbe. Dageta argumentē, ka, pateicoties termodinamikai, 19. gadsimtā mainījās cilvēku aktivitātes izpratne uz tādu, kas ir reducējama uz universālām enerģijas vienībām. Tāpēc viņa secina: “Cilvēka darbību var vērtēt pēc tiem pašiem enerģijas vienādojumiem, kas tiek piemēroti mašīnām, taču cilvēka virzītā jauda ir ievērojami palielinājusies, pateicoties jaunajiem cilvēka–enerģijas–mašīnu kompleksiem.” (Daggett 2019: 86) Līdz ar to centrā nokļūst jautājumi par darba un atpūtas kontroli, kas saistīti efektīvu enerģijas izmantošanu.

HES parasti tiek iztēlota kā tāda, kur “balto ogļu” resursi ir praktiski neizmējami. Ja enerģijas nepietiekamība acīmredzamu iemeslu dēļ ir nevēlama, tad var rasties jautājums, vai ir iespējams ražot par daudz enerģijas? Optimistiskā skatījumā, kas bija minēts šīs sadaļas sākumā, šāds jautājums šķistu absurds. Interesanti, ka Reiznieks tomēr runā par “pārāku” jeb pārmērīgu enerģiju. Tādā gadījumā enerģijas tērēšana kļūst destruktīva: “Tātad var teikt vispār, ka pārāka enerģijas uzvandīšana un likšana lietā noved pie noziedzības. Kā pārāki gara krājumi noved pie garīga sastinguma, kā pārāka manta un kapitāli cilvēkus padara par slīņķiem un oblomoviem, tā savukārt pārāka enerģija tos padara par varmākām un noziedzniekiem.” (Reiznieks 1937: 68).

Reiznieka argumentu var reducēt uz pieņēmumu, ka enerģija būtībā ir entropiska un destruktīva, tāpēc bez pareizas enerģijas sadales tās pārbagātība var pat radīt sabiedrības sabrukumu. Tiesa, šajā gadījumā tiek veikts metaforisks pārlēcens no enerģijas kā fizikālas vienības uz noteikta cilvēka tipa psiholoģisku aprakstu. Tomēr šāds pārlēcens ļauj uzstādīt jautājumu par kontroles nepieciešamību saistībā ar enerģijas sadali.

Līdzīgus argumentus par distribūcijas nepieciešamību piedāvā arī latviešu filozofs Jurevičs. Aprakstot industriālo kultūru, viņš norāda, ka viena no problēmām ir kultūras distribūcija un organizācija. Izmantojot rezervuāra metaforu, viņš brīdina par nepieciešamību izvairīties no teritorijas lokālas pārplūšanas (Jurevičs 1936: 37, 38).

Reiznieka idejas, kā tikko lasījām, termodinamiku un HES ražoto enerģiju norobežo no gara un kultūras, uz ko neattiecas entropijas likums. Tiesa, tas nenozīmē, ka HES modeli nevarētu attiecināt uz garu vai dvēseli. Taču, lai uz to neattiecinātu entropiju, būtu nepieciešams pieņemt, ka potenciālā enerģija ir neierobežota. Elektrības un dvēseles saistību piedāvā Konstantīns Raudive – nenogurstošs mirušu dvēseļu meklētājs radio viļņos. Nacistu okupētajā Latvijas teritorijā tika izdota viņa grāmata "Dzīves kultūrai. Mūsdienu cilvēku problēmas" (Raudive 1942). Raudive apgalvo, ka dvēseli nav iespējams definēt, bet tikai sajust. Šajā ziņā viņš seko iepriekšējā gadsimta elektriskajiem filozofiem, kas līdzīgos vārdos runā par elektrību. Tāpēc viņš garu definē spēka kategorijās. Jo lielāks ir gara spēks, jo lielāka ir iespēja pārdzimt tālāk. Taču viņš runā ne tikai par individuālu garu, bet arī par, piemēram, tautas gara spēku. Tautas spēks – lielāks vai mazāks – arī nodrošina tās potencialitāti izdzīvot tālāk. Šāds kolektīvais gars balstās uz priekšstatu par noteiktas komunikācijas ceļiem starp atsevišķiem individuāliem gariem, kas izveido vienotu tautas karti. Raudive arī apgalvo, ka dvēseles esamībai var tikai ticēt, un papildina savu domu ar kādu analogiju, kas ir saistoša, domājot par enerģijas uzkrāšanu:

Dvēseles dzīves potenciālie un subjektīvie spēki ir tikai krājums no kāda universāla spēka, kas parādās tik lielā mērā, cik lielā mērā mēs to sevī uzkrājam. Še varbūt cilvēka dvēseles dzīvi varētu zināmā simboliskā nozīmē salīdzināt ar akumulatoru: elektrību, ņemot vērā fizikālās pasaules likumus, var uzkrāt nodalītā ķermenī, kas, iedarbojoties uz attiecīgām ierīcēm, dod gaismu un rada enerģiju, kas iedarbina un dzen sarežģītus mehānismus. Tādā pašā kārtā varbūt arī cilvēks sevī uzkrāj, iesūc garīgo enerģiju, kas iedarbina un uztur cilvēka dvēseles dzīvi.

Ja tā, tad gars, līdzīgi elektrībai, ir universāls spēks, un tas eksistē neatkarīgi no tā, vai cilvēks dzīvo vai mirst. No šī viedokļa mēs varētu runāt par gara nemirstību, par gara, kura spēks iedarbojas uz mūsu dvēseles turbīnām, kas ražo mūsu apzinīgās un neapzinīgās dzīves potences. Šīs potences tad mēs varētu uzlūkot par mūsu esamības būtību. (Raudive 1942: 256, 257)

Lai arī Raudive izmanto HES analogiju, tomēr no citāta ir atvedināms, ka gars atšķirībā no akumulatora, kas var sevī saturēt tikai ierobežotu enerģijas daudzumu, nepakļaujas entropijas likumiem.

Taču termodinamika rada nošķirumu ne tikai starp garu, kultūru un materiālo pasauli, bet arī starp organisko un neorganisko. Piemēram, 1935. gadā Teodors Celms publicēja savas pārdomas par vēsturi. Atsaucoties uz Osvaldu Špengleru un kontekstā par vēstures izpratni viņš raksta: "Vēsture neesot līdzīga gravitācijai, elektrībai vai kādai citai anorganiskai parādībai. Dzīvo, topošo vispār nevarot tvert

pēc līdzības ar nedzīvo, kā tas gan tik bieži mēģināts." (Celms 1935: 25) Šajā kontekstā ir jānorāda, ka Špenglers pārstāv "organicisma" pieeju kultūras un vēstures skaidrošanai. Proti, civilizācijas attīstās līdzīgi dzīviem organismiem: tās dzimst, nobriest un mirst, un šis process ir ciklisks. Lai šo teoriju pamatotu "zinātniski", Špenglers noliedz termodinamikas zinātnei. Viņaprāt, termodinamika ir aplama "faustiska" zinātne. Termodinamika nepieciešami paredz "laika bultu", proti, laika un kauzalitātes neatgriezeniskumu. Tas nozīmētu, ka nav iespējams globāla mēroga cikliskums.

Tādējādi Serē filozofijā HES kalpo kā modelis, lai skaidrotu entropijas principu. Proti, to var aplūkot kā galīgu enerģijas rezervuāru, kas rada laika bultu. Viņaprāt, šādu modeli var attiecināt uz plašāku kultūras izpratni, piemēram, Zigmunda Freida psihoanalīzes teoriju, kas izmanto psihiskās enerģijas rezervuāra metaforu (*eros–tanatos* princips). Savukārt Latvijas piemēros ir redzams, ka termodinamika pārsvarā tiek attiecināta tikai uz fizikālām dabas parādībām.

HES kā valsts modelis: pilsēta un lauki

Kādā brošūrā, kas ir veltīta valsts statistikai, var lasīt šādu izteikumu: "Elektrība ir pilsētas dzīvība un elektriskā spēkstacija – tās sirds." (Dzīve skaitļos 1937: 34) Priekšstats par pilsētu, kur spēkstacija ir sirds, bet elektrība ir tās asinis, kas plūst cauri visam pilsētas organismam, parādās arī dzejā. Piemēram, Jānis Plaudis, aprakstot pilsētu, izmanto līdzīgas metaforas kā jau minētajā Ķikuta dzejā:

Ak, Volta un Ampēra ģēnij,
Dzen virmot elektro asinis tērauda dzīslās. (Plaudis 1928: 19)

Tomēr šie piemēri paredz, ka ikkatrā pilsētā ir iespējama sava "elektriskā sirds", kas ir nošķirta no citām. Citāds skatījums parādās tad, ja pievēršamies vienotam valsts elektrotīklam. Jau norādījām uz Raudives idejām, kas iezīmēja gara–elektrības–tautas saistību. Elektrotīkls metaforiskā ziņā ir saistīts ar tautas vai nācijas un valsts ķermeni. Darbos, kur tiek aplūkota HES būvniecība, tiek izvirzīts mērķis, ka HES būs vienojošais elements valsts ķermenī. To varētu salīdzināt ar asinsriti, bet nācija vai tauta ir sirds. Ir nepieciešams izveidot veselīgu valsts ķermeni. Tāpēc būtisks ir HES finansējums – kapitāla aprīte. Piemēram, Jāņa Grota "Zelta atslēga" un Jāņa Sārta "Pagars" literārie darbi vēsta, ka HES būvniecībai ir vajadzīgs valsts atbalsts tā nozīmības dēļ un nepieciešamības gadījumā (naidīgu un svešu elementu veikta sabotāža) arī valsts tieša iejaukšanās.

Tiesa, pilsētas un lauku nošķirums var tikt skatīts divos dažādos vērtējumos. Optimistisks apraksts nozīmē, ka vienots energotīkls paredz pastāvīgu enerģijas apmaiņu starp pilsētu un laukiem. Piemēram, no pilsētas uz laukiem tiktu nodotas "garīgās" vērtības, bet lauki pretī sniegtu elektrību. Pesimistiskāks skatiens

paredzētu to, ka pilsēta vienkārši nevērtīgi izšķiestu laukos saražoto enerģiju. Šāds apgalvojums, protams, ir saistīts arī ar pilsētas dzīves morālu vērtējumu. Tālāk sniegtajos piemēros būs redzamas abas perspektīvas.

Grota tautas luga "Zelta atslēga" publicēta 1937. gadā, bet iestudējumu tā pieredzēja gadu iepriekš. Lugas sižets vēsta, ka pēc plūdiem, kad ir iznīcināts dambis un divas dzirnavas, notiek mēģinājums uzcelt Grandavas spēkstaciju. "Mūsu skaistās upes krāces un atvari izraus jaunu gaismas un darba gultni uz pašu tautas sirdi." (Grots 1937: 40) Ir būtiski norādīt, kā tiek nodrošināta vienības ideja. Grots izmanto bioloģisku aprakstu par elektrotīklu – tie ir ķermeņa audi. Tādējādi tiek veidots tautas ķermenis, ko vieno elektrotīkls. Elektrotīkls būs savienots ar tautas sirdi. Grots neaktualizē jautājumu par pilsētas un lauku nošķirumu kā morālu nošķirumu. Tā kā galvenajam varonim nav privāta kapitāla, tad kapitālu lugā nomaina darbs (neatsvešināts darbs Kārļa Marksa izpratnē). Lugas noslēgumā izveidojas sinerģija starp pilsētu (varas un lēmumu centrs, finansētājs, intelektuālā darba darītājs) un laukiem (enerģijas ražotājs): "Zemes stipruma vajaga mūsu pilsētām un pilsētas spožās gaismas vajag mūsu laukiem." (Grots 1937: 68) Šajā gadījumā zemes stiprums nozīmētu ne tikai pārtiku, bet arī HES ražoto elektroenerģiju, taču gaisma, ja to aplūko lugas noslēguma kontekstā, ir saistīta ar intelektuālo gaismu jeb enerģiju, ko Rīga sūta atpakaļ laukiem.

Otrs darbs, ko var aplūkot līdzīgā kontekstā, ir 1930. gadā publicētais Sārta romāns "Pagars". Šis romāns ir interesants ar to, ka tā centrā ir inženieris, kurš Latvijā būvē HES, kas tiek attēlota kā nacionālas kopības projekts. Tomēr to apdraud ebreji, kas lēti iepērk akcijas no latviešiem. Lai izbeigtu šo apdraudējumu, iejaucas valsts un emitē vēl vairāk akciju, tādējādi mākslīgi pazeminot cenu. Tas rada ebrejiem lielus zaudējumus, un tāpēc ebreji nogalina HES prezidentu. Lai arī šis darbs būtībā ir antisemitisks, tas izgaismo valsts un energotīkla metaforas saistību.

Tomēr pilsētas un lauku vienība energotīkla nozīmē tika arī kritizēta. Piemēram, Edvards Virza starpkaru Latvijā aizstāvēja ideju par lauku autonomiju un uzskatīja par nevajadzīgu enerģijas šķiešanu pilsētas vajadzībām. Viņš pamatoja lauku iedzīvotāju tiesības iestāties pret varas un resursu centralizāciju pilsētās.

Mums jāapzinās, ka mēs vedam cīņu ar pilsētas garu, un tas ir vēl bīstams un stiprs pretinieks. Viss, kas tautā ir garīgs un pievilcīgs, māksla, zinātne, izpriecās, lej ūdeni uz pilsētas dzirnavām. Katra elektriska spuldze pilsētas nomalē, katra tur ievilkta kanalizācija, tramvaja vai autobusa līnija atņem daļu no mūsu lauku rezervēm. (Virza 1935: 81)

Virza jautā par to, kas patiesībā ir valsts aparāta enerģijas avots? Enerģiju viņš saprot ne tikai burtiskā nozīmē kā, piemēram, kaut kā ražošanu, bet arī aksioloģiski, vērtību nozīmē. Vērtības nodrošina to, ka netiek izšķiesta enerģija un tā tiek novirzīta uz pašas valsts noturību un neatkarību.

Tāpat kā modernām mašīnām vajadzīga petroleja, benzīns vai elektrība, kas tās iekustinātu, tāpat arī lielajai valsts mašīnai sava dzinēja enerģija nepieciešama. Te nu ar bailēm visi redz, ka mums nav daudz šādu valsts enerģijas avotu. Strādnieki? Aizrauti maldīgu ideālu varā, viņi var aizraut mūsu valsts kuģi tādos ūdens virpuļos, kur tam neizbēgami jāiet bojā. Tie sešdesmit tūkstoši ierēdņu, kas kustas mūsu valsts iestādēs? Tas ir pārāk svārstīgs un nedrošs elements. Pats vara nebūdam, viņš vēriģi pagriež ausis pret visām varām. Kas tad mums vēl atliek? Atliekas arku, sējmašīnu, lopu, māju un lauku turētāji un īpašnieki, divi miljoni cilvēku, kas stāv dzelžainā atkarībā no dabas un visvisādiem apstākļiem pasaulē. Tie ir valsts mašīnas smērētāji un enerģijas devēji. (Virza 1935: 94, 95)

Virzas arguments balstās uz to, ka pilsēta pati par sevi nespēj ražot enerģiju, bet var to tikai patērēt, tāpēc enerģijas došana pilsētai būtu nelietderīga. Tādējādi, lai arī šie darbi rakstīti gandrīz vienlaikus, tomēr Virzas un Grota secinājumi par enerģijas apriti ir pilnīgi pretēji. Tomēr Sārtu, Grotu un Virzu vieno kopēja neuzticība “releju” mašīnas modelim. Ja enerģijas patērēšanas un distribūcijas kontroles mehānismi nestrādā vai strādā slikti, ir nepieciešama tieša vadoņa iejaukšanās un stabilitātes atjaunošana.

Noslēgums

Elektrības metaforas Latvijā ļauj izgaismot attiecības starp dažādu heterogēnu slāņu parādībām, kur pazūd nošķirums starp cilvēku un dabu, mākslīgiem un dabiskiem objektiem. Delēza un Gvatari mašīnu un asamblāžu teorija sniedz iespējas pārformulēt vidi kā mašīnisku attiecību kopu. Tādējādi energovaras izpausmes pārvar cilvēcisko vai bioloģisko ierobežojumu. Beneta sniedz jaunā materiālisma izpratni par elektrotīklu kā šādu asamblāžu: “Nestabila ogļu, sviedru, elektromagnētisko lauku, datorprogrammu, elektronu plūsmu, peļņas motīvu, siltuma, dzīvesstilu, kodoldegvielas, plastmasas, varas fantāziju, statiskās elektrības, likumdošanas, ūdens, ekonomiskās teorijas, vadu un koka maisījums.” (Bennett 2010: 25) Tādējādi šī raksta galvenais izaicinājums bija ieraudzīt pēc iespējas vairāk un nozīmīgākus Ķeguma HES asamblāžas elementus specifiskā vēsturiskā diskursā un to lomu Latvijas energopolitikā starpkaru periodā.

Rakstā aplūkoti dažādu asamblāžu līmeņu gadījumi literatūrā, dzejā, filozofijā un publicistikā, kur elektrības un enerģijas problemātika nereti tiek izteikta, izmantojot analogijas un metaforas. Latvijas domvidē ir lietotas dažādas “elektriskā kardiocentrismā” vai tā atvedinājuma metaforas, kas kļūst īpaši svarīgas analogijas modeļos, kur izmantotas elektrības vai enerģijas metaforas. HES modelis Latvijā balstījās uz pieņēmumu, ka hidroenerģija ir neizsmeļama, tāpēc tā spēs nodrošināt enerģētisku neatkarību. Šo tēzi mēs aplūkojām Delēza izteikuma kontekstā, ka enerģijas sabiedrības principā ir disciplināras. Apgalvojums tika pamatots, pievēršoties “elektriskās sirds” metaforai, jo tā ir tā, kas nodrošina ne tikai enerģijas apriti tīklā,

bet arī tās distribūciju. Tādējādi tā kļūst par metaforu vadības mehānismam, kas nodrošina strādnieku vai sabiedrības kontroli. Vēl 1931. gadā tika uzskatīts, ka Latvijas elektrifikācijai būtu izdevīgāks decentralizēts modelis, kura mērķis ir nevis atsevišķu rajonu autonomija, bet gan mēģinājumi nodrošināt pēc iespējas vienmērīgāku enerģijas sadali. Tomēr pēc dažiem gadiem šo ideju atmeta un sāka plānot vienotu valsts elektrotīklu. Centralizētas enerģijas sadales sistēmas gadījumā HES kā analogija tika izmantota, lai tieši vai netieši attaisnotu varas centralizāciju un autoritārismu. Reizē mēs arī norādījām, ka enerģijas vienības tiek attiecinātas ne tikai uz mehānismiem, bet arī cilvēkiem. Tas ļāva mums aktualizēt divus jautājumus. Pirmkārt, par energovaras un biovaras attiecībām, proti, kā noteikta enerģijas distribūcija ietekmē biovaras modalitātes. Otrkārt, par darba un termodinamikas dažādiem skaidrojumiem, proti, kā vajadzētu pareizi sadalīt un lietot enerģiju. Uz šiem jautājumiem, kā mēs norādījām, nav vienprātīgas atbildes. Tā iemesli ir meklējami tajā, ka nav ne tikai vienotas izpratnes par termodinamikas teoriju, bet arī par to, vai tehnizācijas procesam pakļaujas tikai ķermenis vai arī gars? Visbeidzot, Ķeguma HES valsts vienotais elektrotīkls var tikt skatīts kā analogija valstij. Ja pastāv vienots elektrotīkls un kontroles istaba, tad var viegli redzēt, ka šāda analogija var tikt attiecināta uz autoritāru iekārtu.

Bibliogrāfija

- Altamirano, Marco (2016). *Time, Technology and Environment: An Essay on the Philosophy of Nature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Boyer, Dominic (2014). Energopower: an Introduction. *Anthropological Quarterly*, No. 87(2), pp. 309–333. <https://doi.org/10.1353/anq.2014.0020>
- Boyer, Dominic (2019). *Energopolitics. Will and Power in the Anthropocene*. Durham; London: Duke University Press.
- Boyer, Dominic (2011). Energopolitics and the Anthropology of Energy. *Anthropology News*, No. 52(5), pp. 5–7. <https://doi.org/10.1111/j.1556-3502.2011.52505.x>
- Buchanan, Ian (2017). Assemblage Theory, or, the Future of an Illusion. *Deleuze Studies*, No. 11(3), pp. 457–474. <https://doi.org/10.3366/dls.2017.0276>
- Buchanan, Ian (2021). *Assemblage Theory and Method*. London: Bloomsbury Academic.
- Celms, Teodors (1935). *Tagadnes problēmas*. Rīga: Valters un Rapa.
- Daggett, New Cara (2019). *The Birth of Energy: Fossil Fuels, Thermodynamics, and the Politics of Work*. Durham: Duke University Press Books.
- Deleuze, Gilles (1992). Postscript on the Societies of Control. *October*, No. 59, pp. 3–7.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dišlers, Kārlis (1937). *Sabiedriskie un individuālie elementi tiesībās*. Rīga: atsevišķs novilkums no Tieslietu Ministrijas Vēstneša, Nr. 1.
- Dzīve skaitļos (1937). Rīga: Latvijas lauksaimniecības kameras izdevums.
- Flusser, Vilem (1990). On Memory: Electronic or Otherwise. *Leonardo*, No. 23(4), pp. 397–399. <https://doi.org/10.2307/1575342>
- Fuko, Mišels (2000). *Seksualitātes vēsture, I: Zinātgriba*. Tulk. Irēna Auziņa. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Fuko, Mišels (2001). *Uzraudzīt un sodīt. Cietuma rašanās*. Tulk. Inta Geile-Sīpolniece. Rīga: Omnia Mea.
- Foucault, Michel (2010). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979*. Transl. by Graham Burchell. New York: Picador.
- Grīns, Aleksandrs (1937). *Trīs gadsimti un trīs vadoņi*. Rīga: A. Gulbis.
- Grots, Jānis (1937). *Zelta atslēga: tautas luga 3 cēlienos, 7 ainās, ar dziesmām*. Rīga: J. Marsietis.
- Heidegger, Martin (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Transl. by William Lovitt. New York: Harper&Row.
- Heideggers, Martins (1997). Lieta. Tulk. Rihards Kūlis. *Kentaurs XXI*, Nr. 14, 101.–113. lpp.
- Horkheimers, Makss; Adorno, Teodors (2009). *Apgaismības dialektika*. Tulk. Ivars Ļjabs. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs.
- Jurevičs, Pauls (1936). *Nacionālās dzīves problēmas*. Rīga: Valters un Rapa.
- Kamoliņš, Ainārs (2025). Elektriskā nācija. *AsAlwaysUnknown*. Nr. 1: *Nācija*, 52.–65. lpp.
- Ķikuts, Pēteris (1930). *Mašīna: poēma*. Rīga: Jaunās sliedes.
- Lācis, Vilis (1939). *Atbrīvotais zvērs*. Rīga: Kaija.
- Latvijas Nacionālā spēka komiteja (1931). *Latvijas elektrifikācijas pamati: elektriskās enerģijas paredzamais patēriņš un valsts enerģijas krājumi: orientējošs pārskats*. Rīga.
- Leitis, Voldemārs (1925). *Vadoņa spējas. Kā viņas iegūt, kā vadīt uzņēmumus un ļaudis*. Rīga: Autora izdevums.
- Law, John (2004). *After Method. Mess in Social Science Research*. London; New York: Routledge.
- Morus, R. Iwan (2010/1). Cables and Coils and Gassiot Cascades, That's what Electrical Bodies are Made of. *Annales historiques de l'électricité*, No. 8, pp. 105–117.
- Paulockis, Miķelis (1938). *Pasaules glābējs*. Rīga: Senatne.
- Plaudis, Jānis (1928). *Fatamorgana: dzejas, 1925–1928*. Rīga: Autora izdevums.
- Rabinbach, Anson (1990). *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books.
- Raudive, Konstantīns (1942). *Dzīves kultūrai: mūsdienu cilvēka problēmas*. Rīga: K. Rasiņš.
- Reiznieks, Voldemārs (1937). *Saimnieks, darbs un vērtības*. Rīga: J. Grinbergs.
- Riis, Søren (2018). *Unframing Martin Heidegger's Understanding of Technology: On the Essential Connection between Technology, Art, and History*. Lanham: Lexington.

Sārts, Jānis (1930). *Pagars*. Rīga: A. Gulbis.

Serres, Michel (1982). The Origin of Language: Biology, Information Theory and Thermodynamics. *Oxford Literary Review*, No. 5(1/2), pp. 113–124.

Spengler, Oswald (1991). *The Decline of the West*. Transl. by Charles Francis Atkinson. New York: Oxford University Press.

Virza, Edvards (1935). *Zem karoga*. Rīga: Pagalms.

Vītols, Alfrēds (1936). *Baltās ogles: profesora Dr. Alfrēda Vītola akadēmiskā runa Universitātes gada svētku aktā 1936. gada 28. septembrī*. Rīga: Universitas.

Jana Kukaine

PhD, vadošā pētniece; Rīgas Stradiņa universitātes Sociālo zinātņu fakultāte

PhD, leading researcher; Riga Stradiņš University, Faculty of Social Sciences

E-pasts / e-mail: jana.kukaine@rsu.lv

ORCID: [0000-0001-6099-1852](https://orcid.org/0000-0001-6099-1852)

Anne Sauka

Dr. phil., asociētā profesore; Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultāte

Dr. phil., associate professor; University of Latvia, Faculty of Humanities

E-pasts / e-mail: anne.sauka@lu.lv

ORCID: [0000-0002-3743-0413](https://orcid.org/0000-0002-3743-0413)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.03

Augu un ūdens aģence latviešu pirts rituālos: domāt kopā ar Ivetas Gabaliņas fotoprojektu “Riti raiti rīta rasa”

Vegetal and Water Agency in Latvian Sauna Rituals: Thinking with the Photo Project *Roll, Roll, Morning Dew* by Iveta Gabaliņa

Atslēgvārdi:

laikmetīgā fotogrāfija,
vides filozofija,
plūsma,
situētas zināšanas,
folklorā,
dzīvotā materialitāte

Keywords:

contemporary photography,
environmental philosophy,
flow,
situated knowledges,
folklore,
lived materiality

Pētījums īstenots Eiropas Savienības Atvēršanās un noturības mehānisma plāna un valsts budžeta finansēta projekta “RSU iekšējā un RSU ar LSPA ārējā konsolidācija” Nr. 5.2.1.1.i.0/2/24/I/CFLA/005 pēcdoktorantūras grantu “Augu aģence un laikmetīgā māksla: ilgtspējīgas attiecības ar vairāk-nekā-cilvēka pasauli”, Nr. RSU-PG-2024/1-0003 ietvaros un ar Latvijas Zinātņu akadēmijas Fundamentālo un lietišķo pētījuma projektu programmas finansiālo atbalstu projektā “Ūdeņu kultūras: transformatīva pieeja ilgtspējīgām cilvēka-ūdeņu attiecībām” (lzp-2023/1-0248).

Kopsavilkums

Rakstā analizējam cilvēka un vides attiecības latviešu mākslinieces Ivetas Gabaliņas fotoprojektā "Riti raiti rīta rasa" (kopš 2019), izceļot augu un ūdens aģenci latviešu pirts rituālos. Mūsu mērķis ir parādīt latviešu pirts tradīciju kā situētas zināšanas, kas rada priekšnoteikumus pieņemošām un rūpju pilnām attiecībām ar ķermeni, dabu un vairāk-nekā-cilvēku. Raksts balstīts jaunā materiālisma un feministiskās estētikas tradīcijās un metodoloģiski izvirza radoši kritiskas ģenealoģijas pieeju, kas ietver "domāšanu kopā ar mākslu", tostarp mākslas darbā klātesošā folkloras slāņa un mitoloģijas konteksta analīzi. Rakstā iezīmējam augu un ūdens lomu pirts rituālu dziedinošajā un atjaunojošajā iedarbībā, kā arī aprakstām pirts tradīciju saikni ar senākām, pirmskristīgām cilvēka un dabas attiecību ģenealoģijām, kas saglabājušās arī mūsdienās. Mēs secinām, ka Gabaliņas fotoprojekts "Riti raiti rīta rasa" aktualizē pasaules atkalapburšanas sajūtu. To nostiprina pirts rituālu laikā piedzīvotā miesas procesualitāte un materialitātes plūsma, parādot pirti kā vietu, kurā varam satikties un uzturēt mijattiecības ar vairāk-nekā-cilvēka aģenci.

Summary

In the article, we think with the art project *Roll, Roll, Morning Dew* (2019-ongoing) by Latvian photographer Iveta Gabaliņa. We trace the artistic enactment of vegetal and water agencies in the project's photographs, performances and installations, which encourages us to rethink the constitution of human-environment relationships in Latvian sauna rituals. In our analysis, we aim to showcase Latvian sauna tradition as an example of situated knowledge that engenders the enchantment of the world and fosters care-centered relationship with body and by extension – by nature too, being the precondition of building a more sustainable and liveable future. We outline the older, pre-Christian genealogies of human-nature relationships that inform sauna traditions, as well as ponder upon their healing and reviving effects, to which both water and plants that participate in the rituals are of crucial importance. By drawing from new materialist and feminist outlook and the method of creative critical genealogy that includes thinking *with* and *along* art, we conclude that Iveta Gabaliņa's photo project frames Latvian traditional sauna as an encounter with more-than-human that is mediated by the transcorporeal experience of the materiality and processuality of the lived body.

Ievadvārdi

Rakstā analizējam cilvēka un vides attiecības, izceļot augu un ūdens aģenci latviešu pirts rituālos. Raksta centrā ir Ivetas Gabaliņas fotoprojekts "Riti raiti rīta rasa",¹ pie kura māksliniece strādā kopš 2019. gada. Pievērsšanās mākslai, lai risinātu jautājumu par vairāk-nekā-cilvēka² (*more-than-human*) aģenci, nav nejauša un ierakstās jaunā materiālisma un feministiskās estētikas tradīcijā "domāt ar" (*to think with*) un "domāt līdzās" (*to think along*) mākslai. Šo metodi izmanto, piemēram, Donna Haraveja (Haraway 2016) un mākslas teorētiķe Basja Slivinska (Sliwinska 2023), aicinot pārskatīt izzināmā objekta un pētnieka attiecības. Gabaliņas māksliniecisko redzējumu izmantojam kā orientieri, pievērsoties pirts prakses izpētes metodoloģiskajai sarežģītībai. Tā atklājas jau raksta nosaukumā. Vai latviešu pirts rituāli vispār pastāv? Un, ja tā – vai zināšanas par tiem vēl ir saglabājušās tādā apmērā, lai izgaismotu pirts lomu cilvēka un vides attiecībās, kas nepakļaujas kapitālisma apropriācijas mēģinājumiem padarīt pirts rituālu par patērētājsabiedrības labsajūtas (*wellness*) pakalpojumu? Raksta sākumā apsveram ūdens–augu–miesas mijattiecības (*intra-action*) latviešu pirtī jaunā materiālisma un feminismas filozofijas kontekstā, kā arī uzsveram tradīciju kā situētu zināšanu piemēru. Tad pievērsamies Gabaliņas mākslas projektam: aplūkojam mākslinieces ieceri, darbu materialitāti un tajos ietvertās kultūras atsauces, kā arī pētām Gabaliņas fotoprojektā izmantotos mākslinieciskos līdzekļus, kas vizuāli afektīvā veidā parāda latviešu pirts rituālos piedāvāto iespēju satikties un uzturēt mijattiecības ar vairāk-nekā-cilvēka aģenci, īpaši izceļot augu un ūdens lomu un to radīto materialitātes plūsmu.

Vairāk-nekā-cilvēka attiecību tīklojumos jāņem vērā arī miesiskās būšanas procesualitāte (Sauka 2022a). Aprakstītie un parādītie pirts rituāli atklāj, ka ķermeni raksturo procesi, nevis stabils, nemainīgs stāvoklis. Mūsdienās dominējošās ģenealogijas, piemēram, neolibērālā kapitālisma, kultivētā skaistuma industrija vai abstraktās un lineārās domāšanas dominance sociālpolitiskajos naratīvos (Abram 1997) bieži vien rada priekšstatu par ķermeni kā priekšmetu, ko nepieciešams "iekonservēt", lai tas pēc iespējas ilgāk saglabātos nemainīgs. Valodā iestrādātā duālisma un fragmentācijas dēļ cilvēka un dabas savstarpējības pieredze paliek it kā viņpus konceptuālas refleksijas lauka. Tomēr miesa ir drīzāk norise nekā lieta. Pirts prakse ir viena no pieredzēm, kur cilvēks sastopas ar savu procesualitāti, pārvarot plaisu starp

1 Nosaukumā saglabājam mākslinieces interpunkciju.

2 Mūsu ieskatā šis jēdziens ietver arī cilvēku.

ikdienā piedzīvoto miesu un ķermeni.³ Šīm pieredzēm it īpaši ļauj pieskarties mākslas pētniecībā balstītas stratēģijas, kas sniedz ķermeniski afektīvus, intimitātē un ikdienas dzīvojamajā pieredzē balstītus skatījumus (Best 2019; Kukaine, Taurens 2022; Kukaine 2023). Domāšana "kopā ar" mākslu atbalso arī miesiskās kritiskās domāšanas (*embodied critical thinking*; Gendlin 1966, 1991, 1997; Schoeller 2023) aicinājumu pētniecībā atgriezties pie sajūtamās sapratnes (*felt sense*), miesiskās zināšanas (*embodied knowing*; Sauka 2024b) un dzīvojamajā pieredzes, veidojot jaunus, miesiskajā pieredzējumā balstītus analīzes rīkus.

Metodoloģiskie apsvērumi: radoši kritiskā ģenealoģija un pasaules atkalapburšana

Māksla nepretendē uz objektīvu patiesību pozitīvisma izpratnē, tomēr mūsdienu mākslas teorijās ir gana daudz diskusiju par mākslas spēju paust sarežģītas patiesības, tostarp atklājot pretrunas, uzslāņojumus un nozīmju tīklojumus (Korsmeyer 2011). Kā norāda Haraveja, "vienīgā, kas patiesi tic doktrīnām par absolūto zināšanu objektivitāti, ir tie, kas paši nav zinātnieki, kā arī daži ļoti paļāvīgi filozofi" (Haraveja 2001: 83–96). Mūsu izvēle "domāt kopā" ar Gabaliņas fotodarbu ļauj saglabāt kritisku distanci un pētnieciskas šaubas par latviešu pirts rituāliem kā parādību viņpus šī mākslas projekta robežām. Vienlaikus mākslas darbs piesaka noteiktu realitāti un tādējādi formulē savu sarežģīto patiesību par latviešu pirts tradīciju. Šo pieeju rakstā dēvēsim par radoši kritisko ģenealoģiju, kas ierastajai stāstu šķetināšanas metodei pievieno māksliniecisku aspektu, iekļaujot mākslas darbu tagadnes vēstures konstruēšanā. Kritiskā ģenealoģija (Koopman 2013; Erlenbusch, Nigh 2020) iezīmē atteikšanos no vienota stāsta un vienas sākotnes meklējumiem, tā vietā aicinot analizēt dažādu parādību tagadnes vēsturi (Sauka 2020a, 2022b, 2023b). Šī pieeja ļauj pētniecībā izmantot arī mutvārdu folkloras materiālus, t. i., latviešu tautasdziesmas, kas ir grūti datējamas un tāpēc dažu autoru ieskatā nepielietojamas (Zaroff 2019) vai tikai margināli noderīgas kultūras prakšu pētniecībā. Ģenealoģijai šādi historiogrāfiski sarežģījumi nestājas ceļā – tā skata, kā tagadnes parādības veido materialitātes un idejas, iezīmējot

3 Sekojot miesas fenomenoloģijas iestrādņēm (Sauka 2020b), izmantojam jēdzienu "miesa", lai runātu par dzīvoto ķermeni viņpus duālistiska ķermeņa/gara, ķermeņa/prāta nošķiruma, un ar jēdzienu "ķermenis" apzīmējam instrumentalizēto un priekšmetiskoto ķermeni sociālpolitisko diskursu ietvarā. Dažos gadījumos nošķirums nav viennozīmīgs, ņemot vērā cilvēka kognitīvo spēju sevi lietiskot, proti, uztvert ķermeni kā no "patības" nošķiramu lietu. Miesas jēdzienā ietverta arī heterogenitāte, proti, patības daudzējādība, uz ko norāda Frīdrihs Niče (*Nietzsche*): "Miesa ir liels prāts, daudzveidība ar matīšanu Vienu, karš un miers, ganāmpulks un gans." (Niče 2007: 31)

stāstus, caur kuriem un kuru ietvarā kāda parādība ir veidojusies, tostarp izceļot to heterogenitāti un dažreiz arī sagudrotību. Rakstā par šādu parādību uzskatāms gan Gabaliņas fotoprojekts, gan arī prakses, ko tas ne vien attēlo, bet caur šo attēlojumu pilnveido, bagātina un dažādo. Aktivizētie kultūras konteksti, kas saistīti ar latviešu folkloru, sieviešu vēsturi, ķermeniskumu, atmiņu, rituālu, dabas cikliskumu u. c., kļūst par mākslas darba ģenealoģisko fonu, iezīmējot potenciālos interpretācijas virzienus.

Radoši kritiskā ģenealoģijas pieeja ļauj uzlūkot Gabaliņas fotoprojektu kā ticamu tagadnes vēstures versiju, ko veidojušas pagātnes ģenealoģijas, turklāt mākslas darbs ne vien atspoguļo kādu parādību, bet to rada un arī pārrada. Šī atziņa ir ievīta mūsdienu mākslas teoriju aktuālajās debatēs, kas uzsver mākslas radošo un sabiedrību transformējošo spēju: māksla nav pasīvs pasaules reprezentācijas modelis, bet piedalās šīs pasaules veidošanā un konstituēšanā (Kukaine 2024). Gabaliņas fotogrāfiju sērija "Riti raiti rīta rasa" piesaka ģenealoģisku skatījumu uz ūdens, augu un cilvēku mijattiecībām, un mākslas darbu varam skatīt gan kā piemēru cilvēka un vides dziedinošai saiknei latviešu pirts rituālos, gan plašāk – kā ilgtspējīgu modeli, kas risina cilvēka un vides sarežģītās un bieži vien pretrunu plosītās attiecības.

Ilgtspējīgas nākotnes meklējumi nav iespējami vienas disciplīnas ietvaros un paredz dažādu disciplīnu sadarbību (LaFauci, Åsberg 2020). Līdz ar to raksta teorētisko rāmi veido vides humanitārajām zinātnēm raksturīgā starpdisciplinārītāte, bet metodoloģiskā ziņā mūsu pētījums balstās kritiskā posthumānisma un feminisma filozofijas idejā par situētām zināšanām (Haraway 1988). Tā paredz zināšanu perspektīvismu, izceļot zinātnieka un izpētes objekta nepieciešamo saistību, izziņas subjektivitāti un pluralitāti, taču ne relativismu. Situētas zināšanas ļauj izvairīties no maldīga priekšstata par zinātniskās pētniecības objektivitāti, bet atšķirīgas perspektīvas aicina apsvērt līdz šim marginalizētas prakses, attieksmes un vērtības, kas ir līdzdalīgas dzīvotās materialitātes veidošanā, taču nav uzskatītas par pietiekami būtiskām, lai to piedāvātās atziņas konceptualizētu.

Situēto zināšanu perspektīva ļauj pievērsties tādiem cilvēka dzīvespasaules⁴ aspektiem, kas palikuši novārtā, neierakstoties valdošajos priekšstatos par vērā ņemamām zināšanām. Piemēram, afektu teorija (Massumi 2014; Seigworth, Pedwell 2023) atsakās no tēzes, ka racionalitāte ir svarīgākā cilvēka iezīme, un vēstījuma forma, kas ietverta simboliskajā, abstraktajā valodā, vienīgā spēj būt jēgpilna un pelnījusi filozofu uzmanību. Fenomenoloģijā parādās pētījumi, kas telpas un redzes centrālo lomu Morisa Merlo-Pontī (*Merleau-Ponty*) ķermeņa fenomenoloģijā aizstāj

4 Dzīvespasaules jēdziens ir saistīts ar fenomenoloģijas un eksistenciālisma filozofijas pirmās personas pieeju, pasaules aprakstīšanā izceļot dzīvotās pieredzes aspektu. Jēdziens norāda arī uz saikni starp pasaules parādīšanās veidu un mūsu priekšstatiem par to, un tādējādi tas ietekmē prakses, attieksmes un dzīvoto materialitāti.

ar, piemēram, ēšanu (Mol 2021), ūdeni (Neimanis 2017, 2018) vai elpošanu (Škof, Berndtson 2018; Kukaine 2021). Sajūtu (*sensory*), tāpat kā nespējas (*disability*), studijas uzsver citu maņu nozīmi, sašūpojot Rietumu kultūrā nostiprināto saikni starp redzi un zināšanām (Le Breton 2017; Kleege 1999). Feministiski ievirzītā filozofija pārskata tos principus, kas tradicionāli saistīti ar sievišķo, ķermenisko, emocionālo un dabisko un tāpēc uzskatīti par teorētiskajā izpētē otršķirīgiem (Kukaine 2024).

Vides filozofijā marginalizēto naratīvu mobilizēšana attiecas uz epistemoloģiskās monokultūras un vides problēmu depolitizācijas kritiku (Neimanis 2015). Sevišķu vērību ieguvuši pētījumi, kas pievēršas pamatiedzīvotāju jeb pirmtautu (*indigenous*) filozofijai un zinātnei (Yunkaporta 2020; Krimmerer 2013; Watene 2022). Vistiešākajā veidā tie piedāvā alternatīvas cilvēka un vides dominējošajiem attiecību naratīviem, kas līdz šim saistīti ar kolonizācijas, kapitālisma, atsvešinājuma, ekspluatācijas un patēriņa jēdzieniem (Vergès 2019). Pirmtautu dzīvespasaules atkalatminēšanās piedāvā jaunus vides problēmu risinājumus gan ētiskā, gan pragmatiskā kontekstā. Postkritisko pasaules atkalapburšanas nostāju mūsdienās pārņem arī daļa pētnieku no tā dēvētajiem globālajiem Ziemeļiem, kas aicina pārdomāt vietējo kultūru tradīcijas un mantojumu (Strand 2022; Brown 2022; Škof 2024; Rasmussen n. d.; Sauka 2024a). Šīs izvaicāšanas mērķis ir akcentēt reģiona heterogenitāti un atrast atšķirīgus cilvēka un vides attiecību stāstus. Īpašu uzmanību ir pelnījis arī Centrālās Eiropas un Austrumeiropas valstu pienesums (Neumann 1999; Müller 2018), kas līdz šim pētīts mazāk (Jehlička et al. 2020; Sauka 2023a).

Rakstā latviešu kultūras pirts praksi aplūkojam no jaunā materiālisma un feministiskās estētikas skatpunkta, lai izceltu pirts rituālos ietvertu potenciālu veicināt pasaules atkalapburšanu. Burvestība, ko filozofe Beneta raksturo kā savādu sajūsmas un satraukuma sajaukumu (*a strange combination of delight and disturbance*), kalpo kā palaidējmehānisms, kas motivē uz ētisku rīcību (Bennett 2010: xi). Apburības (*enchantment*) sajūta, ko filozofe skaidro arī kā mīlestības pilnas attiecības ar pasauli (*a love of the world*; turpat, 39. piezīme, 127. lpp.), gan pastiprina cilvēku spēju rīkoties atbildīgā, rūpju pilnā un iejūtīgā veidā, gan uzsver citbūtību (Bula 2024) pasaules aģenci, ko bieži vien piedzīvojam kā spēju atstāt uz cilvēku labvēlīgu vai negatīvu iespaidu (Bennett 2010: xii). Postkritikas teorijās atkalapburšana tiek raksturota kā atkāpšanās no šaubu hermeneitikā balstītas pieejas, kas sabiedrības un kultūras parādības redz galvenokārt kā sociālas vai politiskas problēmas jeb "slimības" simptomu (Anker, Felski 2017). Ļaušanās dzīvotai materialitātei un tās juteklisko aspektu pieredzēšana ir daļa no burvestības.

Lai arī rakstā izmantotā terminoloģija lielākoties ir aizgūta no angļu valodas, tomēr vēlamies bilst dažus vārdus par aģences (*agency*) jēdzienu. Mūsdienās latviešu akadēmiskajā valodā sastopamas vairākas šī jēdziena tulkojuma versijas. Tās lielākoties

parāda, kā latviešu valodā rakstošie pētnieki šo terminu interpretē, kas pats par sevi jau ir ieguldījums jaunu zināšanu radīšanā. Viens variants ir "rīcībspēja" – latviski labsskanīgs un intuitīvi saprotams (rīcībspēja kā spēja rīkoties, ieviest pārmaiņas), taču šī varianta trūkums ir līdzība ar citu jēdzienu grupu – "spēja", "nespēja" –, kas ir saistīti ar nespējas studijām (*disability studies*). Variants "rīcībspēks", ko piedāvā pētnieces Zita Kārkla un Eva Eglāja-Kristsone (Eglāja-Kristsone, Kārkla 2023), ir uzmanības vērts, tomēr "spēka" antonīms "vājums" var radīt nevēlamu bināru opozīciju, kā arī iespaidu par tiekšanos pēc spēka pozīcijas, proti, varas. Vides humanitārajās zinātnēs balstītu skatījumu piedāvā pētniece Dace Bula, formulējot "iedarbspējas" tulkojuma variantu (Bula 2021). Tā centrā ir "iedarbība", proti, ietekme uz kaut ko, un tā var būt gan individuāla, gan kolektīva. Tomēr mūsu izpratnē "iedarbība" jeb cēloņu un sekų virkne neizsmeļ *agency* spektru, tajā jāparādās arī procesualitātei un jaunrades aspektam. Visas variācijas būtībā atspoguļo atšķirīgas attieksmes pret pašu darītāju. Vai svarīgs ir nodoms vai apziņa, iespējamība vai aktualitāte? Vai rīcība pastāv ārpus subjekta vai varbūt jāpaplašina subjekta izpratne?

Līdz ar to šajā rakstā priekšroku dodam jēdzienam "aģence", lai arī tas ir acīmredzams pārcēlums no angļu valodas. Kā raksta Karena Barada, aģences jēdziena pamatā ir mijattiecības: tas ir apstiprinājums, papildījums un īstenošanās (*enactment*), darīšana, kas nav nošķirama no būšanas (*doing/being*), kā arī rīcības iespējamība (*possibilities of acting*), nevis subjekta īpašība vai pazīme (Barad 2008: 144). Proti, aģence nav iepriekšdota, un šis apsvērums būtiski pārsniedz rīcībspējas izpratni, ko piedāvā, piemēram, liberālisms, kas subjekta politisko aģenci saista ar tiesību nodrošināšanu. Izvēli par labu šim tulkojumam motivē arī jēdziena elastība lietojumā, kas ļauj darināt citus līdzīgus vārdus, piemēram, "aģentiāls" un "aģents".

Augi un ūdens

Rietumu domāšanas tradīcijās

Rietumu filozofiskā tradīcija lielākoties saistīta ar dažādu dzīvības formu hierarhisku klasifikācijas modeli, kur augi rīcībspējīgu būtnu vidū tradicionāli ieņem zemāko pozīciju. Sengrieķu filozofs Aristotelis, kura mantojuma ēnā veidojās arī viduslaiku un vēlāk jaunlaiku filozofijas priekšstati par dažādu radību hierarhiskajām attiecībām, cilvēkam piedēvē trejādu dvēseli, kuras zemākā pakāpe saistāma ar veģetatīvo, augam pielīdzināmo cilvēkā. Veģetatīvā dvēsele, kas piedēvēta augam, gan cilvēkos, gan augos atbild tikai par reprodukciju un augšanu. Šis modelis atbalso ierastos priekšstatus par augu rīcībspēju. Tomēr feminisma un jaunā materiālisma teorijas hierarhiskus modeļus sāk aizstāt ar rizomātiskām struktūrām, kas piedāvā subversīvu skatījumu. 21. gadsimtā humanitārajās un sociālajās zinātnēs notiek pavērsiens uz augiem (*plant turn, vegetal turn*), un tās

aicina izkopt prasmes pamanīt un novērtēt augus, atsvabinot tos no ierastā antropo- vai zoocentriskā modeļa (Sandford 2022; Paola 2024). Augu redzēšana nav reducējama uz redzi, kas tradicionāli saistīta ar racionālām zināšanām un varas attiecībām. Mūsdienu augu filozofija tiecas atklāt ķermeniski afektīvās pieredzes nozīmi, kuras laikā tiek iesaistītas vairākas maņas vienlaikus: augi smaržo, garšo, tie ir taustāmi un sadzirdami, kā arī rada netveramu, tomēr sajūtamu atmosfēru (Kukaine, Taurens 2023) un nepieradinātas intimitātes pieredzi (Kukaine, Kārkla 2025). Šī iemesla dēļ sabiedrībā izplatīto nevērību pret augiem, kas dažreiz tiek apzīmēta kā augu aklums (*plant blindness*), iesaka aizstāt ar jēdzienu “augu apzināšanās nevienlīdzība” (*plant awareness disparity*), kas norāda, ka augi ierasti un nepelnīti saņem mazāk uzmanības un intereses nekā dzīvnieki vai citas dzīvas būtnes (Parsley 2020). Mūsdienās augi izlaužas no tiem piedēvētā pasīvā un nepamanāmā stāvokļa zinātniskā, filozofiskā, ētiskā un estētiskā kontekstā (Calvo 2023; Mancuso, Viola 2015; Mancuso 2021; Marder 2013; Paola 2024). Uzsvāru maiņu veicina arī asamblāžu domāšana,⁵ proti, lūkošanās uz rīcībaspēju kā kolektīvu un relacionālu jeb attiecībās balstītu praksi, viņpus atsevišķā indivīda robežām. Modernisma ģenealoģijā veidojušās cilvēka un augu attiecības, kas ietvertas arī botānikas zinātnes pieejās, tiek pretstatītas pirmsmoderniem pirmtautu mijattiecību veidiem (Krimmerer 2013), akcentējot rūpes un savstarpējību, kā arī augu dziedinošo un dzīvību uzturošo klātbūtni cilvēka dzīvē. Šī pieeja ir postkritiska, proti, sintezējoša un tādējādi konstruktīva: tā papildina pastāvošās botānikas zināšanas un vienlaikus pieprasa zinātnisko pieeju pārskatīšanu, atsakoties no augu priekšmetiskošanas.

Arī ūdens līdzās citiem elementiem (Macauley 2010; Škof, Shashinungla, Thorgeirsdottir 2024) piedzīvo atgriešanos Rietumu filozofiskajā domā. Gan feminisma posthumānās fenomenoloģijas (Neimanis 2017), gan vides filozofijas kontekstā interese par ūdens aģenci iezīmē pāreju no abstraktām “cilvēka un vides” attiecībām pie elementālās pasaules konkrētības un dzīvotās materialitātes, pārvērtējot ierastās domāšanas kategorijas. Plūstošais, šķietami bezformīgais ūdens jau kopš sengrieķu laikmeta saistīts ar sievišķo un sievieti, kam piedēvēta pasivitāte, mitrums un aukstums, kas pretstatīts vīrieša aktivitātei, sausumam un karstumam (Sennett 1994). Šī vērtību ģenealoģija ir atstājusi nospiedumu ne vien uz sieviešu, bet arī ūdens izpratni sabiedrībā, veidojot ķermeņa–dabas priekšstatu paralēlismu (Sauka 2023b). To iezīmē hierarhija, kurā forma un cietība asociēta ar spēku, kārtību un pārākumu, bet mitrums un plūdenība – ar pakļaušanos, neprognozējamību un vājumu.

5 Asamblāžu domāšana ļauj novērsties no antropomorfizējošas dabas izpratnes, kas būtnu vērtību aplūko indivīdu vērtības ietvarā. Tas attiecas arī uz pēdējo gadsimtu izkopto tradīciju domāt par cilvēku kā individuālu būtni.

Šo kārtību pārskata hidrofeminisms, kur ūdeņainība, porainība un plūsma tiek skatītas kā spēka, izturības un rīcībspējas, nevis vājuma izpausmes.

Vides filozofijas apsvērumi par ūdens varenību, ko nepamanīt bijis iespējams tikai urbanizētajā telpā, parāda, ka centieni norobežoties un atsvešināties no dabas radījuši mānīgu priekšstatu par cilvēka uzvaru pār dabu – ūdens ieplūdināšana sagādes sistēmās nostiprināja priekšstatu par ūdeni kā “piejaucētu” resursu (Linton 2010; Strang 2004). Klimata pārmaiņu laikmetā šie priekšstati jāpārskata, jo ūdens objektivizācija novedusi pie daudzām problēmām, tostarp ūdenstilpņu piesārņojuma un arvien biežākām klimata katastrofām. Pētot ūdens–cilvēka attiecību modeļus genealoģiskā rakursā, atklājas, ka mūsdienu ūdens izpratnei trūkst apburtības dimensijas, kas saistīta ar rūpēm par vidi (Strang 2023) un spēju ar ūdeni sadzīvot (Bula 2023).

Pirts: vairāk-nekā-cilvēka materialitātes plūsma

Ūdens un augi ir nozīmīga latviešu pirts rituāla daļa – genealoģiskās līnijas, caur kurām pirts rituāli nonāk līdz mūsdienu cilvēkam, nereti iekļauj dažādu reģionu folklorā sastopamus cilvēka un augu mijattiecību motīvus. Tie veidojušies pirms Rietumu sabiedrībā mūsdienās dominējošajiem modeļiem. Mūsdienās Latvijā strauji attīstās pirts skolu kustība, kas bieži vien veido hibrīdas kultūras prakses, integrējot tradicionālo, populāro, eksotisko un ezotērisko, bet pirts apmeklējums ir izplatīts pakalpojums tūrisma un labsajūtas industrijā. Zinātniskas analīzes par latviešu pirtīm ir salīdzinoši maz, nozīmīgāko artavu šī brīža zināšanās sniegušas pētnieces Ieva Ančevska (Ančevska 2018, 2019, 2020: 101–121) un Janīna Kursīte (Kursīte 2018).

Ančevska min pirti kā svarīgu ķermeņa tīrības, dziedināšanas un veselības uzturēšanas vietu, īpašu nozīmi piešķirot ūdens, uguns un zemes spēkam (Ančevska 2018). Pētniece kontekstualizē latviešu pirts rituālus ar Mirčas Eliades (*Eliade*) novērojumiem par dažādu kultūru dziedināšanās tradīcijām, kur atjaunotne iespējama tikai caur jaunu sākumu: “Atgriešanās sākotnē notiek ar dažādu rituālu palīdzību. Latviešu tradīcijā šajā ziņā nozīmīga vieta ir pirtij un ūdenim, kas saistīti ar simbolisku piedzimšanu no jauna, tādējādi palaižot prom visu veco, bojāto un nolietoto” (turpat: 202). Šī simboliskā piedzimšana no jauna un attīrīšanās no visa “vecā un bojātā” skaidro pirts rituālu dziedniecisko aspektu. To pastiprina gan augi, gan ūdens, jo latviešu dainās ūdens elements saistās ar dzīves ciklu un jaunu sākumu (Kursīte 2018: 543–547). Saikne ir arī pavisam tieša – pirts ir tradicionāla dzemdību vieta (Ančevska 2018), un dzemdības, kā norāda mūsdienu feminisma teorētiķes, ir viena no iespējām piedzīvot pāri malai plūstošu, kultūras kārtulām un patriarhālajam regulējumam

nepakļāvīgu miesiskumu. Šīs pieredzes izteikšanai nereti tiek izmantoti no dabas stihijām aizgūti tēli – radības ir salīdzinātas ar vulkāna izvirdumu vai mutuļojošu upi (Kārkla 2024).

Ūdens un cilvēka mijattiecības dainās īpaši skaidri atklājas pārejas rituālu kontekstā. Pārejas jeb transformācijas brīdī ūdens ir atjaunojošs spēks. Šo motīvu sastopam, piemēram, mātes un meitas attiecību aprakstos, kur pirts izcelta kā šāda rituāla vieta. Ierasti māte aizdzen vai aizsūta meitu prom, piemēram, "Man māmiņa šautru svieda, / Es iebēgu lejiņā" (LD 33844-0⁶), un šajā prombūtnē – sakrālajā telpā – meita atrod pirti. Parādās Saules meitas un Dieva dēli, pildot pirts kūrēju un pērēju lomas. Gara uzmešanai tiek lietotas zelta slotas un sidraba upe vai sidraba biķeris. Zelts un sudrabs iezīmē augu un ūdens klātbūtni atjaunotnes procesā un norāda uz miesas–auga–ūdens mijattiecību nozīmi patības veidošanā, kas cilvēkam ļauj rast savu vietu vairāk-nekā-cilvēka pasaulē.

Augi un ūdens te neparādās kā resurss, bet gan kā aktīvi procesa dalībnieki, kas atrodas uz sakrālā un profānā robežas. Latviešu etnogrāfe Kursīte uzsver, ka folklorā maģiskais, sakrālais un savā ziņā, šķiet, arī filozofiskais saistās ar ieliekto, marginālo, proti, to, kas nav taisns un ir novietots malā. Piemēram, vārdu "elka" (elka birzis u. c.), kas ietverts arī vārdā "elkonis", viņa saista ar ieliekto un tātad – neskaidro (Kursīte b. g.). Sakrālajam ikdienā ir sava noteikta vieta, tas neatrodas no šīs pasaules pavisam ārpus kādā transcendentālā realitātē, taču nav arī tai pilnībā piederošs. Dažādām pirmskristīgajām kultūrām ir raksturīga imanenta sakralitāte, proti, sekulārais nepastāv nošķirti no sakrālā. Tas nozīmē, ka materialitāte nekad nav "tukša", bez nozīmes un jēgas, un tāpēc apburtība ir attiecināma uz imanences, proti, dzīvotās materialitātes, lauku. Apburtais, savāda, maģiskais raksturo ikdienas dzīvi, lai arī cilvēkam bieži vien ir liegts pārāk cieši ieskatīties tajā, kas stāv it kā aiz ikdienišķā un apveltī to ar jēgu. Sakrālā robežas nereti sargā dzīvnieki (Stauga 2011: 132; Kursīte 2018: 252), kam piemīt spēja ceļot starp sakrālo un profāno vai starp pazemes, zemes un aizsaules "valstībām" (Kursīte 2018: 598; Barovskis 2015: 88–91). Arī augi piedalās šīs telpas nosargāšanā, tā veidojot laika un telpas kārtību (Sauka 2024a).

Imanentā sakralitāte sasauca ar jaunā materiālisma piedāvāto priekšstatu par pasaules atkalapburšanu, kas piešķir ikdienas materiālajai dzīvei jēgu, jo Rietumu sabiedrībās tā ir zudusi dabas (Merchant 1990, 2003) un cilvēka (Sauka 2020c) priekšmetisko procesā. Taču pirti materialitātes apburtība ir aizvien klātesoša. Ne vien pārejas rituāli u. c. sakrālas prakses, bet arī ikdienišķa mazgāšanās ietver neparasto, apburto. Pirts rituālos to apliecina slotu griešanas tradīcijas un ar tām

6 Dainas citētas pēc: Krišjāņa Barona Dainu skapis. Pieejams: <https://www.dainuskapis.lv> [sk. 10.10.2024.].

saistāmie priekšstati par dažādu augu piemērotību un ietekmi uz nopērtā cilvēka dzīvi (Kursīte 2018: 489, 490). Daudzu folklorā minēto dziedniecisko augu ārstniecisko iedarbību ir apstiprinājuši mūsdienu farmakoloģiskie pētījumi (Sīle 2021).

Pirts gars, tāpat kā elpa jeb dvaša, dažādās kultūrās saistās ar dvēseles jēdzienu (Abram 1997: 225–260), tādējādi norādot uz priekšstatu, ka dvēseliskais, ar jēgu apveltītais pirmskristīgajās kultūrās ir novietots materialitātē. Etimoloģiski elpa ir viens no labākajiem atainojumiem holistiskai miesas izpratnei, kas ir klātesoša arī latviešu kultūrā, uz ko norāda vārdu "dvēsele" un "dvaša" etimoloģiskā radniecība. Gars ir materialitātē, tas saistīts ar dzīvības enerģiju un elpošanu (Škof, Berndtson 2018; Kukaine 2021) un vistiešākajā veidā attiecas uz cilvēka un dabas savstarpējību. Lai gan ierasti elpu saista ar gaisa elementu, to varam skatīt kā transelementu asamblāžu. Tajā sajaucas mitrums, siltums, plūsma un citbūtnes, tātad pirts garā klātesošs ir arī ūdens, uguns, gaiss un zeme.

Maģiskais un sakrālais latviešu dainās bieži attēlots caur pretrunām – it sevišķi divu pretēju elementu – ūdens un uguns – sadarbību. Tā, piemēram, izteikums "strautā kūru uguntiņu" (LD 9121-2) saistāms ar neiespējamā iespējamību, kas raksturīgs sakrālajai telpai. Arī pirti kā atdzimšanas un atjaunotnes telpu veido ūdens un uguns saspēle. Tai pievienojas augi, kas aizvien ir bijuši neatņemama dziedināšanas tradīcijas daļa. Kā norāda Ančevska: "Latviešu dziedināšanas tradīcijā izmantotās metodes, tāpat kā citu tautu ārstniecībā, ir balstītas mītiskajā pasaules uzskatā un pārliecībā, ka cilvēks ir dabas daļa un viņa veselums ir atjaunojams ar dabā atrodamiem līdzekļiem." (Ančevska 2019: 78) Augi ir viens no šiem līdzekļiem – dziedināšanas nolūkā tika pagatavoti gan augu novārījumi, gan veidoti apliekamie un ziedes. Pirtij augu balstītā dziedināšanā bija īpaša nozīme – Ančevska norāda, ka augi tika likti gan uz pirts akmeņiem vai mazgājamā ūdenī, gan sieti slotās. Pirtī izsenis darbojušies zintnieki un vecmātes, tajā tika veikta brūču dziedēšana, pārsiešana un nelielas operācijas, likti "radziņi" un "cirstas āderes" (turpat: 79). Šīs funkcijas norāda uz pirti kā vietu, kur mijattiecībā ar vairāk-nekā-cilvēku tiek atbalstīts, stiprināts un atveseļots ķermenis, kas nav nošķirts no prāta vai gara. Šī dziedināšanas tradīcija cieši saistīta ar pirmskristīgo pasaules uzskatu, un, kā atklāj Ančevska, kristīgie misionāri, tāpat kā vēlākā modernā farmakoloģija, to tiecās ierobežot, izskaust vai piesavināt. Tomēr augu lietošanas paražas kā ikdienas dzīves un rituālu neatņemama daļa turpināja rast hibrīdas un daļēji likumīgas pastāvēšanas formas. To bagātīgā klātbūtne mūsdienu pirts rituālos apliecina augu zināšanu dzīvotspēju un izturību.

Līdz ar jēgas (kas dažādās kultūrās asociēta ar dvēseli vai garu) pārceļšanos no imanences transcendencē cilvēks savu patību pieradis izprast kā pašsaprotamu, Dieva piešķirtu vai ar zinātni izskaidrojumu novietojumu pasaulē, kas neprasa piepūli

un skaidri novieto cilvēku privileģētā stāvoklī (*human exceptionalism*).⁷ Pirmskristīgajās kultūrās (visticamāk, arī Latvijas teritorijā) novietojums pasaulē vienmēr bijis saistīts ar vairāk-nekā-cilvēku, proti, savu patību cilvēks iegūst attiecībā ar citu, kas ietver kā cilvēkus, tā citas būtnes un izpaužas gan pārejas rituālos (pārbaudot sevi attiecībā ar vairāk-nekā-cilvēku), gan ikdienā, apzinoties sevi kā daļu no vairāk-nekā-cilvēka pasaules (Abram 1997). Mūsdienās industrializētajās Rietumu sabiedrībās šo patības ieaustību dzīvespasaulē lielākoties esam aizmirsuši.

Atjaunotni, kas piedzīvojama pirtī, var skatīt arī kā atgādinājumu par miesiskās būšanas procesualitāti. Proti, te ir runa par tādu patības tapšanas ģealoģiju, kas parāda cilvēka nepieciešamo saistību ar vairāk-nekā-cilvēka pasauli. Pirts ir telpa, kurā varam sastapties ar ikdienišķā apburtību, marginālo un apslēpto un reizē iepazīt pašam sevi citādi, viņpus ierastajām sociālajām lomām. Šī iepazīšana ir miesiska, jo ķermenis pirtī tiek atraisīts no normatīvajām prasībām un izskata, kustību, smaržu un citu aspektu regulām. Sevišķi sievietes ķermenis patriarhālā kapitālisma kultūrā tiek uzpucēts, disciplinēts un iesaiņots kā "produkts" (Taurens 2022; Kukaine 2025), tāpēc pirti varam skatīt arī kā feministisku praksi, kas piedāvā piedzīvot ķermeņa "izplūšanu", atvēršanos un mainīgumu, apliecinot miesiskās patības citesamību (*otherness*), tostarp pievēršoties vairāk-nekā-cilvēka daļai sevī. To veicina tiklab svīšana, kā pirts garaiņu klātbūtne un gremdēšanās vēsā ūdenī. Šī izplūšana ļauj pārskatīt arī cilvēka un vides attiecības. Ķermeņa–dabas paralēlisms izpaužas dažādos ģealoģiskos diskursos, tostarp priekšstatos, kas sievieti saista ar dabu, bet vīrieti – ar kultūru, un vēsturiski iezīmē sievišķā un sievietes pakļaušanu, priekšmetiskošanu un vardarbības attaisnošanu. Patriarhālai kultūrai raksturīga arī civilizācijas un dabas dihotomija, līdz ar to – pakļaujoša un objektivizējoša attieksme pret dabu. Kā uzsver miesiskās kritiskās domāšanas autori (Jóhannesdóttir, Thorgeirsdóttir 2016), attiecības ar vidi var uzlabot, ja sastopam dabu paši sevī, kā arī – atjaunojot iekšēju, rūpju pilnu saikni ar savu miesiskumu. Latviešu pirts tradīcija sniedz abas iespējas, atveseļojot gan atsevišķus indivīdus, gan plašākā nozīmē – kopienu un kultūru.

7 Par cilvēka īpašo cieņu mūsdienās liecina, piemēram, cilvēktiesību jēdziens, kas attiecas tieši un tikai uz cilvēku kā automātiski pārāku pār jebkuru citu būtni šajā pasaulē. Šo īpašo stāvokli iezīmē visa Rietumu sabiedrības vēsture, sevišķi sākot ar renesanses laikmetu (sk., piemēram, Džovanni Piko della Mirandolas (*della Mirandola*) filozofiju), kad vienkāršu hierarhisku modeli (augš–dzīvnieks–cilvēks–eņģeļi–Dievs) aizstāj priekšstats par cilvēka ontoloģisku ne-vietu. Proti, cilvēks ir īpašs tāpēc, ka var no sevis kaut ko izveidot – kļūt labāks, dievišķāks vai, gluži otrādi – degradēties. Tas izceļ cilvēku visu citu būtnu vidū.



1. attēls. Skats no izstādes "Riti raiti rīta rasa", 2021. gads. Ivetas Gabaliņas foto

"Riti raiti rīta rasa"

Iezīmētās ģenealoģijas ļauj pievērsties Gabaliņas darbam "Riti raiti rīta rasa", ko māksliniece sāka veidot 2019. gadā un turpina joprojām. Gabaliņa ir Latvijā un ārvalstīs labi pazīstama fotogrāfe, kā arī ISSP galerijas vadītāja. Mākslinieces rokrakstu raksturo antropoloģiska ievirze, kas ietērpta poētiskos un jutīgos tēlos. Tā, piemēram, fotogrāfiju sērijā "Klēpis" (2017) viņa pievēršas Latgales kultūrtelpas mantojumam, darbā "Mana roka ir siltāka par sauli" (2018) pēta ledāju kušanu klimata pārmaiņu kontekstā, bet instalācija "Auksts ūdens" (2021) veltīta Gaujas ielejas avotiem un 19. gadsimta Cēsu kūrmājās plaši izmantotajai dziedniecības metodei, kuras pamatā ir aplaistīšanās ar aukstu ūdeni. Ainava un dabas elementi Gabaliņas mākslā parādās kā daļa no kultūras tradīcijām un sociālajām praksēm.

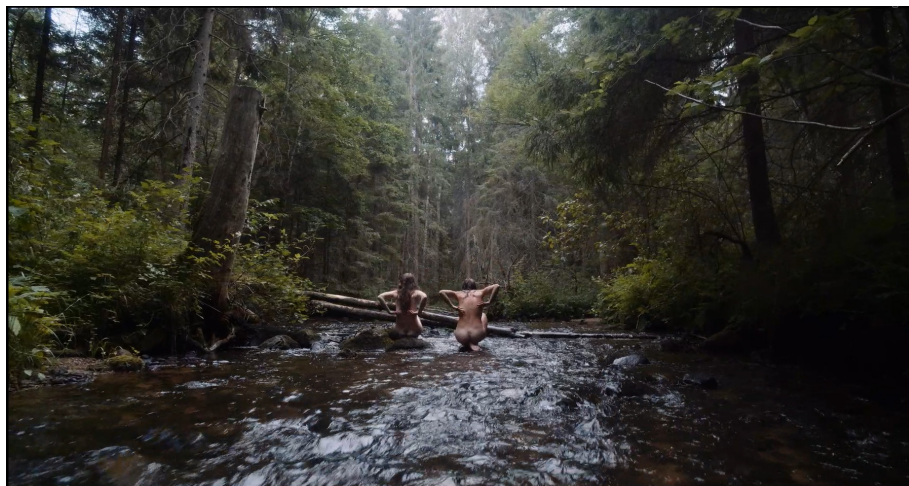
Gabaliņas personālizstāde "Riti raiti rīta rasa" notika ISSP galerijā 2021. gada nogalē (1. attēls), piesaistot plašāku sabiedrības uzmanību. Izstādē bija skatāmas dažāda formāta fotogrāfijas, video darbs, kā arī skaņas un objektu instalācija. Atsēžoties uz maza blukīša un skatoties meditatīvajā video, kas vizualizē pirts garu virs lāvas, izstādes apmeklētājs varēja iegrimt rituāla svarīgākās daļas – pēršanas – atmosfērā, starp pirtsslotas plīkšķēšanas, ūdens pilēšanas un urdzēšanas skaņām



2. attēls. Skats no izstādes
"Rīti raiti rīta rasa", 2021. gads.
Ivetas Gabaliņas foto

saklausot pirtnieces dziedinošos vārdus (2. attēls). Pie griestiem sakārtās vībotnes galerijā izplatīja saldi rūgtenu smaržu, bet atklāšanas dienā ar īpašu pirts deju uzstājās laikmetīgās dejas horeogrāfes Rūta Pūce un Anna Novikova. Priekšnesuma pamatā bija pirts rituāla kustību un ritmu iedvesmota performance, ko abas mākslinieces bija iepriekš izpildījušas brīvā dabā – brienot pa mežu, gremdējoties upē, ļaujoties ūdens plūsmai. Šī vides performance ir nofilmēta un glabājas Gabaliņas personīgajā arhīvā. Video materiālā ķermeņu tuvplāni un kustības mijas ar dabas skatiem, fonā skan pirts skaņas un pirtnieces runa. Skaņas celiņš apzināti veidots tā, lai dzirdama ir tikai pirtnieces balss, saglabājot pirts rituāla dalībnieku anonimitāti. Lai arī Gabaliņa nolēma izstādē šo materiālu neiekļaut, esam saņēmušas autorei atļauju ietvert video stopkardus šajā publikācijā, tā sniedzot lasītājiem unikālu iespēju ieskatīties mākslas projekta dziļākajos slāņos, kas mobilizē jutekliski ķermenisko pieredzi, ko sniedz pirts, mežs un ūdens (3., 4. attēls).

Kā norāda māksliniece, kas pēdējo gadu laikā ir veikusi aptverošu autoentogrāfisku lauka pētījumu, latviešu pirts tradīcijās augi tiek izmantoti ļoti bagātīgi salīdzinājumā ar citās kultūrās ierastām praksēm (Kuške 2021). Tāpēc augi sastopami arī mākslas darbos, kur tie ir gan reprezentācijas objekti, gan līdzautori un izstādes



3. un 4. attēls. Iepriekš nepublicētas performances dokumentācijas stopkadrs.
No sērijas "Riti raiti rīta rasa", 2021. gads. Pateicība māksliniecei

materialitātes un tehniskās realizācijas procesa daļa. Sērijā ir vairāki antotipijas fototehnikā veidoti darbi – tas ir 19. gadsimtā radies paņēmieni, kad attēlu pārnēs uz papīra, kas piesūcināts ar emulsiju, tai reaģējot uz ultravioleto starojumu. Šajā gadījumā kā emulsiju māksliniece lietoja sulas no augiem, ko izmanto pirts rituālos, kā ozolu, liepu, samtenes u. c. Lai iegūtu rezultātu, darbi bija jātur saules gaismā, dažos gadījumos tas ilga vairākas nedēļas un pat mēnešus. Attēla tapšanu raksturo ilgstamība un procesualitāte, augu un saules staru mijiedarbība jeb attiecības, kā arī autorei pacietība un samierināšanās, ka iegūtie attēli būs fiziski trausli. Neraugoties



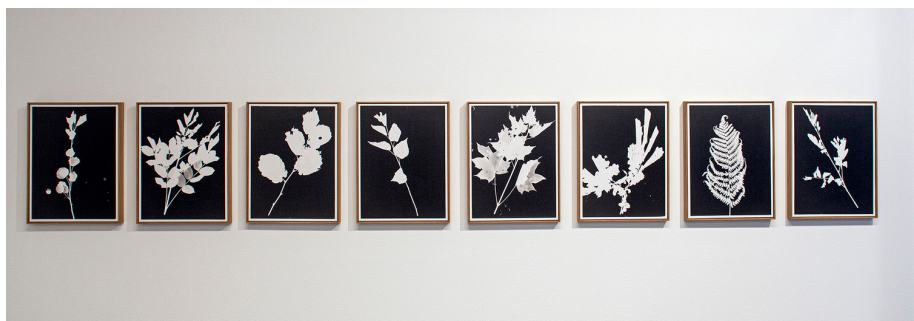
5. attēls. No sērijas "Riti raiti rīta rasa".
Pateicība māksliniecei

uz to, ka antotipijas tehnikā tapušās fotogrāfijas vēlāk pārklāja ar laku, kas aiztur ultravioleto starojumu, daži portreti laika gaitā izbalēja.⁸

Antotipijas fotogrāfijas ir maigas un gaišas, attēlotie cilvēki šķiet kā iegrimuši tvaika mākonī, daļēji redzami, drīzāk nojaušami. Lai arī pirtī kaili ķermeņi ir ierasti, māksliniece tos ietinusi dūmakā. Tiem apkārt vijas pirts tvaiks jeb gars – māksliniece parāda ķermeņus kā "apgarotus", demonstrējot holistisku pieeju un atsakoties no ķermeņa un gara nošķiruma vizuālā veidā. Skatīšanās uz šādiem attēliem rada iespaidu, ka aizmiglojas arī skatītāja skatiens. Pirtī ierasti valda puskrēsla, redzamību ierobežo pirts tvaiki, garaiņi, bet pēršanās laikā galvai nereti uzliek vēsā ūdenī gremdētu pirts slotu. Decentralizējot redzi, aktivizējas pārējās maņas un tām līdzīnāk ķermeņa intīmā pieredze. Tā "pārraksta" normatīvo, uz izskatu vērsto ķermeņa standartu, tā vietā piedāvājot miesiskas paštapšanas pieredzi.

Citas fotogrāfijas veidotas digitālajā tehnikā, kur izmantota kontrastaina gaismēna un augstas izšķirtspējas lēca, tā radot antotipijai pretēju, teju sirreālu efektu, kas lidojuma trajektorijā notver gan ūdens pilienus, gan katrā lāsē ieslēgto gaismu. Izmantotā detalizācijas pakāpe ir māksliniecisks paņēmieni, tomēr sievietes ķermeņu atspoguļojumā tas izvairās no izskaistināšanas vai priekšmetiskošanas, kas raksturīga, piemēram, Rietumu akta tradīcijām (5. attēls). Ķermenis fotogrāfijās nav nedz

8 Janas Kukaines privāta saruna ar Ivetu Gabaliņu 2024. gada 23. septembrī.



6. attēls. Skats no izstādes "Riti raiti rīta rasa". Pirts slotas fotogrammas, 2021. gads. Ivetas Gabaliņas foto

pasīva lieta, nedz izrāde – māksliniece parāda tā ciešo mijiedarbību ar pirts vidi, ūdeni un augiem. Vairākās fotogrāfijās redzam arī citus dabas elementus – avotu, āliņģi, ezeru, sniegotu lauku, klinti, mežu, sakaltušu koku. Vizuāli tie sasaucas gan ar citām mākslinieces darbu sērijām, gan ar mežā filmēto Pūces un Novikovas performanci.

Stāstot par darbu ieceri, Gabaliņa min arī pirts rituālu atjaunotnes funkciju: pirts telpu māksliniece uztver kā dzemdi.⁹ Šī metafora saistīta ar siltu, drošu vietu, arī dzīvības un tātad ķermeņa ievainojamību un trauslumu. Fotogrāfijas it kā aicina iztēloties viegli kņudinošu vai smalku sajūtu, ko uz ādas rada pirts slotas pilieni, bet iegremdēšanās ledainā ūdenī izraisa daudz spēcīgāku afektīvu pieredzi, kas var ietvert drebuļus, galvas reibšanu un ķermeņa tirpšanas sajūtas. Temperatūras kontrasti ir daļa no pirts radītās labsajūtas un dziednieciskā, veselību stiprinošā efekta, ko apstiprina arī pētījumi.

Vēl viens projekta elements ir fotogrammas – tā ir tehnika, kas piedāvā fotografēšanu bez fotokameras. Attēls tiek radīts, novietojot priekšmetu uz gaismas jutīga papīra un iegūstot šī priekšmeta nospiedumu jeb, kā māksliniece to dēvē, "ēnu". Izstādes fotogrammās notverta "ēna" tiem augiem, kas nupat lietoti pirts slotā pēršanas laikā, pēc kā māksliniece to "izķidājusi", proti, nošķīrusi atsevišķus zariņus – osi, bērzu, papardi u. c. (6. attēls). Fotogrammās augu apveidi ir izpluinīti, deformēti un saburzīti, kas liecina par pēršanas laikā radīto nolietojumu. Rituāla mijiedarbē gan pirts slotā, gan cilvēka ķermenis maina sākotnējo formu, "pārpļūst" jeb tiek "iztvaicēts".

Māksliniece atzīst, ka pirts rituālu atklājusi nejauši pie kādas pirtnieces Latgalē. Līdz šim iešana pirtī saistījusies ar brīvā laika pavadīšanas veidu, kurā neiztrūkst alkoholiskie dzērieni, bet satikšanās Latgalē ļāva ieraudzīt pirts tradīciju kā intīmu sevis pieņemšanas praksi, kurā nozīmīga loma ir ķermeņa un dabas elementu mijiedarbībai jeb, kā to dēvē māksliniece – "saplūšanai" (Kuške 2021). Izstādes nosau-

9 Janas Kukaines privāta saruna ar Ivetu Gabaliņu 2024. gada 23. septembrī.

kums "Riti raiti rīta rasa" ir aizgūts no tautasdziesmas, un šāds vēlējums parādās latviešu dainās kā aizsardzība pret baumošanu, nomelnošanu, neslavas celšanu un mēlnesību.¹⁰ Rīta rasas raitais ritējums tiek interpretēts kā ķermeņa vieglums un neaizskaramība – rasa aizrit neievainojot, nenodarot pāri. Aizsardzības motīvs vairākkārt parādās arī Gabaliņas projektā. To izvērš pirtnieces runa, minot nepieciešamību sargāt ķermeni no uzbrukuma un ievainojuma. Māksliniece skaidro, ka nosaukumu izvēlējās arī tajā iekļautā valodas skaniskā ritma dēļ, kas ir pirts rituāla būtisks elements. Vārdi – vairāk nekā gramatisks teikums – skan kā mantra vai burvestība, tāpēc visur rakstā esam saglabājušas mākslinieces izvēlēto pieraksta formu. Gabaliņa stāsta, ka viņas satiktās pirtnieces un pirtnieki pāršanas dinamiku pieskaņo latviešu valodas iekšējam ritmam, lai ķermenis labāk saprastu, ko pirts slota tam vēlas pateikt.

"Riti raiti rīta rasa" nav jāuztver kā pirts rituāla dokumentācija vai reportāža. Drīzāk māksliniece attēlo iekšējo kustību, iezīmējot pārtapšanas, pārdzimšanas un ķermeniskās transformācijas dinamiku. Personālizstādes anotācijā uzsverts, ka darbi "pievēršas latviešu pirts dziedniecības praksei, kur ķermenis, prāts un gars tiek dziedināts, izmantojot augus, mutvārdu folkloru un gremdēšanos aukstā ūdenī" (Preses relīze 2021). Lai gan anotācijā jēdzieni "ķermenis", "prāts" un "gars" tiek nošķirti, jāatceras, ka preses relīze nav lasāma kā filozofiski "tīrs" vēstījums. Pirts rituāls, kā to redzam fotogrāfijās, uztverams kā holistiski vērsta prakse, kas piedāvā apgarotas jeb apdvēseļotas miesas izpratni un skatījumu uz nebināru materialitāti, kas ietver pasaules apburtības izjūtu.

Mākslinieces minēto un mākslas darbā parādīto "saplūšanu" pirts rituāla laikā varam interpretēt vairāk-nekā-cilvēka aģences un intersubjektīvas kopības kontekstā, turklāt darbi aicina apdomāt, kā abas interpretācijas viena otru papildina un bagātina. Gan mežā filmētajā, gan izstādes atklāšanā izpildītajā performancē parādās kopības un dalīšanās nozīme, uzticēšanās, ļaušanās un nekautrēšanās, kas ir pirts rituāla daļa.¹¹ Šis aspekts nostiprina skatījumu uz pirti kā subversīvu alternatīvu patriarhālai sievietes ķermeņa priekšmetiskošanai, kā arī miesas atsvešinātībai un fragmentarizācijai, ko pastiprina jaunības un skaistuma kults. Tradicionāli pirtī iet kopā ar kādu, nereti – vairākās paaudzēs, pāršanai nepieciešama otra klātbūtne: nopērt var otrs, nevis pats sevi. Šī kopbūšana kā nepieciešams pirts rituālu elements

10 Piemēram, "Riti, riti, rīta rasa / Pa ābeļu lapiņām / Tā rit ļaužu valodiņas / Pa manām kājiņām" (LD 8835) un "Riti, riti, rīta rasa / Pa ozolu lapiņām / Tā riteja ļauna diena / Garam manu augumiņu" (LD 9261-0). Par rasu un tvaiku latviešu dziedināšanās tradīciju kontekstā sk. arī: Ančevska 2020: 217–219.

11 Šo pirts pieredzes aspektu atklāj arī igauņu režisores Annas Hintsas (*Hints*) filma "Melnās pirts māsība" (2023).

sasaucas ar feminisma fenomenoloģijas (Oksala 2004; Neimanis 2017) norādi, ka patība veidojas primāri attiecībās ar citu, arī situētu zināšanu tapšanā svarīga ir savstarpējība. Tā rada vajadzību atklāties un ļauties, kas pirts rituālos parādās arī kā kopienu un tās nosargāto un veidoto zināšanu stiprinoša rīcība.

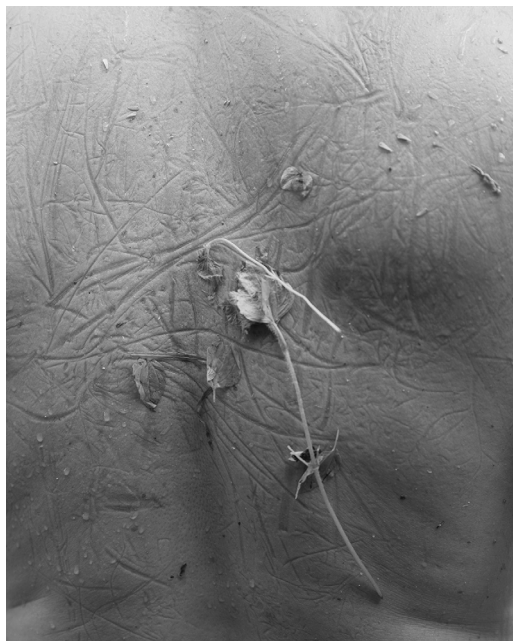
Kopbūšana ļauj atspēkot priekšstatu par individuālās autonomijas zaudējumu kā pazemojumu vai vājuma demonstrāciju. Kopība, kā tā tiek parādīta arī šajā Gabaliņas darbā, atrodas viņpus aktivitātes/pasivitātes un individualitātes/kolektīva dihotomijām. Šeit spēks un aizsardzība iet rokrokā. Miesas atklāšanās un ievainojamība paredz arī pasargātību un neaizskaramību, ko nodrošina atrašanās vairāk-nekā-cilvēka kopienas ielokā, veidojot uz sadarbību, draudzību un uzticēšanos vērstas attiecības. Ūdens un augi ir daļa no šo attiecību mustura, ko izceļ arī izstādes nosaukumā ietvertā atsauce uz rīta rasu, kas saskaņā ar tautasdziesmu versijām rit gan pa ābeļu, gan ozola lapiņām. Tātad miesiskā savstarpējība, kā tā atklājas pirts rituālos, nevis izceļ vienu vai otru dihotomijas pusi, bet atsakās no šī rāmējuma, pārinterpretējot savstarpējās attiecības viņpus Rietumu sabiedrībā ierastās (tostarp psihoanalītiskās) simbolu valodas, kas bieži tiek konceptualizēta agresijas/pakļaušanās, dzīvības/nāves un citu bināro opozīciju ietvarā.

Gabaliņas fotogrāfijās miesiskā patības ievainojamība un vienlaikus pasargātība atklājas caur “saplūšanu” ar augiem un ūdeni. Šāds paradokss secinājums balstās atziņā, ka “saplūšana” ir ķermenim piemītoša iedaba – ķermeņa spēks ir “paslēpies” pasaulē, kas pastāv ap to un ar ko tas veido attiecības, sevi tajās nepārtaukti pārradot. Jēdzieniski šāds skatījums viņpus dihotomijām iekļaujas Baradas aģentiālā reālisma uzstādījumos, kas skaidro, ka būtnes un lietas nav neatkarīgas, bet tās veido rīcību, notiekošais un attiecības (Barad 2007, 2012; Sauka 2020b, 2022a). Autonomijas priekšnosacījums ir atrašanās drošajā kopienā, jo, būdami iemesti pasaulē, mēs jau sākotnēji neizbēgami esam saistīti cits ar citu. Pirts rituālos miesas stiprināšanu un dziedināšanu veicina saplūšanas rituāli, kas miesu reizē uztur, ietekmē, izmaina un pārrada. Šie ontoloģiskie nojēgumi mākslas darbā kalpo kā norāde uz kultūrā joprojām klātesošām cilvēka un pasaules attiecību ģenealoģijām, no kurām izriet savstarpējība kā spēka apliecinājums, nevis tā noliegums.

Kļūšana par ūdens un augu ķermeni

Jaunā materiālisma teoriju

kontekstā nozīmīgs ir transkorporealitātes (*transcorporeality*; Alaimo 2010) jēdziens, kas sasaucas ar jau pieteikto ķermenisko saplūšanu. Latviešu filozofi Sofija Kozlova un Toms Babincevs piedāvā to tulkot kā “pārķermeniskumu” (Neimanis 2024). Šajā tulkojumā saredzam aicinājumu iet pāri ķermeņa robežām, plūst pāri malām. Tomēr jēdzienu var lasīt arī kā “tādu, kas ir pāri ķermenim”, proti, “stāv tam pāri”. Tādā



7. attēls. Sērijā "Riti raiti rīta rasa"
(kopš 2019. gada) iekļauts,
taču plašākai auditorijai nerādīts attēls.
Pateicība māksliniecei

gadījumā nonākam pie gara, prāta vai dvēseles un ieslīgstam binārajā domāšanā, no kuras autore Alaimo gribēja izkāpt. Mūsu uzdevums ir sintēze, nevis hierarhija, tāpēc piedāvājam saglabāt anglicismu "transkorporeāls", lietojot vārdu "pārķermenis" vienīgi gadījumā, kad tā nozīme nav pārprotama.

Transkorporealitātes jēdziens sniedz teorētiskas norādes, kā domāt par ķermeņa robežu pludināšanu, ķermeņa udeņainību un porainību. Tas piedāvā skatījumu uz ķermeni kā vides materiālajās plūsmās iegremdētu un kultūras kontekstos ieaustu, nevis singulāru, identificējamu, nošķiramu, noslēgtu vai atomāru vienību. Ķermeņa paplašināšanos un izplešanos ļauj novērot un piedzīvot arī pirts rituāls. Gabaliņas fotogrāfijas to izpauž mākslinieciski filigrānā, tēlainā valodā, parādot ūdens un augu līdzdalību vairāk-nekā-cilvēka kopības uzturēšanā. Karstums, gremdēšanās ūdenī vai sniegā, zāļu tējas dzeršana un citi rituāla elementi paredz gan ķermeņa robežu paplašināšanos, gan arī specifiska miesiska stāvokļa panākšanu. Sarakstu var papildināt arī ar tvaiku un dažādu pirts aromātu ieelpošanu, plašākā nozīmē – ar elpu kā savstarpējības daļu. Transkorporealitātes pieredzi pastiprina gan spēcīgas miesiskas izjūtas, gan svīšana, kas iznes ķermeni ārpus sevis paša, turklāt svīšanu var uztvert arī kā elpošanu caur ādu jeb elpošanu ar ķermeni līdzīgā veidā, kā to dara augi (Kukaine 2021). Pēc pirts miesa arvien smaržo pēc bērza slotas, melnās pirts gadījumā – arī pēc dūmiem, apliecinot ķermeņa virsmas porainību, atvērtību pirts ietekmēm un plūsmām (7. attēls).

Saplūšana ir radikāla ķermeņa mēroga un formas maiņa, pirtī tā ir kļūšana par ūdens un augu ķermeni. Tā ir daļa no nepārtrauktas kustības, kas, kā raksta Neimanis, vada ķermeni "no šejienes turp, no iespējamības īstenībā" (Neimanis 2024: 72). Transformācija ietver gan pārtapšanu, gan daudzveidības pieaugumu, kas atbilst mākslinieces novērojumiem, pirts rituālu zinātniskās analīzes atziņām un kultūrā aprobētajai praksei, kas tiek uzskatīta par dziedinošu, spēcinošu un attīrošu. Lai arī augi un ūdens parādās kā miesas sastāvdaļas, vienlaikus tie ir neatkarīgi, taču miesu konstituējoši spēki, proti, transkorporeālā skatījumā ķermenis pārstāj būt viens un noteikts. Miesiskā paplašināšanās neizsmel apkārtni, tā nav apropiējoša vai absorbējoša kustība. Drīzāk varam runāt par miesas cauraustību, elementu brīvu kustību iekšup un ārpus, "no šejienes turp". Cilvēks aizvien ir šādās pārķermeniskās attiecībās ar pasauli, taču pirtī šī miesiskā savstarpējība kļūst uzskatāmāka.

Ķermenis svīst, izplūst un iekūst citā, bet vienlaikus top cita veidots un ir citbūšanas daļa. Tajā pašā laikā miesiskā patība paredz arī izvēli attiecību veidošanā, atšķirību pamanīšanu un niansētību vairāk-nekā-cilvēka pirts rituālos. Tā ir brīvprātīga ļaušanās un ievainojamība, kas apstiprina spēku, vitalitāti un autonomiju un ir daļa no mīlestības pilnām attiecībām ar pasauli. Šo un citu pretrunu sakritības ļauj vairāk-nekā-cilvēka aģenci izprast viņpus binārām opozīcijām. Kļūšana par ūdens un augu ķermeni ietver gan sajūsmu, gan satraukumu, ļaujot pirtī piedzīvot pasaules atkalapburšanu.

Pirtī novērojam arī miesiskās būšanas procesualitāti. Cilvēka ķermenis nevis uzsūc un izsmel augus, ūdeni u. c. vairāk-nekā-cilvēka dalībniekus, bet ir transformāts un šo dalībnieku līdzveidots. Rituāli atklāj gan ķermeņa iesaistītību pasaulē, gan piedalās tā veidošanā, kad ķermeņa robežas atkāpjas. Ķermenis aizvien ir pastāvīgās, kustīgās, mainīgās attiecībās ar vairāk-nekā-cilvēka elementiem, kas to transformē un caurauž. Arī fotogrāfijās varam saskatīt gan savstarpējību, gan nemitīgu kustību – veļas tvaika mutuļi, plūst ūdens, kūst ledus, rit rasa, plīkšķ pirts slota, kūp miesa, tek sviedri un uz ķermeņa paliek augu nospiedumi. Cilvēka un dabas mijattiecības māksliniece parāda viņpus Rietumu domāšanā ierastajām dihotomijām, kas pastāv vertikālu (pasīvs/aktīvs, dzīvs/nedzīvs, prāts/ķermenis, augs/cilvēks), kā arī horizontālu (iekšpuse/ārpuse, es/cits) attiecību ielokā. Tā vietā fotogrāfiju sērijā redzam apvienotus šķietamus pretstatus: brīvprātīga ļaušanās un neizbēgamība, ievainojamība un vitalitāte, atkarība un autonomija.

Rituāla noslēdzošie vārdi

Gabaliņas mākslas projektā vairāk-nekā-cilvēka pasaulei piemīt cilvēkam līdz galam nesaprotama, brīžiem noslēpumaina rīcībspēja. Ūdens un augi it kā "dāvina" cilvēkam savu spēku pretstatā tam, kā tie

pozicionēti mūsdienu labsajūtas praksēs (ēteriskās vai masāžas eļļas, zāļu tēju dzeršana, ūdens procedūras u. tml.), kur augiem un ūdenim ir drīzāk instrumentāla nozīme. Mūsdienās cilvēka un vides savstarpējību ir iedragājusi izpratne par dabu kā ekspluatējamu un apsaimniekojamu resursu, tāpēc cilvēka un ūdens, kā arī cilvēka un augu alternatīvu attiecību izspēle laikmetīgajā mākslā ir situētu zināšanu piemērs, kas sniedz paraugu ilgtspējīgai nākotnei. "Riti raiti rīta rasa" atgādina par tām ikdienas pieredzes jomām, kurās šī savstarpējība un apburtība joprojām ir klātesoša. Tiesa, pirts rituālu komercializēšana tiecas piesavināt latviešu tradicionālajā kultūrā balstīto zināšanu izkoptās ūdens un augu nozīmes, noārdot apburtības slāni un pārvēršot pirti kārtējā labsajūtas pakalpojumā. Tomēr mākslas projekts iezīmē cerīgāku skatījumu. Fotografijās ietvertie vizuālie vēstījumi, mākslinieciskie izteiksmes līdzekļi, kā arī augu izmantojums mākslas darbu veidošanā aicina pamanīt un pārskatīt ķermeņa un dabas paralēlismu. Izkopjot ķermeņa pieņemšanu un dziedināšanu, tiek rasti priekšnosacījumi, lai atjaunotu iejūtīgas, rūpju pilnas attiecības ar dabu un vairāk-nekā-cilvēku. Tradīcijas "tīrībai", teknikām vai piederībai kādam garīguma virzienam nav izšķiroši būtiskas lomas: pirts gars kā tvaiks izspraucas cauri un atsvabina no patērēšanas, atsvešināšanās un ekspluatācijas ieradumiem, ja vien pirts rituāla centrā ir ķermenis, kura transkorporeālā paplašinājumā ieaužas augu, ūdens un citu būtņu aģence.

Modernā zinātne par dabu domā kā par mehānisku un priekšmetiskotu resursu, bet latviešu pirts rituālu pamatā, līdzīgi kā citās Rietumu kultūru pirmsmodernajās tradīcijās, ir holistiska gara un ķermeņa izpratne. Latviešu folklorā un mitoloģijā atjaunotnes un sastapšanās elementi pirti iezīmē kā apburtu telpu. Miesiskais te saaužas ar maģisko un garīgo, un šī saikne būtiski atšķiras no mūsdienu spa apmeklējuma ar teju ķirurģiski higiēnisku tehniskumu. Lai arī pakalpojumi, ko sniedza gan padomju laika sanatorijas, gan mūsdienu patērētājsabiedrības spa, uzsver dažādu (mūsdienās – pārsvarā baudāmu) izrīcību ar ķermeni, apburtību un garīgumu aizstāj abstrakti skaidrojumi par emocionālās un fiziskās veselības saistību. Šādas pirtis bieži apsilda ar elektroenerģiju, tādējādi izslēdzot būtisku elementu – uguni. To vide ir anonīma, pirti pavadītais laiks tiek uzskaitīts, un kopība ar citiem nejaušiem apmeklētājiem veidota netiek. Tā dēvētajās turku pirtīs jeb hammāmos tvaiku jeb pirts garu ražo ģenerators, kas nodrošina vienmērīgu karstumu un mitrumu. Fenomenoloģiskā jeb pieredzes kontekstā dominē priekšstats, ka pietiek tehniski izpildīt paredzētās darbības, lai panāktu vēlamu rezultātu, proti, atslābināšanos, relaksāciju un tātad – atjaunotni.

Šī tehniskā pieeja objektīvā nozīmē nav uztverama kā labāka vai sliktāka par maģiski mītisko pirts rituālu izpildījumu. Abos gadījumos runa ir par noteikta veida stāstu, kas skaidro un tādējādi veido pirts pieredzi. Tomēr šī stāsta versija attālinās

no subjektīvā un miesiskā un akcentē abstraktu aprakstu, kas rada atsvešinājumu. Tas potenciāli atspoguļojas arī pirts pieredzējumā, liedzot izbaudīt iegremdējoši transkorporeālu pieredzi un tai sekojošo saplūšanu – peldkostīma nēsāšana šajās vietās drīzāk tiecas noturēt ķermeni iepriekš definētu robežu ietvaros, nevis aicina tās pārkāpt. Cilvēks joprojām tiecas pēc ūdens un uguns rituāliem un caur šo tehnisko, atsvešināto, zinātnes valodā ietērpto skaidrojumu, ko piesavināties neoliberālais kapitālisms, mēģina atgūt reiz bijušo pārķermenisko saikni ar ūdeni, uguni un plašākā nozīmē – ar atdzīvinošajiem zemes spēkiem, kas pirti valdījuši iepriekš. Mūsdienu spa apmeklējums ierakstās valdošajā rūpju un sevis lutināšanas diskursā, kas piedāvā gluži atšķirīgu prakses rāmējumu, kura iztīrījums pārsniedz šī raksta ietvarus. Norādīsim vien uz acīmredzamo faktu, ka mūsdienu labsajūtas rituāli ir pieejami tai sabiedrības daļai, kas var atļauties par to samaksāt.

Bibliogrāfija

Abram, David (1997). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World*. New York: Vintage Books Editions.

Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.

Ančevska, Ieva (2018). Veseluma un veselīga dzīvesveida vērtības folklorā un tradīcijā. *Letonika*, Nr. 38, 189.–209. lpp.

Ančevska, Ieva (2019). Ārstniecības augi un dziedināšana laika un valdošās varas kontekstā. *Letonika*, Nr. 39, 77.–91. lpp.

Ančevska, Ieva (2020). *Latviešu dziedināšanas tradīcija*. Rīga: Zinātne.

Anker, Elizabeth S.; Felski, Rita (eds.) (2017). *Critique and Postcritique*. Durham; London: Duke University Press.

Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Barad, Karen (2008). Posthuman Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter. Alaimo, Stacy; Hekman, Susan (eds.). *Material Feminisms*, December, pp. 120–154.

Barad, Karen (2012). Intra-Actions. Interviewed by A. Kleinman. *Mousse Magazine*, No. 34, pp. 76–81.

Barovskis, Ingus (2015). *Htoniskā pasaule latviešu folklorā: laiks un telpa*. Doktora disertācija. Rīga: Latvijas Universitāte.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.

Best, Susan (2019). From Representation to Affect: Beyond Postmodern Identity Politics in Feminist Art. Robinson, H.; Buszek, M. E. (eds.). *A Companion to Feminist Art*. Chichester: West Sussex, UK; Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, pp. 405–417.

Brown, Nancy Marie (2022). *Looking for the Hidden Folk: How Iceland's Elves Can Save the Earth*. New York: Pegasus Books.

- Bula, Dace (2021). Sadzīvot ar ūdeni. *Satori*, 01.12.
Pieejams: <https://satori.lv/article/sadzivot-ar-udeni> [sk. 12.10.2024.].
- Bula, Dace (2023). Flood Stories: Agency of Water and Relationality of Narrative. *Narrative Culture*, No. 10(1), pp. 1–25.
- Bula, Dace (2024). *Literārās dabkultūras: Regīnas Ezeras zooproza ekokritiskā lasījumā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
- Calvo, Paco (2023). *Planta Sapiens: Unmasking Plant Intelligence*. New York: W.W. Norton & Company.
- Eglāja-Kristsone, Eva; Kārkla, Zita (2023). Introduction: Women's Agency. Multiplying Stories and Subjects. *Letonica*, No. 49, pp. 4–12. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2023.0049.01>
- Erlenbusch-Anderson, Verena; Nigh, Amy (2020). Genealogy. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.978>
- Gendlin, Eugene (1966). The Discovery of Felt Meaning. McDonald, J. B.; Leeper, R. R. (eds.). *Language and Meaning: Papers from the ASCD Conference*. Washington, DC: Association for Supervision and Curriculum Development, pp. 45–62.
- Gendlin, Eugene (1991). Thinking Beyond Patterns: Body, Language and Situations. Ouden, B. den; Moen, M. (eds.). *The Presence of Feeling in Thought*. New York: Peter Lang, pp. 25–151.
- Gendlin, Eugene (1997). *Experiencing and the Creation of Meaning: A Philosophical and Psychological Approach to the Subjective*. Evanston: Northwestern University Press.
- Haraveja, Donna (2001). Dislocētās zināšanas: zinātniskuma jautājums feminismā un daļēja skatījuma privilēģija. Sast. I. Novikova, tulk. L. Mitenberga. *Mūsdienu feministiskās teorijas*. Rīga: LU Dzimtes studiju centrs; Jumava, 81.–102. lpp.
- Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, No. 14(3), pp. 575–599.
- Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.
- Jehlička, Petr; Grīviņš, Miķelis; Visser, Oane; Balazs, Bálint (2020). Thinking Food Like an East European: A Critical Reflection on the Framing of Food Systems. *Journal of Rural Studies*, No. 76, pp. 286–295. <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2020.04.015>
- Jóhannesdóttir, Guðbjörg; Thorgeirsdóttir, Sigrídur (2016). Reclaiming Nature by Reclaiming the Body. *Balkan Journal of Philosophy*, No. 7(1), pp. 39–48.
- Kārkla, Zita (2024). Bursting Volcano, Rushing River and Heartbeat Monitors: Inscribing Subjective Experiences of Childbirth in Contemporary Fiction. *Subjectivity*, No. 31, pp. 180–194. <https://doi.org/10.1057/s41286-023-00172-9>
- Kleege, Georgina (1999). *Sight Unseen*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Koopman Colin (2013). *Genealogy as Critique: Foucault and the Problems of Modernity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Korsmeyer, Carolyn (2011). *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Krimmerer, Robin (2013). *Braiding Sweetgrass*. Minneapolis: Milkweed Editions.
- Kukaine, Jana (2021). Visceral Resistance and the Vulnerability of Breathing. *The Polish Journal of Aesthetics*, No. 61(2), pp. 95–112.

- Kukaine, Jana (2023). Intimacy and Darkness: Feminist Sensibility in (Post)socialist Art. *Arts*, No. 12, p. 24.
- Kukaine, Jana (2024). *Viscerālā estētika: afekti un feministiskā māksla postsociālismā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts; Rīgas Stradiņa universitāte.
- Kukaine, Jana (2025). My First Year Too: Obstetric Violence and Maternal Subjectivity. Sliwinska, B. (ed.). *My Body, My Choice: Transnational Visual Activism for Women's Reproductive Rights*. London: Routledge, pp. 49–62.
- Kukaine, Jana; Kārkla, Zita (2025). Feral Intimacy: Feminist Transformations Through Solitary Forest Walks. *Women's Studies*, No. 54, pp. 1–23. <https://doi.org/10.1080/00497878.2025.2488795>
- Kukaine, Jana; Taurens, Jānis (2022). A Smuggler, a Butcher and a Fairy: Doing Things with One's Body. Sliwinska, B.; Dormor, C. (eds.). *Transnational Belonging and Female Agency in the Arts*. London; New York: Bloomsbury Academic, pp. 239–258.
- Kukaine, Jana; Taurens, Jānis (2023). Forgetful and Drowsy: The Affective Atmospheres in Contemporary Latvian Photography. *Polish Journal of Aesthetics*, No. 68, pp. 57–74.
- Kursīte, Janīna (b. g.). Lekcija "Latvieša laika un vietas uztvere. Svētbirzis jeb "dots devējam atdodas"". *Lekciju kurss "Latvieša pasaule"*, OpenMinded, Rīga, Latvija.
- Kursīte, Janīna (2018). *Dainu kodekss*. Rīga: Rundas.
- LaFauci, Lauren; Åsberg, Cecilia (2020). *Is All Environmental Humanities Feminist Environmental Humanities? Seeing the Woods: A Blog of the Rachel Carson Center for Environment and Society*. July 6. Available: <https://seeingthewoods.org/2020/07/06/is-all-environmental-humanities-feminist-environmentalhumanities/> [Accessed 01.11.2025].
- Le Breton, David (2017). *Sensing the World: An Anthropology of the Senses*. Transl. by C. Ruschensky. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Linton, Jamie (2010). *What Is Water? The History of a Modern Abstraction*. Vancouver: UBC Press.
- Macauley, David (2010). *Elemental Philosophy: Earth, Air, Fire, and Water as Environmental Ideas*. Albany: State University of New York Press.
- Mancuso, Stefano (2021). *The Nation of Plants*. London: Other Press.
- Mancuso, Stefano; Viola, Alessandra (2015). *Brilliant Green: The Surprising History and Science of Plant Intelligence*. Washington, DC: Island Press.
- Marder, Michael (2013). *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press.
- Massumi, Brian (2014). *What Animals Teach us about Politics*. London: Duke University Press.
- Merchant, Carolyn (1990). *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row.
- Merchant, Carolyn (2003). *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*. New York: Routledge.
- Mol, Annemarie (2021). *Eating in Theory*. London: Duke University Press.
- Müller, Martin (2018). In Search of the Global East: Thinking Between North and South. *Geopolitics*, No. 25(3), pp. 734–755. <https://doi.org/10.1080/14650045.2018.1477757>
- Neimanis, Astrīda (2015). Four Problems, Four Directions for Environmental Humanities: Toward Critical Posthumanities for the Anthropocene. *Ethics and the Environment*, No. 20(1), pp. 67–97. <https://doi.org/10.2979/ethicsenviro.20.1.67>
- Neimanis, Astrīda (2017). *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury.

- Neimanis, Astrīda (2018). Posthuman Phenomenologies for Planetary Bodies of Water. Åsberg, C.; Braidotti, R. (eds.). *A Feminist Companion to the Posthumanities*. Cham: Springer International Publishing AG, pp. 55–66.
- Neimanis, Astrīda (2024). Hidrofeminisms vai kļūšana par ūdens ķermeni. Tulk. S. Kozlova un T. Babincevs. *Tvērums*, pavasaris, 70.–79. lpp.
- Neumann, Iver (1999). *Uses of the Other: "The East" in European Identity Formation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nīče, Frīdrihs Vilhelms (2007). *Tā runāja Zaratustra*. Tulk. I. Šuvajevs. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Oksala, Johanna (2004). What is Feminist Phenomenology? Thinking Birth Philosophically. *Radical Philosophy*, No. 124.
Available: <https://www.radicalphilosophy.com/article/what-is-feminist-phenomenology> [Accessed 11.10.2021].
- Paola, Di Marcello (ed.) (2024). *The Vegetal Turn: History, Concepts, Applications*. Rasmussen, Springer; Hjarnø. Rune. Nordic Animism. YouTube channel.
Available: <https://www.youtube.com/@NordicAnimism/videos> [Accessed 01.11.2025].
- Parsley, Kathryn M. (2020). Plant Awareness Disparity: A Case for Renaming Plant Blindness. *Plants, People, Planet*, No. 2, pp. 598–601. <https://doi.org/10.1002/ppp3.10153>
- Sandford, Stella (2022). *Vegetal Sex: Philosophy of Plants*. London; New York: Bloomsbury Academic.
- Sauka, Anne (2020a). The Nature of our Becoming: Genealogical Perspectives. *Le foucauldien*, No. 6(1), pp. 1–30. <https://doi.org/10.16995/lefou.71>
- Sauka, Anne (2020b). Life in Process: The Lived-Body Ethics for Future. *Religious-Philosophical Articles*, No. 28, pp. 154–183.
- Sauka, Anne (2020c). A Lack of Meaning?: Reactive Nihilism and Processual Materiality. *Approaching Religion*, No. 10(2), pp. 125–40. <https://doi.org/10.30664/ar.91788>
- Sauka, Anne (2022a). Beyond the Skin Line: Tuning into the Body-Environment. A Venture into the Before of Conceptualizations. *The Polish Journal of Aesthetics*, No. 64(1), pp. 161–181. <https://doi.org/10.19205/64.22.10>
- Sauka, Anne (2022b). Selfhood in Question: The Ontogenealogies of Bear Encounters. *Open Philosophy*, No. 5(1), pp. 532–550. <https://doi.org/10.1515/opphil-2022-0211>
- Sauka, Anne (2023a). Breaching the Dialectic with Situated Knowledges: The Case of Postsocialist Naturecultures. *The Polish Journal of Aesthetics*, No. 68, pp. 35–56. <https://doi.org/10.19205/68.23.2>
- Sauka, Anne (2023b). Ontogenealogies of Body-Environments: Perspectives for an Experiential Ontological Shift. Hagengruber, R. E. (ed.). *Women Philosophers on Economics, Technology, Environment, and Gender History: Shaping the Future, Rethinking the Past*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 81–96. <https://doi.org/10.1515/978311051802-010>
- Sauka, Anne (2024a). Experiencing Elemental Embodiment: (Re) visiting Latvian Folklore on Life and Nature. Škof, L.; Sashinungla; Thorgeirsdottir, S. (eds.). *Elemental-Embodied Thinking for a New Era*. Cham: Springer, pp. 49–72. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42119-8_4
- Sauka, Anne (2024b). Embodied Critical Thinking and Environmental Embeddedness: The Sensed Knots of Knowledge. Schoeller, D.; Thorgeirsdottir, S.; Walkerden, G. (eds.). *Practicing Embodied Thinking in Research and Learning*. New York: Routledge, pp. 175–190. <https://doi.org/10.4324/9781003397939>

- Schoeller, Donata (2023). Thinking at the Edge in the Context of Embodied Critical Thinking: Finding Words for the Felt Dimension of Thinking Within Research. *Phenomenology and Cognitive Science*, No. 22, pp. 289–311. <https://doi.org/10.1007/s11097-022-09861-3>
- Seigworth, Gregory; Pedwell, Carolyn (eds.) (2023). *The Affect Theory Reader 2: Worldings, Tensions, Futures*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.5666728>
- Sennett, Richard (1994). *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York: W. W. Norton & Company.
- Sīle, Inga (2021). *Medicinal Plants in the Records of Latvian Folk Medicine and Analysis of Their Practical Applications*. Doctoral Thesis. Rīga Stradiņš University.
- Sliwinska, Basia (2023). Caring to Notice: Sera Waters' Disentangled Pasts, Attentive Reparation and Truth-Telling Toward Survivable Futures. *Art Journal*, No. 82(4), pp. 18–37. <https://doi.org/10.1080/00043249.2023.2281216>
- Stauga, Jolanta (2011). *Dzīvnieki latviešu folklorā: Mitoloģiski maģiskais aspekts (pēc latviešu tautasdziesmu un mūsdienu folkloras materiāliem)*. Doktora disertācija. Rīga: Latvijas Universitāte.
- Strand, Sophie (2022). *The Flowering Wand: Rewilding the Sacred Masculine*. Rochester: Inner Traditions.
- Strang, Veronica (2004). *The Meaning of Water*. Oxford: Berg.
- Strang, Veronica (2023). *Water Beings: From Nature Worship to the Environmental Crisis*. London: Reaktion Books.
- Škof, Lenart; Berndtson, Petri (eds.) (2018). *Atmospheres of Breathing*. Albany: State University of New York Press.
- Škof, Lenart (2024). Elements of Slovenian Indigenous Religion. Škof, Lenart; Sashinungla; Thorgeirsdottir, Sigridur (eds.). *Elemental-Embodied Thinking for a New Era*. Sophia: Studies in Cross-cultural Philosophy of Traditions and Cultures, No. 42. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42119-8_3
- Škof, Lenart; Sashinungla; Thorgeirsdottir, Sigridur (eds.) (2024). *Elemental-Embodied Thinking for a New Era*. Sophia: Studies in Cross-cultural Philosophy of Traditions and Cultures, No. 42. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42119-8_3
- Taurens, Jānis (2022). Postkoloniālais feminisms Ingas Gailes prozā: vardarbība un seksualitāte. *Letonica*, Nr. 45, 8.–27. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2022.0045.I.T.9.27>
- Vergès, Françoise (2019). *A Decolonial Feminism*. GB: Pluto Press.
- Watene, Krushil (2022). *Indigenous Philosophy and Intergenerational Justice: Reimagining the Human-Environment Relationship*. International Development Research Centre, United Nations University, United Nations Environment Programme.
- Yunkaporta, Tyson (2020). *Sand Talk: How Indigenous Thinking Can Save the World*. New York: HarperCollins.
- Zaroff, Roman (2019). Some Aspects of Pre-Christian Baltic Religion. Lajoie, P. (ed.). *New Researches on the Religion and Mythology of the Pagan Slavs*. Lisieux: Lingva, pp. 183–219.

Interneta un citi resursi

- Janas Kukaines privāta saruna ar Ivetu Gabaliņu 2024. gada 23. septembrī.
- Krišjāņa Barona Dainu skapis. Pieejams: <https://www.dainuskapis.lv> [sk. 10.10.2024.].

Kušķe, Baiba (2021). Labrīt. LR1 raidījums. 6. oktobris. Pieejams: <https://replay.lsm.lv/lv/ieraksts/lr/150130/iveta-gabalina-izveidojusi-pirts-temai-veltitu-fotoizstadi-riti-raiti-rita-rasa> [sk. 14.10.2024.].

Preses relīze (2021). "Iveta Gabaliņa. Riti raiti rīta rasa".

Pieejams: <https://issp.lv/en/gallery/iveta-gabalina?page=1> [sk. 14.10.2024.].

Līga Goldberga

PhD grāda pretendente;

Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mākslas krājuma eksperte

PhD student;

Art collection expert, National Library of Latvia

E-pasts / e-mail: liga.goldberga@lnb.lv

ORCID: [0000-0001-8997-3228](https://orcid.org/0000-0001-8997-3228)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.04

Fotogrāfijas kaleidoskopā: daži gadījumi no Zentas Dzīvdzinskas arhīva aprites

Photographs in a Kaleidoscope: Notes on the Circulation of Zenta Dzīvdzinska's Archive

Atslēgvārdi:

arhīvi,
izstādes,
fotoklubi,
reprodukcijas,
aģence,
jaunais materiālisms,
feminisms

Keywords:

archives,
exhibitions,
photography clubs,
reproductions,
agency,
new materialism,
feminism

Pētījums un raksts ir daļa no projekta "Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss valsts izturētspējai un ilgtspējai" / CERS (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001), ko finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija valsts pētījumu programmas "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai" (2023–2026) ietvaros. Valsts pētījumu programmu administrē Latvijas Zinātnes padome.

Kopsavilkums

Fotogrāfijas vēstures pētniecībā arhīvs nereti kalpo par liecību un vizualizāciju krātuvi, kurā glabājas pierādījumi par fotogrāfu vietu mākslas kanonos. Raksts aplūko ārpuscilvēka aģences problemātiku fotogrāfijas pētniecībā, jautājot – ko ietver arhīva dzīvīgums un kā tas piedalās vēstures stāstu radīšanā?

Domas eksperimentā par fotogrāfijām kaleidoskopā aplūkotas gadījumu izpētes no latviešu mākslinieces un fotogrāfes Zentas Dzividzinskas arhīva un tā aprites kopš 20. gadsimta 60. gadu beigām līdz mūsdienām. Kaleidoskopu grozot, mainās attēlu salikumi, un šī metafora aktualizē nozīmju daudzveidību, kāda iespējama fotogrāfiju lasījumiem, mainoties nosacījumiem un aģencēm, kas sadarbojas ar arhīvu.

Tā vietā, lai pieņemtu arhīvu kā pasīvu artefaktu krātuvi, kas kalpo kuratoru vīzijām un institucionāli vadītiem mākslas kanoniem, raksts balstās jaunā materiālisma pieejās un kritikā, lai uzsvērtu arhīvu aģenci, to iesaisti zināšanu radīšanā un performatīvās attiecībās ar cilvēkiem un ārpuscilvēka aktantiem.

Summary

In the study of photographic history, archives are often seen as repositories of evidence and visual material that affirm a photographer's place within the art canon. This article explores the problematics of nonhuman agency in photography research by asking: what does the vitality of an archive consist of, and how does it participate in the creation of historical narratives?

In a thought experiment involving a photographic kaleidoscope, the article examines case studies from the archive of Latvian artist and photographer Zenta Dzividzinska, tracing its circulation from the late 1960s to the present. As the kaleidoscope turns, the composition of images shifts – this metaphor underscores the multiplicity of meanings that can emerge from photographic readings, depending on the changing conditions and agencies engaging with the archive.

Rather than treating the archive as a passive container of artefacts serving curatorial visions and institutionally governed art canons, the article draws on new materialist approaches and critical theory to emphasize the agency of archives, their role in knowledge production, and their performative relationships with both human and non-human actors.

levads: lietu burvība

Jo tieši prasmē nosaukt katras lietas īsto vārdu slēpjas burvju mākslas būtība.

Tomēr:

Šajā pasaulē zem saules un tajā pasaulē, kurā saules nav, ir daudz kā tāda, kas nav saistīts nedz ar cilvēkiem, nedz ar cilvēku valodu, un tur pastāv spēki, kas nepakļaujas mūsu varai. (Le Gvina 1996: 55–56)

Strādājot atmiņas institūciju krājumos, esmu novērojusi, kā viena lieta var vienlaikus piedalīties vairākos stāstos un mainīt nozīmes, kalpojot tās vārdā nosaucēja pētnieciskajai interesei. Arhivāra un krājumu glabātāja darbā ir kas no "īstā vārda" nosaukšanas burvības, jo šim vārdam – kā kataloga kartītes ierakstam – jābūt pietiekami konkrētam un vienlaikus vispārīgam, lai lietu atrastu plašs interesentu loks. Tomēr arī pašā lietā ir burvība – tā piedalās savas aprites veidošanā ar iemiesotajām zināšanām tās faktūrā, novecošanās pazīmēs, lietojuma pēdās, krāsā, iepakojumā, novietojumā, zināmajos un aizmirstajos notikumos tās biogrāfijā, kā arī spējā iedarboties uz tās pieredzētāju, raisot dažādus afektus un piedaloties jaunu zināšanu radīšanā.

Šajā rakstā lietu nosaukšanas un pašu lietu burvības spriedze tiek risināta domas eksperimentā par fotogrāfijām kaleidoskopā, apgalvojot, ka arhīvs nav neitrāla objektīvu liecību krātuve, bet gan iemieso dažādus skatījumus un sadarbības starp cilvēku un ārpuscilvēka (*non-human*) aģencēm. Raksta mērķis ir kartēt dažus šo attiecību notikumus, izmantojot latviešu fotogrāfes un grafiskās dizaineres Zentas Dzividzinskas (1944–2011) arhīva gadījuma izpēti ar jaunā materiālisma teoriju dotajām iespējām. Šī pieeja mākslas un fotogrāfijas vēstures pētniecībā ļauj atkāpties no ierastā fokusa uz fotogrāfu dzīvesstāstiem un viņu "labākajiem darbiem", tā vietā izceļot paša arhīva aģenci un biogrāfiju.¹

Apzīmējums "fotogrāfijas kaleidoskopā" kalpo kā metafora, kas norāda uz stāstījumu daudzvalsību un arhīva nozīmju mainību atkarībā no ārējiem faktoriem, kas ar to "sadarbojas". Proti, grozot kaleidoskopu, mainās tajā esošo pērlīšu raksts jeb šajā gadījumā – fotogrāfiju salikumi un stāsti, ko tās spēj vēstīt. Roka, kas groza kaleidoskopu, var būt jebkura aģence, kas iesaistās darbā ar arhīvu – pētnieks,

1 Par fotogrāfiju biogrāfiju nojēgumu sīkāk rakstu LNB Zinātnisko rakstu (Nr. 9) publikācijā par LNB Mākslas krājuma fotopastkartēm (Goldberga 2022).

ģimene, institūcija, estētiskās gaidas, priekšstati par "labu" fotogrāfiju, laiks u. c. Tikpat būtiska loma ir fotogrāfijām kaleidoskopā – proti, pašam arhīvam, kas spēj pārsteigt ar negaidītiem stāstu salikumiem. Tas iedarbojas uz spēles biedru – pētnieku, kuratoru, arhivāru u. c. – pieredzi, raisot dažādas asociācijas un piedāvājot jaunus lasījumus.

Dzividzinskas un viņas arhīva biogrāfijas pieturas punkti ilustrē jau minēto arhīva daudzvalsības problemātiku. Viņa ir mācījusies Rīgas lietišķās mākslas vidusskolā (1961–1966), kur Gunāra Bīndes vadībā apguva fotogrāfijas kursu. 1965. gadā Dzividzinska iestājās fotoklubā "Rīga",² kurā darbojās līdz 70. gadu vidum un bija viena no retajām sievietēm dalībnieku rindās. Šajā posmā radīti tādi plaši atpazīstami fotoprojekti kā "Rīgas pantomīma" (1965–1967), vairākums attēlu no sērijas "Māja upes krastā" (1965–2004), fotoklubu izstādēs eksponētie darbi, piemēram, "Viena" (1966) un "Zemeņu lauks" (1968), kā arī saturiski un formāli eksperimentāli fotouzņēmumi, kas plašāk kļuvuši pazīstami vien pēdējās desmitgadēs. To vidū var minēt, piemēram, 1967. gada pašportretus, ko savos darbos atkārtoti reproducējusi māksliniece Sofija Tuna (*Thun*),³ fotomontāžu ar Veltu Stīpiņu (1967–1969) un portretus ar gleznotāju Laimu Eglīti. 70. gados Dzividzinska pievērsās grafiskajam dizainam, un viņas fotoarhīvs teju 20 gadus stāvēja dīkā, līdz 90. gadu vidū, mainoties estētiskajiem uzsvāriem fotogrāfiju izstāžu saturā, tam sākās jauns aprities vilnis. Kopš tā laika Dzividzinskas fotogrāfijas iekļāvušās dažādos stāstos, piemēram, kā neuzrakstīta performances vēstures lappuse (Kristberga 2025), bijušā Padomju Savienības bloka parafeminisma piemērs (Kukaine 2023),⁴ ģimenes arhīva un mākslas robežu saplūšana (Tifentāle 2021), postsociālisma valstu avangarda piemērs (Garth 2022), kā arī radoša mākslas sadarbība dažādu paaudžu mākslinieču starpā.⁵ Kopš 2022. gada arhīvs atrodas Latvijas Nacionālās bibliotēkas (turpmāk – LNB) Mākslas krājumā, kur tas tiek sistematizēts, digitalizēts un pētīts.

2 Fotoklubs "Rīga" tika dibināts 1962. gadā. Sīkāk par amatiermākslas klubu rašanos Latvijā sk. Alises Tifentāles grāmatu "Fotogrāfija kā māksla Latvijā, 1960–1969" (Tifentāle 2011).

3 Par Sofijas Tunas praksi, izmantojot Dzividzinskas arhīvu, raksta Tifentāle publikācijā "*Sophie Thun Interprets Zenta Dzividzinska's Negatives: A Case Study of Exploring and Re-evaluation of a Private Photo Archive*" (Tifentāle 2022).

4 Sīkāk par bijušā padomju bloka feminisma terminoloģiju skaidro Jana Kukaine rakstā "*Intimacy and Darkness: Feminist Sensibility in (Post)socialist Art*" (Kukaine 2023). Parafeminisma jēdzienu attiecībā uz Dzividzinsku pirmā lieto Tifentāle rakstā "*Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska*" (Tifentāle 2021).

5 Tuna savu darbu ar Dzividzinskas arhīvu dēvē par sadarbību. Tāpat 2024. gadā darbu ar arhīvu sāka māksliniece režisore Emīlija Karetņikova, kas strādā pie pilnmetrāžas mākslas filmas.

Dzividzinskas arhīva aprites aktivitāte un dīkstāve ir cieši saistīta ar vietējo fotogrāfijas vidi. Latvijas fotogrāfijas vēstures pētniecībā ir daudz izaicinājumu un vēl neuzrakstītu stāstu, ko lielā mērā nosaka medija novēlotā iekļaušana mākslas izglītības un pētniecības institūciju redzeslokā. Tas iezīmē šī brīža situāciju, kur 20. gadsimta otrās puses fotogrāfijas mantojuma pētniecībā, kas ir šī raksta fokusā, paralēli norit kanona veidošana un pārskatīšana, lietojot plašu mākslas un humanitāro zinātņu pētniecības pieeju klāstu.⁶ Pirmais izdevums, kas apkopoja sava laika un nesenās pagātnes fotogrāfijas mantojumu, bija Pētera Zeiles sastādītā grāmata "Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas" (Zeile 1985).⁷ Tā ilgstoši kalpojusi par vienīgo 20. gadsimta Latvijas atpazīstamo fotogrāfu klasifikatoru, tomēr pēckara autoru apskatā nav izvērstā nevienas fotogrāfes biogrāfija. Dzividzinska atzīmēta vien grupas fotogrāfijas anotācijā. Šī problēma aktualizē sieviešu arhīvu marginalizācijas jautājumu, kas caurstrāvo šī raksta fokusu un paplašināto pētījumu kā izstrādē sintezētas arhīvu, dzimtes un materialitātes studijas.

Raksta tapšanā būtiski orientieri ir pēdējā desmitgadē izstrādātie teorētiskie, kuratoriālie un radošie pētījumi, kas rezultējušies zinātniskās un populārzinātniskās publikācijās, mākslas darbos un izstādēs. Viens no atskaites punktiem mākslas un atmiņas institūciju darbībā ir Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (turpmāk – LNMM) kuratores Elitas Ansones darbība, iekļaujot fotogrāfiju laikmetīgās mākslas kolekcijās un mainīgajās izstādēs.⁸ Līdzās jāmin kuratori, kas veidojuši retrospektīvas un laikmetīgas mākslas izstādes ar sieviešu fotoarhīvu daļību, piemēram, Andra Silāpētere, Jana Kukaine, Vilnis Vējš, Inga Šteimane u. c. Mākslas vēsturniece Alise Tīfentāle apkopojusi ziņas par Latvijas un pasaules fotokluba vēsturi gan akadēmiskos, gan populārzinātniskos izdevumos (Tīfentāle 2011, 2023). Būdam Dzividzinskas

6 Ir tapušas monogrāfijas par atsevišķu fotogrāfu dzīvi, piemēram, Jāni Gleizdu, Juri Poišu un Dominiku Gedzjunu. Par fotogrāfēm līdz šim nav publicēta neviena biogrāfiska monogrāfija, bet ir izdoti fotosēriju albumi, piemēram, Māras Brašmanes "Manas jaunības pilsēta" (2005) un "Centrāltirgus" (2017), Dzividzinskas "Es neko neatceros" (2005), kā arī Intas Rukas sērijas "Amālijas iela" (2008) un "Mani lauku ļaudis" (1999).

7 Kopš 70. gadiem būtisku darbu fotogrāfijas vēstures apkopošanā veicis vēsturnieks Pēteris Korsaks, kā arī Latvijas Fotogrāfijas muzeja pirmais direktors Vilnis Auziņš. Baibas Teteres intervija (Tetere 2021) ar Korsaku vietnē *Creative Museum* piedāvā ieskatu fotogrāfijas pētniecības izaicinājumos 20. gadsimta 70. gados un vēlāk.

8 Ansonē par Laikmetīgās mākslas kolekcijas veidošanos un fotogrāfijas vietu tajā raksta pirmās LNMM plaša mēroga feminisma tēmai veltītās izstādes "Tikai neraudi" (2023) katalogā iekļautajā publikācijā "Latvijas Nacionālā mākslas muzeja fotomākslas kolekcijas tapšana un fotogrāfijas ekspozīciju veidošanas problemātika" (Ansonē 2023). Izstādē bija iekļauti arī Dzividzinskas darbi.

meita un arhīva mantotāja, viņa nodrošinājusi aktīvu tā apriti, pētniecību un pieejamību.⁹ Te jāatzīmē Tīfentāles kā redaktora darbs drukātajā žurnālā “Foto Kvartāls” (2006–2010), kas apkopja gan intervijas un pētnieciskus rakstus, gan kritiskus padomju perioda fotogrāfijas apskatus.¹⁰

Vizuālās kultūras pētniece Liāna Ivete Žilde savā kuratoriālajā darbā ietver kritisku dimensiju, paplašinot pētniecības pieeju klāstu. Tādi ir mākslinieciskajā praksē balstīti pētījumi izstāžu ciklā “Mūsdienu fotogrāfijas vēsture I un II”.¹¹ Tajos fotogrāfijas mantojums pārskatīts ne vien saturiski, bet arī metodoloģiski, piemēram, Agates Tūnas darbā “Kurš šeit ir ieradies” (2024) un Konstantīna Žukova ciklā “Melnā neļķe” (2022–2024), kur neesošu okultisma un kvīru arhīvu vietā radīti fiktīvi un autori fokusējas uz mūsdienu izpratni par vēsturiskiem notikumiem. Kristīnes Krauzes-Sluckas scenogrāfiskais darbs ar Inas Stūres māksliniecisko un privāto arhīvu “Entuziasms asa deficīta apstākļos” (2024) un Annemarijas Gulbes darbā “Motociklu vasara” (2024), interpretējot Ulda Brauna mantojumu, uzsver atmiņas materialitāti un arhīvu kā atcerēšanās telpu. Raksta nodaļās sīkāk tiks aplūkota Zanes Onckules kūrētā izstāde “Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā” (2021) ar mākslinieces Tunas piedalīšanos, kuras centrā bija Dzividzinskas arhīva kārtošana un fotoreprodukciju izgatavošana turpat KIM? Laikmetīgās mākslas centra (turpmāk – KIM?) izstāžu telpās.

Minētie piemēri un Dzividzinskas gadījums iekļaujas kritiskā diskursa pētniecības vilnī Latvijas mākslas, izglītības un pētniecības institūcijās. Šīs pieejas aktualizē literatūrzinātnieki un dzimtes studiju pētnieki Jānis Ozoliņš un Kārlis Vērdiņš žurnāla “Letonica” speciāllaidumā, kas aplūko gadījumu izpētes mākslas un humanitāro zinātņu sintēzē (Ozoliņš, Vērdiņš 2023), kā arī fotogrāfijas vēsturniece Katrīna Teivāne un Tīfentāle LNB Zinātnisko rakstu sērijas izdevumā, kas veltīts fotogrāfijas pētniecības starpdisciplināritātei (Teivāne, Tīfentāle 2022). Materialitātes studijas un posthumānisma kritika, jaunais materiālisms, kas aktualizē lietu aģenci Latvijas mākslas pētniecībā, ir salīdzinoši nesena pieeja. Šī pētījuma kontekstā jāmin arī Baibas Teteres (Tetere 2020) un Ievas Melgalves (Melgalve 2023) pētījumi. Abu autoru pieejas ir atšķirīgas – Tetere fokusējas uz institucionālo kritiku, bet Melgalve – uz lietu aģenci, tomēr abu autoru pētījumos uzmanība tiek vērsta uz artefaktu materialitāti un to

9 Tīfentāle veido bloga tiešsaistes lapu par savu vecāku Dzividzinskas un Jura Tīfentāla mākslu *Artdays.net*.

10 Dzividzinska šim izdevumam veidoja grafisko dizainu.

11 Kuratore Liāna Ivete Žilde. Izstādes pavadīja topošo grāmatu “Latvijas fotogrāfijas vēsture attēlos”.

attiecībām ar cilvēkiem, kas tos uzlūko, kā arī institūcijām, kuru ietvaros mainās to nozīmes.

Raksta pieeja balstīta manā arhivāres darbā LNB Mākslas krājumā un vienlaikus turpina starpdisciplināru pētniecības virzienu, kas Latvijā attīstās radošās un akadēmiskās arhīvu izpētes, dzimtes un materialitātes studiju krustpunktā. Jaunā materiālisma skatījums, kurā lietas tiek aplūkotas kā aktīvi līdzdalībnieki zināšanu veidošanā, ļauj pārskatīt līdzšinējo uzsvaru fotogrāfijas un mākslas vēstures pētniecībā, kur dominējošā loma bieži atvēlēta autoriem un viņu "labākajiem darbiem". Šī pieeja ļauj izgaismot pašus arhīvus kā dzīvīgas un daudzvalsīgas struktūras. Teorētiskos atskaites punktus veido Džeinas Benetas (*Bennett*) idejas par dzīvīgo materialitāti (*vibrant matter*), Estelas Baretas (*Barrett*) pētījumi par mākslas darba aģenci zināšanu veidošanā, kā arī Ernsta van Alfena (*van Alphen*) un Vilēma Flusera (*Flusser*) pārdomas par fotogrāfiju vēsturi un tās attīstību starp neizdevušos attēlu, reproducējamību un tehnoloģiju. Šie darbi ļauj paplašināt skatījumu uz fotogrāfiju ne tikai kā uz attēlu, bet arī kā uz materialitāti, virsmu, klātbūtni un afektīvu iedarbību.

Raksts strukturēts četrās daļās. Pirmajā nodaļā skaidrota pētījuma pozicionālitate un arhīva darba ietvars. Otrā nodaļa iepazīstina ar arhīva dzīvīguma un aģences jēdzieniem, īpaši uzsverot fotogrāfiju materialitāti un to afektīvo potenciālu. Trešajā nodaļā analizēti konkrēti piemēri no Dzividzinskas arhīva aprites, atklājot, kā šo attēlu nozīmes mainās dažādu estētisko un institucionālo priekšstatu ietekmē. Ceturtā, noslēdzošā nodaļa pievēršas reproducēšanai kā vienai no arhīva dzīvīguma izpausmēm.

Piezīmes no arhīva aprites, I: satikšanās

Runājot par arhīva aģenci un tā kapacitāti sadarboties, pētnieku klātbūtne ir tikpat aktīva aģence, ko vada noteikts zināšanu kopums. Mākslas un humanitāro zinātņu laukā ierasts lasīto, novēroto un secināto izklāstīt pasīvajā balsī, izvairoties no pirmās personas lietojuma. Tādējādi fokuss tiek virzīts uz pētāmo objektu vai personu, veicinot "objektivitāti" liecību analizē. Šajā rakstā izvēlos darīt savu klātbūtni manāmu, balstoties Donnass Haravejas (*Haraway*) skaidrojumā par situētām zināšanām un Benetas pārspriedumos par cilvēka materialitāti un vieliskumu. Tā ir apzināta pozicionēšanās kā daļai no cilvēku un ārpuscilvēka aģences tīkla, kura fokusā ir Dzividzinskas arhīvs. Beneta uzsver, ka cilvēki paši sastāv no citcilvēku asamblāžām un ka mūsu ķermeņos ir kaut kas no "lietu varas" (*thing-power*), kas nav pasīva materialitāte, bet aktīva iemiesota aģence līdzās prāta aģencei (Bennett 2009: 4, 10). Tāpat būtiska ir afektīva reaģēšana uz arhīva smaržām, krāsām, iepakojumiem un telpisko atrašanos, kas veido dzīvu saikni ar materiālu.

Ar Dzividzinskas arhīvu pirmoreiz iepazinos 2021. gada vasarā. Tajā laikā kuratore Onckule, izstāžu producete Elīna Drāke un arhīva īpašniece Tifentāle mani uzaicināja kā konsultanti, lai palīdzētu sistematizēt materiālus topošajai izstādei “Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā”, kas notika KIM?¹² Izstādes doma bija skaidra, taču daudzslāņaina un konceptuāli ietilpīga: māksliniece Tuna vienā no telpām iekārtoja fotolaboratoriju un, iejūtoties Dzividzinskas laborantes lomā, sāka izgatavot fotokopijas no plašā negatīvu klāsta. Laika gaitā divas telpas sienas, kas bija aprīkotas ar metāla plāksnēm, piepildījās ar līdz tam npublicētiem attēliem. Mans uzdevums bija uzsākt arhīva sākotnējo kārtošanu turpat izstādes telpās – līdzās apmeklētāju plūsmai.

Izstādes atklāšanas dienā Dzividzinskas arhīva 13 kastes bija izkārtotas uz grīdas. Līdzās – vitrīnās un rāmjos – atradās no LNMM deponētas fotogrāfijas kā institucionāli strukturēta pieeja arhīva reprezentācijai. Arī pašas kastes piesaistīja uzmanību: dažas bija jaunākas, stingras un tīras, citas – nodzeltējušas, ar nolietojuma pazīmēm, līmlentes un marķieru pēdām. Daļa negatīvu un fotogrāfiju bija glīti sakārtota un anotēta, ievietota mapēs un arhivālās kabatiņās; citi materiāli – salīpuši, deformējušies, iepakoti salvetēs vai ievietoti aprakstītās papīra lapās. Daudzviet redzamās piezīmes – “skalot”, “iesk.” (ieskenēts), “izņemts” – liecināja par Dzividzinskas un vēlāk arī Tifentāles darbībām ar arhīvu pēdējo 20–30 gadu laikā. Izstādes virsmērķis nebija arhīva sistematizēšana muzeoloģijas izpratnē, bet gan performatīvs darbs ar Dzividzinskas mantojumu – centrālais notikums bija mākslinieces Tunas kā Dzividzinskas laborantes darbs un arhīva interpretēšana. Mans uzdevums bija palīdzēt orientēties kārbu saturā un veikt vispārīgu sistematizēšanu.

Kad sāku arhīva kārtošanu izstādes telpās, vienā no 13 kārbām bija personiskas piemiņas lietas, to skaitā pūdernīca. Atverot mazo futlāri, es sajutu spēcīgu “tā laika” smaržu. Šī pieredze noteica manas pētniecības fokusu, rosinot jautājumus par to, kas notiek ar arhīva priekšmetiem, kas neieklejaujas LNB krājuma politikā, un kā fotogrāfijas vēsture veidojas pētnieku “skatījumos”. Haraveja šo redzes metaforu aplūko kritiski – iepretī neiesaistītajam, “objektīvajam” un visuresošajam pētnieka skatīšanai, kas nodarbojas ar nozīmju piešķiršanu un kam pašam nav savas materialitātes un reprezentācijas, viņa piedāvā iemiesotās zināšanas cilvēku un ārpuscilvēka ķermeņos (Haraway 1988: 581). Tas nemazina zinātnes uzticamību, bet ņem vērā pētniecībā un interpretācijās ietvertās attiecības – ne tikai varas un hierarhiskās, bet arī savstarpēji papildinošās un jaunas zināšanas rosinošās. Līdzīgi māksliniece un pētniece Barbara Bolta (*Bolt*), apkopojot vienu no jaunā materiālisma historiogrāfijas

12 Vairāk par izstādes koncepciju var uzzināt galerijas mājaslapā *Kim.lv* kuratores Zanes Onckules koncepcijas izklāstā (2021).

versijām, skaidro, ka cilvēku un ārpuscilvēka faktori, kā arī diskursīvais un materiālais ir savstarpēji saistīts un plūstošs (Bolt 2013: 3). Tā rezultātā pētnieki nav atdalīti, bet kļūst par iemiesotu un apzinātu, pašreflektīvu daļu no pētījuma. Tā ir roka, kas groza kaleidoskopu, un skatiens, kas ir reizē ķermenisks, pieredzošs un arī diskursīvs kā noteiktās zināšanās balstīts skatpunkts.

Pēc izstādes Tifentāle nolēma arhīvu nodot LNB Mākslas krājumam, kur es turpinu tā pētniecību un kārtošanu. Tas ietver anotēšanu, digitalizēšanu un pārpažošanu bezskābes materiālos,¹³ kā arī sadarbošanos ar plašu pētnieku loku, kuru interešu sfērā ir Dzīvidzinskas mantojums. Arhivāres un kolekcijas glabātājas loma LNB ļauj veikt līdzdalīgu novērojumu pētījumam par arhīva apriti un tajā atrodamo fotogrāfiju, negatīvu, piemiņas lietu un citu priekšmetu nozīmju plūstamību. Nepilnu trīs gadu laikā, sastopoties ar dažādu nozaru pārstāvjiem, kurus ieinteresējis Dzīvidzinskas arhīvs, esmu novērojusi šī raksta nosaukumā ietvertu kaleidoskopa efektu. Ar katru krājuma uzziņu, ar pētnieču, kuratoru un mākslinieču jaunatklājumiem savās nozarēs un radošajās praksēs kolekcija iegūst arvien citus uzsvarus un iespējamus salikumus. Šī raksta ietvaros arhīvs tiek uzlūkots kā zināšanu ķermenis, ārpuscilvēka aģence, kas iemieso un savā apjomā saglabā laika un sadarbības pēdas, satur dzīvīgumu, spēj raisīt afektus un radīt jaunas zināšanas.

Piezīmes no arhīva aprites, II: dzīvīgums

Katru no 2021. gada izstādes veidotājām, dalībniecēm un apmeklētājiem sajūsmināja dažādas arhīva daļas, bet vienbalsīgu pārsteiguma un nozīmīguma svaru raisīja Dzīvidzinskas pašportreti (1967), kas līdz šim nebija eksponēti izstādēs vai iekļauti mākslas kolekcijās. Šajā izstādē tie ieņēma centrālo vietu un bija pirmie, ko Tuna reproducēja, pamazām piepildot ekspozīcijas telpu ar 30 x 40 cm izmēra fotokopijām. Mums bija svarīga Dzīvidzinskas klātbūtne un skatiens no pašportreta, kas sagaida izstādes apmeklētājus.¹⁴

Iepriekšējā nodaļā skaidroju pētnieces aģenci un iemiesoto līdzdalību, bet šī iedziļinās arhīva iedarbspējas jautājumā, vaicājot – ko ietver arhīva aģence un spēja raisīt afektus, ietekmēt pētījumu, izstāžu un mākslas darbu tapšanas gaitu?

13 Bezskābes materiāli ir arhivāliem standartiem atbilstoši iepakojumi – papīrs, plastikāta kabatiņas, kārbas u. tml., kas kavē papīra un citu materiālu dzeltēšanu un sairšanu. Valsts akreditētām atmiņas institūcijām ir jāievēro noteiktas stratēģijas krājumu saglabāšanā, tas ietver arī krājumu saglabāšanas politikās izsvērtus iepakojumu kvalitātes standartus.

14 Izstādes fotoreprotāžu var aplūkot tiešsaistes mākslas apskatu vietnē *Echo Gone Wrong* (2021).

Sieviešu un citu marginalizēto grupu arhīvu aprīte nereti tiek stāstīta ar redzamības un neredzamības metaforu. Savā ziņā tās ir subjekta un objekta attiecības, jo liek vaicāt – kas ir šie skatieni, kas iedzīvina vai iemidzina arhīvus, izceļ vienas, bet ignorē citas arhīva daļas? No vienas puses, to var skaidrot kā varas attiecības, no otras – posthumānajā kritikā ir iespējams šīs hierarhijas pārskatīt.

Arhīva dzīvīgums ir cieši saistīts ar tā aģenci un ietver cilvēku un ārpuscilvēka attiecību dinamiku. Humanitārajās un mākslas zinātnēs fotogrāfijas medijs ir ticis plaši apspriests saistībā ar mākslu, tehnoloģiju attīstību, vēstures un citām nozarēm, kā arī ikdienu, kur tā nozīmes un ietekmes plešas pāri ar gaismjutīgo ķīmiju noklātajai papīra lapai un attēlam, kas uz tās tiek fiksēts.

Vienā no šādiem pārspriedumiem filozofs Flusers fotogrāfiju aplūko "fotogrāfijas universa" ietvarā, kurā dominē varas attiecības starp fotogrāfu, kameru un skatītāju postindustriālajā un postfotogrāfijas laikmetā. Viņaprāt, kamera ierobežo fotogrāfa izvēles, bet skatītājs kļūst pakļauts medija ietekmei – fotogrāfs valda pār skatītāju, bet kamera – pār fotogrāfu (Flusser 2000 [1984]: 30, 65–67). "Melnās kastes" vara netiek skaidrota posthumāni, bet drīzāk kā bažas par tehnoloģiju ietekmi uz ikdienu. Taču Flusera skatījumā būtiska ir ne tikai tehnika, bet arī attiecības, ko veido fotogrāfiju aprīte, reprodukcijas un to lietotāji: "Katra fotogrāfija ir sadarbības un spriedzes rezultāts starp fotogrāfu un kameru" (turpat: 46), un šeit jāpapildina – arī fotogrāfiju lietotājiem un pašām fotogrāfijām.

Līdzīgi vēsturnieks Džeimss L. Hevija (*Hevia*), pētot 20. gadsimta sākuma fotogrāfijas Ķīnā, lieto jēdzienu "fotogrāfijas komplekss", lai apzīmētu attiecību tīklu starp materiāliem, fotogrāfijas radīšanas procesu un tās ideoloģisko lietojumu. Balstoties Bruno Latūra (*Latour*) aktoru tīklu teorijā, viņš raksturo fotogrāfiju kā ārpuscilvēka aģenci, kas kalpo imperiālās varas nostiprināšanai (Hevia 2009). Saitībā ar arhīva dzīvīgumu šie piemēri ļauj skatīt arhīva aģenci un "ķermeni" ārpus 13 kārbām, fotokopijām un negatīviem kā procesuālu, nemītīgi mainīgu attiecību tīklojumu, tomēr fotogrāfijas un arhīvi Flusera universā un Hevijas kompleksā joprojām ir pasīvi rīki cilvēku attiecībās ar tehnoloģijām vai valsts varu.

Lai atbrīvotos no vertikālas hierarhijas, kurā objekts ir pilnībā pakļauts tā uzlūkotāja aģencei, Beneta lieto jau minēto jēdzienu "lietu vara" un "dzīvīgā matērija" (*vibrant matter*), kas savij subjektu un objektu daudzveidīgās attiecībās (Bennett 2009: 1–14). Benetas lietotais jēdziens šo attiecību skaidrošanā ir "asamblāžas", kas ietver nenoteiktu apjomu vienību, kuras savstarpēji mijiedarbojas gan miera, gan aktivitātes ritmos, tās mainās pašas un maina citas vienības (turpat: 22). Flusera fotogrāfiju vara ir tāda, kas apmullā ar attēliem pārsātināto moderno cilvēku, Hevijas gadījuma izpētē fotogrāfija ir instruments imperiālisma varas rokās, bet Benetas lietu varai ir cits raksturs. Piemērā par krājējiem (*hoarders*) Beneta skaidro, ka slimības

klasifikācijas vietā iespējama versija, kur krājēji ir jutīgāki pret materiālo pasauli un spēj atbildēt lietu saucienam (Beneta 2003: 48). Radniecīgā veidā arī Dzīvidzinskas arhīva pētnieces atsaucas dažādajām arhīva daļām. Līdzās hierarhiskās varas attiecībās balstītos skaidrojumos par fotogrāfiju apriti un reprezentāciju Benetas pieeja analīzei atklāj afektu dimensiju. Dzīvīgā matērija, lietu vara un izrietoši arī arhīva dzīvīgums sākotnēji var tikt uztverts kā antropomorfizācija, tomēr asamblāžās, fotogrāfijas universā un kompleksā ietvertie notikumi un tīklojumi skaidro lietu aģenci nevis kā kaut ko lietām pašām par sevi piemītošu, bet kā kapacitāti būt plūstošās un mainīgās attiecībās ar plašu iespējamo dalībnieku klāstu.

Arhīva dzīvīgums ir saruna par jau minēto attiecību dinamiku. Arhīvs kā zināšanu ķermenis nav nedz pabeigts un fiksēts, nedz arī ierobežots 13 kārbu apjomā, bet tikpat plūstošs un mainīgs savā spējā iesaistīties interakcijās. Pētniece Barena skaidro, ka 21. gadsimta sākumā humanitārajās un sociālajās zinātnēs notiek pārmaiņas un atsvešinātā stāstnieka vietā nāk tāda jaunu zināšanu radīšana, kuras pamatā ir pieredzēšana un performativitāte, kā arī mijiedarbe starp objektu, tā uzlūkotāja afektīvajām jūtām, domām un sociālā konteksta (Barrett 2013: 65–66). Šajā skaidrojumā iekļaujas ievadā minētie akadēmiskie, kuratoriālie un mākslinieciskie pētījumi. No tiem izstādē "Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā" Dzīvidzinskas kārbu saturs kļuva par atcerēšanās telpu daudziem dalībniekiem, no kā izrietēja plašs jaunu zināšanu aprites vilnis. Tīfentāle turpina ģimenes mantojuma pētniecību, es strādāju ar arhīvu institucionālā rāmī, viena no izstādes komunkatorēm filmu veidotāja Emīlija Karetņikova gatavo mākslas projektu, balstoties Dzīvidzinskas arhīvā, LNMM kuratore Elita Ansone pēc izstādes no kārbām atlasīja attēlus ekspozīcijai "12 fotogrāfi / 125 fotogrāfijas / 10 sērijas", turklāt no visiem ekspozētajiem fotogrāfu darbiem tikai Dzīvidzinskas salikumā tika izstādītas kontaktkopijas un darba procesa fotokopijas, tādējādi atklājot arhīva maigo varu Benetas empātiskajā izteiksmē. Kopš arhīvs glabājas LNB Mākslas krājumā, esmu novērojuši vairākus afektīvus "heirēka!" brīžus pētnieču vidū, kam atradumi ļāvuši runāt par dažādu kultūras jomu neuzrakstītajām vēstures lappusēm. Viens no tiem ir Laines Kristbergas darbā, pārskatot Latvijas performances vēstures gaitu un iekļaujot tajā Dzīvidzinskas praksi kā "performēšanu kamerai" (Kristberga 2025).

Arhīva aģences un dzīvīguma jēdzienu ieviešana Dzīvidzinskas mantojuma izpētē paver iespējas runāt par objekta un subjekta attiecībām ārpus ierastās vertikālās varas attiecību dinamikas. Tomēr Beneta atgādina, ka asamblāžās kā tīklojumos ar neskaitāmām aģencēm ir nepieciešams aktualizēt ētikas jautājumus – kas un par ko uzņemas atbildību (Bennett 2009: 12, 13). Šajā gadījuma izpētē šīs iespējas paver starpdisciplināritāte un kritisko teoriju lietošana. Piemēram, feminisma diskurss un kritika ļauj iedarbināt atbildības mehānismus pret nevienlīdzībām mākslas vēsturē.

Pievēršanās sieviešu arhīvu aprītei un dzīvīgumam rosina tālākus institucionālās kritikas jautājumus par sieviešu pārstāvēšanu valsts atmiņas institūcijās un izstāžu galerijās.

Arhīva piezīmes, III: par labu neveiksmīgām fotogrāfijām

2021. gada izstādē kāds vīrietis – Dzividzinskas laikabiedrs atklāja, ka tolaik fotoklubā viņam izstādītās fotogrāfijas nepatika, bet tagad, kad daudzi “tā bildē”, arī viņš sācis saskatīt tajās vērtību. Starp izstādes dalībniecēm šis izteikums ieguva rezonansi un tika atkārtots vairākās sarunās un intervijās. Piemēra baumu raksturs gan neļauj šo liecību uzskatīt par leģitīmu avotu, tomēr izstādes dalībnieču atgriešanās pie šī notikuma, līdzīgi kā pūdernīcas smaržas raisītie jautājumi, atver tēmu loku par fotogrāfijas attiecībām ar mākslu un foto arhīvu iekļaušanos vai neiekļaušanos historiogrāfijā.

Fotogrāfiju nozīme un vērtējums nav nemainīgi – tas, kas vienā laika nogrieznī uzskatīts par neveiksmīgu vai neatbilstošu, citā var kļūt par fotomākslas kanona pārskatīšanas impulsu. Fotogrāfijas vēsturnieks van Alfens neizdevušos attēlu analizē kā tādu, kas nav izpildījis sākotnējo funkciju – arhivēt notikumu, taču tieši šīs “neizdošanās” var kļūt par katalizatoru fotogrāfijas pieņemšanai mākslā (Alphen 2018). Pārgaismotas, izplūdušas, “skaistajam” neatbilstošas vai anonīmas fotogrāfijas laika gaitā var iegūt jaunu – afektīvu un estētisku nozīmi. Līdz ar to priekšstati par “labu” fotogrāfiju nav universāli vai nemainīgi – tie rodas noteiktās attiecību asamblāžās, kur nozīmes veidojas mijiedarbībā starp laiku, skatītāju, pašu arhīvu un institucionālajiem rāmjiem. Dzividzinskas gadījums parāda, kā agrāk marginalizēti attēli var kļūt par centrāliem dalībniekiem mākslas vēstures kanona pārvērtēšanā.

Liela daļa Dzividzinskas fotogrāfiju, kad tās tika uzņemtas, bija “ārpus sava laika”, tās neiederējās “Rīgas” fotokluba tēlveidē.¹⁵ Jo īpaši tas attiecas uz sievietes attēlojumu un pašportretiem iepretī viņas skolotāja Bindes, Jāņa Gleizda, Jāņa Kreicberga citu laikabiedru fotogrāfijām, kurās būtiska bija tehniskā precizitāte un dekoratīvais skaistums. Sievietes šajās fotogrāfijās ir iekāres objekti un manekeni, kas iejūtas fotomākslinieku izdomātajos tēlos. Nesenākās publikācijas un izstādes, to skaitā Ansones kūrētā feminisma tēmai veltītā izstāde LNMM “Tikai neraudi” (2023), lielākoties pavada kuratoru un pētnieku nostāja par Dzividzinskas atšķirīgo

15 Sīkāk par padomju fotomākslas estētiskajiem rāmjiem un to vēsturisko kontekstu raksta Tifentāle grāmatā “Fotogrāfija kā māksla Latvijā, 1960–1969” (Tifentāle 2011).

pieeju no fotoklubiem raksturīgā "vīrieša skatiena".¹⁶ Ansone raksta: "Dzividzinskas skatījums uz sievieti Latvijas 60. gadu fotogrāfijā ir netipisks, pat radikāls." (Ansone 2023: 9) Visbiežāk tiek izcelta fotogrāfiju sērija "Māja upes krastā", kas dokumentē sieviešu neiestudētu sadzīvi un pieredzi vairākās paaudzēs fotogrāfes mājās lecavā. Šī perspektīva ir pamatota, tomēr mākslas aprītē lielākoties nonākušas fotokopijas, kas jau ir piedzīvojušas gan pašas Dzividzinskas, gan kuratoru atlasī pēc estētiskā pagrieziena fotoklubos 80. gados. Šajā laikā jau bija iespējams kritisks fotogrāfa skatiens un subjektīvi dokumentāla pieeja.¹⁷ Piemēri Dzividzinskas arhīvā rāda, ka fotogrāfes "citādā" skatījuma aina 60. gados ir komplicētāka.

LNMM video interviju sērijā "Viena fotogrāfa stāsts" Dzividzinskas laikabiedre – modele gleznotāja Laima Eglīte ar ironisku intonāciju norāda, ka fotokluba "Rīga" pieredze un sadarbošanās ar Bindi un mākslinieku Arnoldu Plaudi Dzividzinsku bija "sabojājusi" (Eglīte 2019). Dzividzinskas fotonegativu un fotokopiju tematiskā sistematizēšana atklāj, ka dažos gadījumos sievietes un internalizētais vīrieša skatiens nav skaidri nošķirami. Arhīvā vērojama atkārtota prakse modeļu izvēlē un izstādāmo darbu atlasēs – un tās ir jaunas, slaidas sievietes, kas pozicionētas līdzīgi vīriešu fotografētajiem tēliem, piemēram, modele Silvija 1965. gada uzņēmumos. Tāpat arhīvā līdz šim nav fiksēts neviens vīrieša akts.¹⁸ Vīrieša skatiena pārņemšanas aspekts skaidrojams ar kontekstu, kurā Dzividzinska ieguva mākslas izglītību un praktizēja fotogrāfiju Bindes vadībā Rīgas lietišķās mākslas vidusskolā un fotoklubā "Rīga". Lai varētu piedalīties izstādēs, Dzividzinskas darbiem bija jāiekļaujas noteiktos estētiskajos rāmjos, ko mācīja fotoklubā. Tomēr internalizētā vīrieša skatiena problēmjautājuma fiksēšana ir tikai viens aspekts no sarežģītākas ainas. Igaunų feminisma teorētiķe un mākslas zinātniece Katrīna Kivimā (*Kivimaa*) norāda, ka padomju amatierklubu mākslā kailums un erotika pauda pretēju nostāju valdošās ideoloģijas sievietes – mātes, strādnieces, padomju pilsones – attēlojumam

16 Kritiskā pieeja aktu fotogrāfijas analizē sakņojas feminisma literatūras teorijās, kas aplūko modeles (visbiežāk sievietes) kā pasīvā objekta un nozīmes nesējas lomu un fotogrāfa (visbiežāk vīrieša) kā skatiena nesēja un nozīmju piešķirēja lomu. Šie hierarhijas un reprezentācijas jautājumi ir plaši apspriesti Rietumu feminisma tradīcijās kopš 70. gadiem. Kino teorētiķes Luras Mulvijas (*Mulvey*) attīstītais jēdziens "vīrieša skatiens" kopš tā pieteikšanas ir ticis pielāgots, gan kritizējot nevienlīdzīgās mākslinieka un modeļa varas attiecības mākslas darbu tapšanā, gan apspriežot sievietes skatiena gadījuma izpēti feminisma mākslā, kā arī analizējot vīrieša skatiena internalizāciju sieviešu radītajā mākslā kā rezultātu vīriešu dominētajai mākslas pasaulei.

17 Par fotomākslas estētisko uzsvāru izmaiņām caur Gleizda biogrāfiju raksta Žilde esejā "Ar 21. gadsimta filtru" (Žilde 2024).

18 Nosacīti viena 1967. gada fotofilma ar Arnoldu Plaudi, guļam plāvē bez krekla ar rozi rokā, varētu iekļauties akta žanrā. Fotofilmā ir arī Plauža māsa Vaira, kas pozē apģērbta ar to pašu ziedu. Tomēr šī studija nav attīstīta tālāk – nedz fotokopijās, nedz kādā no sērijām.

(Kivimaa 2009). Līdz ar to erotizētais akts vienlaikus pretojas vienai sistēmai (sociālistiskā reālisma doktrīna) un atražo tādas sistēmas hierarhijas, kurās ietvertas fotogrāfa un modeles attiecības.

Citos Dzividzinskas fotogrāfiju piemēros, kas, kā rāda līdzšinējā izpēte, 20. gadsimta otrajā pusē nav bijuši izstāžu aprītē un palikuši kā eksperimenti un tematiskās studijas, nav vērojama šī pielāgošanās vīrieša skatienam. Piemēram, attēlos, kas uzņemti starp 1967. un 1969. gadu, modele Silvija ir pozicionēta neērtā pozā ar seju smilšu un akmeņu grēdā, neradot priekšstatu par iekāres objektu. Drīzāk otrādi – neveiklais ķermeņa novietojums raisa nospiedošu afektu un neatbilst sava laika sievietes attēlojuma tipoloģijai. Seksualizētā iekāres objekta motīva izjaukšana ir vērojama citā piemērā – fotomontāžā, kas tapusi starp 1967. un 1970. gadu. Šajā attēlā modeles Stīpiņas ķermenis saplūst ar motīvu, ko Dzividzinska bieži reproducējusi – Ukrainas teritorijā sastopamajām skulptūrām "Akmens sievas".¹⁹ Šos sieviešu skatiena piemērus nevada feminisma aktivismā balstīta prakse, kā to saprot Rietumu kritika. Lai gan dzimumu līdztiesība bija Padomju Savienības politikas sauklis, nedz valsts subsidētā māksla, nedz amatieru klubi nerisināja nevienlīdzības vai sieviešu tiesību jautājumus. Mākslas zinātniece Māra Traumane apgalvo, ka skaidrs feminisma diskurss Latvijas mākslā un kuratoriālajā darbā ir aktualizējies tikai pēdējās desmitgadēs. Tādējādi Rietumu feminisma teorijas nevar tiešā veidā attiecināt uz postpadomju telpu, un ir svarīgi izprast vietējā konteksta nianšes (Traumane 2011), to skaitā amatieru mākslas aktu fotogrāfijas pretrunīgo statusu. No vienas puses, tas bija nonkonformisms ar valdošās ideoloģijas noteikto sievietes reprezentāciju mākslā un preses fotogrāfijā, no otras – fotoklubi atražoja vīrieša skatienā ietvertās fotogrāfu un modeļu varas attiecības. Tas nozīmē, ka fotoklubi dalībnieces attiecībā pret fotomākslas jaunradi atradās divkārsā perifērijā. Fotogrāfiju aprites un arhīvu dzīvīguma izpratnē šī dubultā perifērija radījusi marginalizētus un snaudošus arhīvus.

Izstādes apmeklētāja izteikums ilustrē nozīmju mainību un pagriezienu arhīva biogrāfijā, kā arī kaleidoskopa efektu, kurā noteiktas arhīva daļas kļūst redzamas konkrētā aģences tiklojumā. Kas vienā kontekstā atzīts kā "neizdevies", vēlāk ticis pārvērtēts kā nozīmīgs un transgresīvs. Ar laika distanci agrāk marginalizētie attēli iegūst jaunu afektīvu un estētisku nozīmi. Sieviešu arhīvu gadījumā tas ir īpaši svarīgi – kā rāda arī Latvijas fotogrāfijas vēsturei veltītās monogrāfijas, fotogrāfes joprojām ir nepietiekami pārstāvētas. Nākamā nodaļa pievērsīsies tam, kā iespējams aktivizēt šos snaudošos arhīvus un rast laikmetīgas arhivēšanas formas to iekļaušanai plašākā kultūras aprītē.

19 Sīkāku šīs fotosērijas analīzi esmu izvērsusi tiešsaistes žurnāla "Fotokvartāls" rubrikā "Vienas fotogrāfijas stāsts" (Goldberga 2024).

Piezīmes no arhīva aprites, IV: reproducēšana

Izstādē “Es

neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā” Tunai bija būtiska loma Dzividzinskas arhīva dzīvīguma veicināšanā. Galerijas telpā iekārtotajā laboratorijā viņa izgatavoja fotokopijas no Dzividzinskas vidējā formāta negatīviem. Tie atšķīrās no Dzividzinskas oriģināliem, jo Tuna attēlus reproducēja bez fotoklubiem raksturīgajām fotokopēšanas metodēm, kas nereti uzsvēra kontūras, toņus un citas nianšes, lai atklātu vairāk par iecerēto tēlu. Tomēr Tunas kopijas nebija neitrālas – negatīva izgaismošanas brīdī viņa uz papīra turēja abas rokas, kas pēc attīstīšanas un fiksēšanas parādījās kā fotogrammas²⁰ nospiedumi uz papīra malām. Attēlus viņa parakstīja “Zenta Dzividzinska Sofijas Tunas interpretācijā”. Viņa skaidroja, ka aizņemās šo jēdzienu no mūzikas, tādējādi uzsverot autora un interpreta līdzdalību.

Flusers raksta par cilvēku vēlmi būt “nebeidzami atcerētiem un nebeidzami atkārtotiem” (Flusser 2000 [1984]: 20). Šis izteikums ir cieši saistīts ar nāves trauksmi, un ne velti par fotogrāfiju mēdz teikt, ka tā “iemūžina”. Tomēr šo atmiņu un atkārtotības tieksmi var piemērot arī arhīvu biogrāfijām. Attēlu aprite un reproducēšana veicina arhīva dzīvīgumu – tas ir viens no veidiem, kā izcelt sieviešu fotoarhīvus no margināliju stigmatas. Lai arī Dzividzinskas mantojums pēdējos gados ir ticis plaši pētīts un citēts vietējā un starptautiskā mērogā, viņa joprojām pārstāv stāstus par sieviešu neredzamību un novēlotu iekļaušanu fotogrāfijas un mākslas vēsturē. Tunas mākslas prakse, kas kopš 2021. gada integrējusi Dzividzinskas arhīva daļas savējā (KIM? izstādē radītie darbi palika viņas īpašumā), piedāvā ieskatu reproducēšanas un dzīvīguma sakarībās.

Vairākums Tunas projektu top ciešā sasaitē ar telpu, kurā tie tiks eksponēti. KIM? izstāde nebija pirmā, kur māksliniece iekārtoja fotolaboratoriju – šo pieeju viņa ir praktizējusi jau izstādē Vīnes Secesijas namā 2020. gadā.²¹ Tuna strādā analogajās tehnikās ar lielformāta kameru vai fotogrammas tehnikā, un izstādēs eksponētie attēli visbiežāk tiek izgatavoti 1 : 1 jeb dabiskajā izmērā. Tuna apzināti izvairās no citu cilvēku fotografēšanas, uzsver reprezentācijā iekļautās varas attiecības, un viņas arhīva attēli pārsvarā ir pašportreti. Nezaudējot saikni ar vietai specifiskās mākslas praksi, Tuna nereti uzņem pašportretus savās izstādēs, kā arī reproducē ekspozīciju skatus, lai tos atkal attīstītu jaunās fotokopijās. Tādējādi darbos, kā atklāj māksliniece, rodas viņas attēliem raksturīgais blīvums.²²

20 Fotogramma ir fotokopiju izgatavošana bez kameras. Uz fotopapīra tiek novietoti objekti un eksponēta gaisma, tādējādi tverot siluetus.

21 Izstāde tapa pandēmijas ierobežojumu laikā, līdz ar to Tuna ierīkoja Secesijas namā fotolaboratoriju, kur viņas darbam varēja sekot līdzi video tiešraidēs.

22 No sarunas ar mākslinieci 2024. gada 19. augustā, pieraksts glabājas autores arhīvā.

Šis piemērs vizuāli un jēdzieniski rezonē ar filozofes Benetas idejām par objekta un subjekta attiecību pārrādīšanu, kurā lietas nav pasīvas, bet līdzdarbojas, izraisot afektu un veidojot savstarpējas mijiedarbības ķēdi (Bennett 2009: 12, 13). Šādu attiecību tīklojumu var saskatīt Tunas lielformāta darbos, kuros pašportreti saplūst ar Dzividzinskas fotogrāfiju reprodukcijām. Attēlu blīvums izjauc lineāro laika plūdumu un vēsturisko secību, ļaujot Dzividzinskas 20. gadsimta 60. gadu vizuālajiem stāstiem savīties ar laikmetīgās mākslinieces biogrāfiju. Fotogrāfijas kā reprodukcijas uz papīra pārtop telpiskos, gandrīz skulpturālos objektos.

Tāpat Tunas performance norāda uz mūsdienu fotogrāfijas pētniecībā iztrūkstošu sarunu par fotolaboratorijas darbu, kas jo īpaši attiecas uz 20. gadsimta fotogrāfijas mantojuma izpēti. Lai arī Flusers kameru dēvē par melno kasti, jo fotogrāfam ir jāzina, ar ko to barot, proti, ar fotofilmu (Flusser 2000 [1984]: 27), fotogrāfijas neuzrodas maģiski. Tās ir jāattīsta tumšajā istabā, izgaismojot negatīvu uz gaismjutīga papīra, citādi attēls no fotonegatīva nav uztverams un tā atkodēšana ir ierobežota.

Tomēr šis process nav tikai tehniski "objektīvs", jo katra aģence, kas sadarbojas ar arhīvu, veido citu kaleidoskopa ainavu. Pati Dzividzinska 60. gadu beigās kā fotokluba dalībniece, kas piedalījās vietēja un starptautiska mēroga amatierfotogrāfiju konkursos un izstādēs, izcēla savam laikam atbilstošus attēlus. Tie bija atsevišķi izteiksmīgi attēli, kas apstrādāti fotomontāžas un solarizācijas tehnikā, kā arī aktu fotogrāfija ar fotoklubam "Rīga" raksturīgo atsauci uz piktorālisma estētiku. Vēlāk retrospektīvi viņa veidoja citus arhīva uzsvarus, uz ko norāda iespējamo grāmatu salikumi ar ofisa printera izdrukām, kā arī pāreja no individuāliem attēliem uz serialitāti un tiešās (*straight photography*) jeb dokumentālās fotogrāfijas estētikas adaptēšana. Tunas interešu lokā ir Dzividzinskas pašportreti un aktu fotogrāfijas, kas pievēršas sievietes ķermeņa attēlojumam un mūsdienās saista dzimtes studiju kontekstā. Filmu veidotāja Kareņnikova, strādājot ar arhīvu, fokusējas uz fotogrāfijas performatīvo aspektu, cenšoties rekonstruēt negatīvos fiksēto notikumu gaitu. Līdzīga interese ir performances pētniecei Kristbergai. Visas reproducētājas darbojas katra savā "tumšajā istabā", mēģinot nosaukt vārdā to, kas radīts melnajā kastē, kur lietu varai ir līdzvērtīga nozīme.

Nobeigums: arhīva robežas

Šajā rakstā aplūkoti piemēri no Dzividzinskas arhīva aprites izgaismo plašākas Latvijas fotogrāfijas pētniecības problēmas – sieviešu arhīvu marginalizāciju, reprodukcijas attiecības ar redzamību un vēlo iekļaušanos institucionālajā mākslas aprītē. Jaunā materiālisma teorijas, īpaši Benetas piedāvātā asamblāžas pieeja, ļauj pārskatīt hierarhiskas attiecības starp arhīvu un tā lietotājiem, tostarp mantotājiem, pētniekiem, māksliniekiem un

arhivāriem. Šāds skatījums palīdz ieraudzīt arhīvu nevis kā fiksētu vienību, bet kā dzīvu un afektīvu dalībnieku nozīmju tapšanā.

Arhīva dzīvīgums, kā parāda Dzīvidzinskas gadījums, balstās tieši reproducēšanas procesā – attēlu pārradīšanā dažādos materiālos un kontekstos. Reproducēšana nav tikai tehniska darbība, bet afektīva sadarbība, kas ļauj iepriekš neievērotiem vai par “neveiksmīgiem” atzītiem attēliem kļūt par vērtīgiem un interpretējamiem mākslas vēstures elementiem. Liela daļa Dzīvidzinskas fotogrāfiju to uzņemšanas laikā neiederējās fotokluba estētikā, taču mūsdienās tās tiek aktualizētas kā transgresīvi un parafeministiski skatieni.

Viens no veidiem, kā veicināt sieviešu arhīvu dzīvīgumu, ir attēlu un stāstu reproducēšana – gan digitālās platformās, gan materializētās izstāžu formās, publikācijās, mākslas darbos u. c. Tādējādi arhīva aģence izplešas ārpus 13 kārbu robežām, paplašinot tīklojumus un daudzbalstīgos lasījumus. Pretēji uzskatam, ka fotogrāfijā galvenais ir attēlotā realitāte, šis raksts rāda, ka, lai izprastu fotogrāfiju, ir jāvēro tās materialitāte, vieta arhīvā un tās attiecības ar lietotājiem. Arhīvs nav neitrāls – tas ietekmē, reaģē un līdzdarbojas. Arhīva dzīvīgums ir tā reproducēšanā un nozīmju plūstamībā – tajā, kā fotogrāfijas dzīvo attiecībās ar mums.

Literatūra

Agambens, Džordžo (2020). *Esejas*. Tulk. Alekseja Ribakova vārdā nosauktās soterioloģijas biedrības politiskās teoloģijas pulciņš. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2020.

Alphen, Ernst van (ed.) (2018). *When Does Photography Fail? Failed Images: Photography and Its Counter-practices*. Amsterdam: Visà-vis, pp. 9–57.

Ansone, Elita (2023). *Tikai neraudi! Feministiskie skatījumi Latvijas mākslā: 1965–2023: izstādes katalogs*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2023.

Barrett, Estelle (2013). Materiality, Affect, and the Aesthetic Image. Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (eds.). *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts*. London; New York: I. B. Tauris, pp. 63–72.

Beneta, Džeina (2023). Krājuma vara: tālākās piezīmes par materialitātes aģenci. Tulk. Ieva Melgalve. *Strāva*, Nr. 8, 41.–52. lpp.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press.

Bolt, Barbara (2013). Introduction. Materiality, Affect, and the Aesthetic Image. Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (eds.). *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*. London; New York: I. B. Tauris, pp. 1–14.

Eglīte, Laima (2019). Viena fotogrāfa stāsts: Zenta Dzīvidzinska. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs. Pieejams: <https://lnmm.gov.lv/latvijas-nacionalais-makslas-muzejs/izglitiba/tiessaiste/video-serijas-viena-fotografa-stasts-23> [sk. 20.07.2024.].

Flusser, Vileem (2000 [1984]). *Towards a Philosophy of Photography*. Transl. Anthony Mathews. London: Reaktion Books.

- Garth, Maria (2022). Soviet Avant-Gardes and Socialist Realism: Women Photographers Bridging the Divide, 1930s–1960s. *Journal of Avant-Garde Studies*, No. 1(2), pp. 188–220.
<https://doi.org/10.1163/25896377-00102002>
- Goldberga, Līga (2022). Atmiņas averss un reverss: fotopastkartes Latvijas Nacionālās bibliotēkas Konrāda Ubāna Mākslas lasītavas atklātņu kolekcijā. *Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskie raksti*, Nr. 9 (XXIX), 157.–172. lpp.
- Goldberga, Līga (2024). Vienas fotogrāfijas stāsts: Zenta Dzividzinska. *Fotokvartāls*, 11.03. Pieejams: <https://fotokvartals.lv/2024/03/11/vienas-fotografijas-stasts-zenta-dzividzinska/> [sk. 20.07.2024.].
- Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, No. 14(3), pp. 575–599.
- Hevia, James L. (2009). The Photography Complex. Exposing Boxer-Era China (1900–1901), Making Civilization. Morris, R. (ed.). *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*. Durham, London: Duke University Press, pp. 79–119.
- Kivimaa, Katrin (2009). Private Bodies or Politicized Gestures? Female Nude Imagery in Soviet Art. Pejić, Bojana (ed.). *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Cologne: Walther König, pp. 114–119.
- Kristberga, Laine (2025). Convergence of Performance art, Photography, and Archival Practices. *Cultural Crossroads*, No. 27, pp. 87–108. <https://doi.org/10.55877/cc.vol27.536>
- Kukaine, Jana (2023). Intimacy and Darkness: Feminist Sensibility in (Post)socialist Art. *Arts*, pp. 1–12. <https://doi.org/10.3390/arts12010024>
- Le Gvina, Ursula (1996). *Jūrzemes burvis*. Tulk. Zane Rozenberga. Rīga: Hekate.
- Melgalve, Ieva (2023). Posthumānā domāšana mākslas darba pētniecībā: Inetas Freidenfeldes mazās ontogrāfijas. *Letonica*, Nr. 48, 142.–163. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2023.0048.08>
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, No. 16, pp. 6–18.
- Onckule, Zane (kuratore) (2021). Sofija Tuna: Es neko neatceros: ienākot ZDZ izvairīgajā arhīvā. *Kim?*, 15.07. Pieejams: <https://kim.lv/lv/dont-remember-thing-entering-elusive-estate-zdz/> [sk. 20.06.2024.].
- Ozoliņš, Jānis; Vērdiņš, Kārlis (2023). Ievads. *Letonica*, Nr. 48, 1.–5. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2023.0048.01>
- Photo reportage from the exhibition 'I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ' at Kim?. *Echo Gone Wrong*. 25.08.2021. Pieejams: <https://echogonewrong.com/photo-reportage-from-the-exhibition-i-dont-remember-a-thing-entering-the-elusive-estate-of-zdz-at-kim/> [sk. 23.11.2024.].
- Steyerl, Hito (2011). In Defense of the Poor Image, e.-Flux. Available: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [Accessed 20.06.2024.].
- Südbeck, Annette (curator) (2020). Sophie Thun. Stolberggasse. Secession. Available: https://secession.at/ausstellung_sophie_thun_en [Accessed 20.06.2024.].
- Teivāne, Katrīna; Tīfentāle, Alise (2022). Priekšvārds. *Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskie raksti*, Nr. 9 (XXIX): *Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā*, 8.–15. lpp.

- Tetere, Baiba (2020). Fotogrāfija muzejā: Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejs. *Creative Museum*, 15.10. Pieejams: <http://www.creativemuseum.lv/lv/raksti/dienasgramata/baiba-tetere-fotografija-muzeja-paula-stradina-medicinas-vestures-muzejs> [sk. 30.06.2024.].
- Tetere, Baiba (2021). 30 neatkarīgas muzejniecības gadi. Baibas Teteres saruna ar Pēteri Korsaku. *Creative Museum*, 27.07. Pieejams: <http://www.creativemuseum.lv/lv/raksti/dienasgramata/30-neatkarigas-muzejniecibas-gadu-baibas-teteres-saruna-ar-peteri-korsaku> [sk. 30.06.2024.].
- Tīfentāle, Alise (2011). *Fotogrāfija kā māksla Latvijā: 1960–1969*. Rīga: Neputns.
- Tīfentāle, Alise (2021). Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska. *MoMA Post*, 24.03. Available: <https://post.moma.org/entering-the-elusive-estate-of-photographer-zenta-dzividzinska/> [Accessed 20.06.2024.].
- Tīfentāle, Alise (2022). Sophie Thun Interprets Zenta Dzividzinskas Negatives: A Case Study of Exploring and Re-evaluation of a Private Photo Archive. *Latvijas Nacionālās bibliotēkas Zinātniskie raksti*, Nr. 9 (XXIX): *Meklējot metodes un materiālus: fotogrāfijas mantojums kultūras un mākslas vēstures pētniecībā*, 254.–274. lpp.
- Tīfentale, Alise (2023). Completing an Unfinished Sentence: On the Collaboration between Sophie Thun and the Archive of Zenta Dzividzinska. Müller, Christin; Scheid, Torsten (eds.). *Sophie Thun. Trails and Tributes*. Hildesheim: Kunstverein Hildesheim und Verlag für moderne Kunst, pp. 49–55.
- Tīfentāle, Alise. *Art Days Forever*. Pieejams: <https://www.artdays.net> [Accessed 20.06.2024.].
- Traumane, Māra (2012). Women's Art and Denial of Feminism: History of exhibitions in Latvia 1977-2011. Kivimaa, Katrin (ed.). *Working With Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: TLU Press, pp. 163–189.
- Zeile, Pēteris (1985). *Latvijas fotomāksla: vēsture un mūsdienas*. Rīga: Liesma.
- Žilde, Liāna (2024). Ar 21. gadsimta filtru. Volkova, Anna (sast.). *Gleizda metode*. Rīga: biedrība "Orbīta" sadarbībā ar Latgales fotogrāfu biedrību.

Auguste Petre

Mg. art., mākslas kuratore; Latvijas Mākslas akadēmija

Mg. art., art curator; Art Academy of Latvia

E-pasts / e-mail: auguste.petre@gmail.com

ORCID: [0009-0000-3002-1185](https://orcid.org/0009-0000-3002-1185)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.05

Mīkstā skulptūra kā dzīvotne: materialitāte, feminisms un skatiens

Soft Sculpture as Habitat: Materiality, Feminism and Gaze

Atslēgvārdi:

materiālpasme,
institucionāls skatiens,
laikmetīgā skulptūra,
feministiska māksla,
patvērums,
Aleksandra Kasuba

Keywords:

material literacy,
institutional gaze,
contemporary sculpture,
feminism art,
shelter,
Aleksandra Kasuba

Pētījums izstrādāts projektā "Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss valsts izturētspējai un ilgtspējai / CERS" (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001), ko finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija valsts pētījumu programmā "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai".

Kopsavilkums

Par vienu no laikmetīgās mākslas darba vai mākslinieka piederības identificēšanās formām mūsdienās ir kļuvusi pašnoteikšanās kāda konkrēta medija ietvaros un spēja izziņāt tā materialitātes robežas. Būtiska loma šajā pieejā ir materiāla izmantojuma un materialitātes jēdzienam kā tādām; tostarp aktualizējas jautājums par to, cik apzinātas ir mākslinieka veiktās izvēles attiecībā uz darba formu. Materiālam laikmetīgajā mākslā var būt sociāli un politiski aktīva loma. Materiālās aģences ietvaros māksla pēta, kā konkrētais materiāls ietekmē cilvēka (sabiedrības) uzvedību un kā pats cilvēks iespaido mākslas darbā izmantoto materiālu. Šajā rakstā materialitātes nozīme tuvāk skatīta mīkstās skulptūras virziena ietvaros, ielūkojoties šī virziena saistībā ar feminismu un tā aktivizētajiem skatieniem, kā arī ar materiālprasmī, pievēršoties tam caur ideju par dzīvotni jeb vidi (gan konceptuālu, gan fizisku), kurā rodas jauni un ilglaicīgi nozīmīgi mākslas darbi un idejas. Raksts strukturēts ap trim savstarpēji saistītiem tematiskiem virzieniem: pirmkārt, tiek analizēta mīkstās skulptūras materialitāte un tās eksperimentālā daba, kas ļauj pārdomāt materiālprasmes un ķermeniskās pieredzes nozīmi laikmetīgajā mākslā. Otrkārt, raksts pievēršas mākslas vēstures piemēriem, kuros iespējams identificēt "institucionalizēta skatiena" darbību un tā ietekmi uz dzimuma, varas un redzamības struktūrām. Treškārt, fokuss tiek vērsts uz lietuviešu izcelsmes mākslinieces Aleksandras Kasubas radošo praksi, kurā mīkstā skulptūra iegūst personisku, biogrāfisku un telpiski transformējošu dimensiju.

Summary

One of the forms of identification and belonging in contemporary art is the artist's self-determination within a specific medium and the ability to explore the boundaries of its materiality. A significant role in this approach is played by the use of material and the very concept of materiality – raising, among other things, the question of how consciously the artist makes choices regarding the form of the work. In contemporary art, materials can assume a socially and politically active role. Within the framework of material agency, art explores how a particular material influences human (or societal) behavior and how humans, in turn, affect the material used in the artwork. This article examines the significance of materiality through the genre of soft sculpture, considering its relationship with feminism and the perspectives it activates, as well as the notion of material competence. The discussion is framed through the concept of habitat or environment (both conceptual and physical), within which meaningful and long-lasting works of art and ideas emerge. The article is structured around three inter-related thematic directions: first, it analyzes the materiality of soft sculpture and its experimental nature, which allows for a reconsideration of material skill and embodied experience in contemporary art. Second, it turns to art-historical examples through which the operation of an institutionalized gaze, as well as its impact on structures of gender, power, and visibility, can be identified. Third, the focus is placed on the creative practice of the Lithuanian-born artist Aleksandra Kasuba, in whose work soft sculpture acquires a personal, biographical, and spatially transformative dimension.

levads

Atpazīstams, taču reizē vēl neapjausts ir "mīkstās skulptūras" (*soft sculpture*) jēdziens, kas atsevišķos Rietumu mākslas raksturojumos periodiski parādās līdz ar laikmetīgo mākslas formu uzplaukumu. Savu vietu Rietumu mākslas konkurencē mīkstā skulptūra ir izcīnījusi pakāpeniski, aktualizējoties 20. gadsimta 60. gados. Ar mīksto skulptūru lielākoties tiek asociēti trīsdimensionāli mākslas darbi, kuru atveidā izmantots audums, plastmasa, gumija u. c. mīksti, "tradicionālajai tēlniecībai" (bronza, marmors, koks) pretēji materiāli. Par šī virziena pionieri tiek uzskatīts amerikāņu mākslinieks Klāss Oldenburgs (*Oldenburg*), kura mīkstie papjēmašē lielformāta objekti satricināja Ņujorku.¹ Šis laiks sakrīt ar tā saukto otro feminisma vilni,² kad ASV aktualizējās sociāli saasinātie seksisma, rasisma un vienlīdzības jautājumi, bet māksla meklēja risinājumus popārtā, iekļaujošajā instalācijā (*immersive installation*) un principiālā formālisma noliegumā. Šajā laikā būtisks kļuva jautājums par sieviešu mākslinieču ieguldījumu kopējā kultūras ainavā un patriarhāli dominējošā kontekstā, un tas lika izvērtēt to, cik objektīvi līdz šim veidojušies priekšstatī par atsevišķiem mākslas virzieniem un vēstījumiem.

Lai arī citos nesenos mīkstajai skulptūrai veltītos pētījumos (Jørgensen 2020; Yingfang, Abu Hassan, Mohammad Noh 2024; Zhou 2022) tās saiknei ar feminismu netiek pievērsta uzmanība, šī raksta tapšanas gaitā iegūtie pētnieciskie atklājumi liecina, ka mīkstajai skulptūrai un feminismam ir ārkārtīgi ciešas attiecības, un tas apstiprina šim virzienam raksturīgās materialitātes uzsvērtās attiecības ar sociālo, ķermenisko un dzīvīgo. Lai gan arī šajā rakstā bez vīriešu autoru darbu analīzes neiztikt, viņu ieguldījums izvērtēts kritiski. Uzmanību galvenokārt pievēršīšu vairākām sievietēm māksliniecēm, kā Meretai Openheimai (*Openheim*) un Jajoi Kusamai (*Kusama*), īpaši izceļot ASV dzīvojušo lietuviešu mākslinieci Aleksandru Kasubu (*Fledžinskaitē-Kašubienē*) un viņas radītās stiepes auduma struktūras (*tensile fabric structures*) un mīkstās dzīvojamās vides (*the Live-In-Environments*, 1971–1972). Lietuviešu māksliniece Kasuba Latvijā līdz šim ir mazāk pazīstama, un viņas darbu tapšanu ir ietekmējuši ne vien aktuālie sociālie apstākļi, bet arī personīgā vēsture un biogrāfija. Kasubas radītās monumentālās mīkstās instalācijas iemieso gan materiālprasmes centrālās idejas, gan reprezentē feministisko kā daļu no dzīvotnes koncepta. Gan Kusamas, gan Kasubas mākslinieciskā darbība 20. gadsimta 60. gados Ņujorkā izraisīja spēcīgu

1 Plašāk tas aplūkots šī raksta nodaļā "Kā nepazaudēt savu dzīvotni".

2 Otrā feminisma vilņa aizsākums tiek saistīts ar sociālo tiesību cīnītājas Betijas Frīdanas (*Friedan*) 1963. gadā iznākušo grāmatu "*The Feminine Mystique*" (Sievīšķā mistika), kurā viņa pēta, kā sievietes meklē personīgo piepildījumu ārpus tobrīd tradicionālajām sievu un māšu lomām.

rezonansi un kultivēja ideju par mīksto skulptūru gan kā patvērumu, gan arī kā dzīvotni (*habitat*) jeb autonomu biosfēru, kurā rodas jauni un ilglaicīgi nozīmīgi mākslas darbi.

Ilgstoši meklējot piemērotu jēdzienu mīkstās skulptūras un tās ietvertās materialitātes afektīvajam raksturojumam, izvēlējos ideju par dzīvotni. Zināmā mērā tā ir atsaukšanās uz Morisa Merlo-Pontī (*Merleau-Ponty*) fenomenoloģiskās uztveres ideju par pasaules piedzīvošanu caur ķermeni (*sevi*) un dzīvotni kā daļu no reālās pieredzes (Merleau-Ponty 2012). Dzīvotne šajā gadījumā ir ne tikai slēpnis vai veids, kā neitralizēt apkārtesošo informāciju, bet arī spēcīgs informācijas avots un ideoloģiska nostāja. Mīksto skulptūru ar dzīvotnes principiem saista gan vairāki mīkstās skulptūras piemēri, gan arī tās kopība ar feminismu un saikne ar viscerālo jeb ķermenisko, afektīvo un instinktīvo (Kukaine 2024). Nereti šī virziena kontekstā uzsvērtā tieši ķermenim līdzīgā plūstošā līnija un vitālā tekstūra (Zhou 2022), kas mākslas darbam piešķir un skatītājam nodrošina intīmu pieredzi. Tas saskan ar dzīvīguma konceptu jeb ideju, kas pievēršas organiskās vides mainīguma salīdzinājumam ar nepastāvīgo mīkstuma stāvokli (Jørgensen 2020). Citiem vārdiem, šī ideja vēsta par mīkstās materialitātes saikni ar dzīvības procesu.

Pārdomājot un analizējot šos aspektus, neizbēgami nākas saskarties ar jautājumiem par skatiena (*gaze*) nozīmi mākslas vēsturē un mūsdienu politiskajos un kultūras procesos. Šajā rakstā skatiena būtība aplūkota, pievēršoties atsevišķiem mākslas darbiem, kā arī mūsdienu institucionālajam kontekstam, atzīstot, ka tieši institūcijām piemīt viens no būtiskākajiem un izpratni konstruējošajiem skatieniem. Lai ilustrētu skatiena nozīmi mākslas tulkojumos, kā piemēri aplūkoti mākslas darbi, kas tapuši jau 20. gadsimta sākumā – atsevišķos sirreālisma un redīmeida gadījumos –, un pievērsta uzmanību tam, kā un vai laika gaitā ir mainījies skatiens, kas uzlūko šos darbus. Tādēļ rakstā tiek lietots termins “institucionāls skatiens”, kas ilgtermiņā ietekmē laikmetīgās mākslas tendences, kanonizējot konkrētus autorus un darbus, kā arī konstruē un publiski tulko to nozīmes.

Raksts nebalstās hronoloģiskā izklāsta pieejā, un tajā ir izvērstas trīs savstarpēji saistītas vadlīnijas – materialitāte un materiālprasmē; mīkstās materialitātes vēsturiskā saikne ar feminismu un skatiena teoriju, piedāvājot arī jēdzienu “institucionāls skatiens”; Kasubas biogrāfija un prakse kā dzīvotnes reprezentācija.

No formas nolieguma līdz materiālprasmē

Hrestomātiskajā

1979. gada esejā “*Sculpture in the Expanded Field*” (Skulptūra paplašinātajā laukā) mākslas kritiķe Rozalinda Krausa (*Krauss*) uzsver, ka “pēdējo desmit gadu laikā skulptūras nosaukums piedēvēts visai pārsteidzošām lietām” (Krauss 1979), norādot, ka

ar skulptūras formālo dabu saistītie jautājumi kļūst aizvien kompleksāki. Šāds pauzums faktiski sakrīt ar pāreju no lingvistiskā uz materiālo pavērsienu,³ iezīmējot arī konceptuālas pieejas vizuālajā mākslā – tostarp mīkstajā skulptūrā, kuras variācijas novērojamas jau kopš 20. gadsimta sākuma, ar avangardam raksturīgo tradīciju pārkāpšanu. Mīksto skulptūru vada tiekšanās pēc fiziski šķietamas ievainojamības, kas nozīmē arī ļaušanos iespējamām konceptuālām un materiālām transformācijām. Par vienu no uzstādījumiem šī virziena ietvaros kļuva kanonizēto priekšstatu izaicināšana – manipulācijas ne tikai ar tēlniecību, bet arī ar vizuālās mākslas kopējo stingrību (*rigidness*) jeb noteiktību, un to mākslinieces un mākslinieki dara, izmantojot audeklu, audumu, vinilu, gumiju un citus mīkstus materiālus. Pateicoties mīkstajai materialitātei, skulptūra *per se* inovatīvi pārvēršas – tai vairs nepiemīt konstruēta un stingra forma, jo mīkstums piedāvā bezgalīgas variācijas un provocē skatītāju, liekot domāt, iztēloties un iesaistīties, par ko liecina tālāk aplūkotie piemēri no pagājušā un šī gadsimta laikmetīgās mākslas arēnas. Mīksto skulptūru vistiešākajā veidā raksturo tas, ka mākslinieces/-ki materialitāti uztver kā pilnvērtīgu sadarbības partneri un radošā procesa ietvaros (un tā “gatavajā rezultātā”) spēj veidot attiecības ar materiālu, radot jaunus priekšstatus par tā vispārējām iespējām mākslā un piešķirot materiālam autonomas sociālas funkcijas.

20. gadsimta otrajā pusē ASV kultūrtelpu caurstrāvoja radikāla tieksme pārvērtēt sociālos procesus, kas izpaudās arī kultūrā, jaunajai paaudzei noraidot vizuālajai mākslai piedēvēto elitāro raksturu.⁴ Šis sociālpolitiskais fons konceptuāli ietekmēja jaunos skulptūras un starpdisciplinārās mākslas attīstības modeļus, kā arī aktualizēja mīkstās skulptūras saikni ar feminismu. 60. gadu beigās Ņujorkā aizsākās mīkstajai skulptūrai radniecīgais *Anti-Form*⁵ un procesuālās mākslas virziens. Abu šo laikmetīgās mākslas kustību pamatā ir materialitāte – mākslas darbs tiek balstīts izejvielu īpašībās un nejausībās, kas rodas, savienojot dažādus materiālus. Faktiski šāda pieeja uzskatāma par “prettriecienu” minimālismam, kura ietvaros materiāls

3 Materiālā pavērsiena priekšvēsture aizsākās 20. gadsimta 70.–80. gados, kad antropoloģijas un arheoloģijas diskursos sāka nostiprināties materiālās kultūras studijas, bet minētā pavērsiena sākums saistāms ar 20. gadsimta 90. gadiem.

4 Šī pretestība elitārisma definēja tādus laikmetīgās mākslas attīstības virzienus kā konceptuālismu, minimālismu, zemes mākslu, *Arte Povera*, performanci, un daudzas citas 20. gadsimta otrās puses parādības, kas reprezentēja ķermenisko, industriālo, organisko, lēto.

5 Uzskata, ka jēdzienu “antimāksla” (*anti-art*) 1913. gadā ieviesis Marsels Dišāns (*Duchamp*), lai raksturotu savus redīmeidus. Šis termins pamatā tiek asociēts ar dadaismu un absurdu mākslā, kā arī jaunu formu meklējumiem un principiālu konkrētas formas noliegumu. Antimākslas ideja atkal aktualizējās līdz ar konceptuālismu un iedvesmoja arī *Anti-Form* kustību.

tiek pakļauts, lai kompozicionāli attaisnotu noteiktas, fiksētas struktūras: stingro jeb konkrēto materiālu savstarpējā savienojamība ir tehniska un ģeometriski vienkārša (Morris 1968), bet mīkstie materiāli sniedz formas brīvību un lielāku neparedzamību. Stingro materiālu ietekmē skulptūra iegūst vizualitātē balstītu, ārēji konsekventu formu, bet *Anti-Form* tiecās lauzt šādu uztveres normatīvismu. Izmantojot rūpniecisko filcu, kausētu svinu, vasku, gumiju vai papīru, mākslinieces/-ki radīja lielformāta instalācijas, iedvesmu meklējot ķermeniskajā un temporālajā. Procesualitāte šī virziena ietvaros tika uzsvērta divējādi: tas ir 1) tapšanas stāvoklis kā vērā ņemama (gatava) mākslas darba daļa un 2) mākslinieciskā rezultāta fluiditāte jeb mainīgums. Pirmā ideja 1969. gadā tika aktualizēta kuratora Haralda Zēmana (*Szeemann*) hrestomātiskajā izstādē *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, kuras ietvaros daudzi mākslinieki apdzīvoja Bernes Kunsthalli un radīja mākslas darbus uz vietas. Šeit gan jāpiebilst, ka no kopumā 68 Zēmana atlasītajiem izstādes dalībniekiem/-cēm tikai trīs bija sievietes (Witek 2014), viena no viņām – *Anti-Form* grupas pārstāve Eva Hese (*Hesse*).

Jau minētā fluiditātes koncepcija procesuālās mākslas ietvaros pilnībā atspoguļo tādu izvēlētās materialitātes īpašību nozīmi, kas var laika gaitā ietekmēt un mainīt mākslas darba vizuālo vai estētisko dabu. Piemēram, no smiltīm vai dubļiem radīta skulptūra jau *a priori* ir pakļauta drīzai sadrupšanai, papīra objekti ir viegli saplēšami utt. Līdz ar to šie jaunie mākslas formējumi ir eksperimentāli pēc būtības un pagēr pilnīgu mākslinieces/-ka paļaušanos uz izvēlēto materialitāti. Improvizācija ar "nestabiliem" materiāliem *Anti-Form* pārstāvēm/-jiem šķiet daudz būtiskāka un interesantāka nekā mākslas darba ilgbūtība; turklāt šādi ir iespējams brīvāk rezonēt iekļautos metaforiskos un metafiziskos simbolus, piemēram, dabas ietekmi un gravitāciju (The National Gallery of Australia 2021). Jaunās skulpturālās formas materialitāte mākslinieces/-kus uzrunā kā tīri organiska vienība, un šeit vērojama saikne ar dzīvīguma aspektu. Līdz ar materiāla potenciālajām manipulācijām (robežu paplašināšanās) mākslas darbs var uzskatāmāk un godīgāk atspoguļot dzīvi, kas pati par sevi ir nebeidzamu notikumu virkne jeb process. Šādā aspektā *Anti-Form* sasaucas ne tikai ar mīkstās skulptūras materialitātes niansēm, bet arī ar 20. gadsimta 60. gados pieaugošo zemes mākslas (*land art*) kustību, kuras centrā nonāca vides jautājumi, kā arī neapmierinātība ar industrializāciju un tehnoloģiju pārprodukciju. Vienlaikus *Anti-Form* vērtības stabili reprezentēja feministisko, jo vēršanās pret cietajiem un arī noturīgajiem un dārgajiem (*permanent and expensive*) materiāliem, smalki aprēķinātām konfigurācijām, kompozīciju un monumentalitāti ir vēršanās pret tādu materialitāti, kas asociatīvi ir noslogota (*laden*) ar heteroseksuālam vīrietim stereotipiski piemītošu spēku un tiesībām (Kalina 2018). Respektīvi, materialitātē bāzēts feministiskais skatījums oponē "tradicionālajai" vīrieša–ģēnija radītajai tēlniecībai, kas

dominēja faktiski visu pagājušo gadsimtu. Domājams, ka sociālā un materiālā pavērsiena hronoloģiskais tuvums ir drīzāk likumsakarība nekā sakritība, un mīksto materiālu regulārais lietojums mākslā kopš 20. gadsimta otrās puses to apstiprina.

Nozīmīgajā materiālā pavērsiena darbā "*Reassembling the Social*" (Rekonstruējot sociālo) Bruno Latūrs (*Latour*) raksta, ka izpētes fenomena pamatā vienmēr ir kāda "paradoksāla klātbūtne" (Latour 2005) jeb vienlaikus ierasta un tikai manāmi apjaušama sarežģīta ideja, kas rada vēlmi šo fenomenu izziņāt. Varētu sacīt, ka to caurstrāvo arī paradoksālas sakritības un līdzības, ko iespējams attiecināt uz mīkstās materialitātes attiecībām ar feministisko, un tas liek pārdomāt skulptūras kā mākslas medija viendabīgumu un šī jēdziena pašsaprotamību. Arī mūsdienās, vairāk nekā 60 gadus pēc otrā feminisma viļņa un sociālo līdztiesību cīņu aizsākuma, ir īpaši aktualizējušies, pat saasinājušies jautājumi par iekļaujošu vidi un politikas un mākslas attiecībām. Tas saistīts ar būtisko materiālprasmes⁶ (*material literacy*) pavērsieni laikmetīgajā mākslā, jo īpaši tēlniecībā, un tās simbiotiskajām attiecībām ar arhitektūru, instalāciju un vides mākslu. Materiālprasme attiecas uz mākslinieka spēju formulēt jaunas kritiskās ideju sistēmas (Lehmann 2016; Barrett 2020) un atklāj materiālam piemētošo aģenci, kas saistās ar jau minēto autora un darba/materiāla ciešo sadarbību.

Kanādas mākslas procesu un arhīvu pētniece Ala Rekruta (*Rekrut*) materiālprasmi skaidro kā "spēju atšifrēt un interpretēt materiāla kompozicionālo un konstruktīvo nozīmi, kā arī tā fizikalitāti un taustāmību" (Rekrut 2006: 11), ņemot vērā to, kā mākslinieks reflektē mūsdienu sociokultūras kontekstā. Šāds skaidrojums liecina par mākslas darba un tā skatītāja attiecībām, kurās mākslinieks uztverams kā aktors jeb vidutājs, un saskan ar Latūra attīstīto aktoru tīkla teoriju (ANT),⁷ kurā viņš pamato, ka aģence jeb rīcībspēja (tātad spēja ietekmēt notikumus un nozīmes) piemīt ne tikai cilvēkiem, bet arī lietām, materiāliem, tehnoloģijām un videi (Latour 2005). Tēlniece un vizuālās mākslas pētniece Elija Bareta (*Barrett*) piedāvā četrus materiālprasmes virzienus, kuros skatīt mākslinieka un materiāla potenciālās saiknes: 1) mākslinieks kā zeltracis (*artist as prospector*), kura attiecības ar materiālu veidojas arī ārpus konkrēta mākslas darba tapšanas; 2) materiāla uzvedība (*behaviour*),

6 Materiālprasme ir manis piedāvāts jēdziena *material literacy* latviskojums. Lai gan burtiski šo jēdzienu varētu tulkot kā "materiālpratība", tas attiektos tikai uz konkrētu materiālu izpratni mākslas ietvaros, bet materiālprasme norāda uz materiāla praktisku lietojamību.

7 Aktoru tīkla teoriju jeb *Actor-Network Theory* (ANT) Latūrs sāk izstrādāt jau 80. gadu beigās darbā "*Science In Action*" (Zinātne darbībā; 1987). 2002. gadā grāmatā "*Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*" (Ikonosadursme: virpus attēlu kariem zinātnē, reliģijā un mākslā) Latūrs ANT ideju pirmo reizi attiecina uz vizuālo kultūru un mākslu. Vispilnīgāk viņa metode izskaidrota darbā "*Reassembling the Social*" (Rekonstruējot sociālo; 2005).

ilgtspēja un vitalitāte (*vibrancy*); 3) materiāls kā informācijas nesējs (*material as information carrier*), kas saistās ar jaunā materiālisma tendencēm;⁸ 4) konceptuālā metode (*conceptual access*), kas atsakās no idejas pārsvara pār fizisko materiālu (Barrett 2020; Wagner 2001; Lange-Berndt 2015). Šāds konkrētizējums ļauj novērtēt to, ka vēsturiskais fons (šajā gadījumā mīkstās skulptūras izcelsme, kā arī formālisma noliegums 60. gados) ir iniciējis sarunu par materiāla potenciālajām iespējām un mudinājis paplašināt vizualitātes eksperimentālo lauku.

Praksē šie materiālprasmes virzieni saistāmi ar laikmetīgās mākslas tendencēm. Kā piemērs šeit izcili kalpo jaunā nebinārā amerikāņu mākslinieka Kijan' Viljams' (*Williams*)⁹ darbība, jo īpaši cepto karogu sērijas "Kā pareizi izcept Amerikas karogu (variācijas)" (*How Do You Properly Fry An American Flag (Studies)*), kas tiek īstenotas kopš 2020. gada; 2021. gada darbs "Divreiz cepts karogs" (*Twice Fried Flag (or Double Fried Flag)*) un 2024. gada darbs "Bez nosaukuma (cepts un ķēdēs iekārts karogs)" (*Untitled (Fried and Suspended Flag)*). Savā praksē Viljams' pēta rases, dzimuma un koloniālisma jautājumus, bieži vien kā atslēgas materialitāti izvēloties simboliski daudzslāņainu, ģeopolitiski un sociāli noslogotu vielu. Visiem mīkstajiem skulpturālajiem karogu sērijas darbiem par pamatu tiek izmantots ASV karogs no neilona materiāla, kas tiek apstrādāts ar dažādām garšvielām (sāls, pipari, čili, kurkuma), iemērķts olā un miltos un tad cepts augstā temperatūrā augu eļļā. Šādi Viljams' gan komentē Amerikā ļoti aktuālo ātrās ēdināšanas kultūru un virtuves simbolismu, gan arī pievēršas jautājumiem, kas skar valsts pretrunīgo vēsturi (jo īpaši rasisma un sociālās vienlīdzības kontekstā). Atsevišķās instalācijās šis izceptais (vai fritētais) karogs tiek iekārts metāla rāmī, tā raisot divējādas kultūrinterpretācijas – no vienas puses, šādu ķēdēs iestieptu karogu iespējams asociēt ar BDSM¹⁰ kultūru un tās ideju vizuālajiem pārnesešiem, no otras puses, šādi eksponējot karogu, Viljams' velk simboliskas paralēles ar krucifikācijas motīvu mākslā.

Materiālprasmes koncepcija, Viljams' ceptie karogi, kā arī citi turpmāk sniegtie piemēri rāda, ka mīksto skulptūru nav iespējams attiecināt uz absolūti klasisku tēlniecības tradīciju, bet tā jāuzlūko dažādu trīsdimensionālo mākslas prakšu un koncepciju mijiedarbē. Laikmetīgās mīkstās skulptūras virziena pamatjautājumu lokā ir

8 Mākslas vēsturniece Monika Vāgnere (*Wagner*) šajā kontekstā uzsver materiālam ārēji piedēvētās nemateriālās īpašības, kas tiek atvasinātas no abstraktām un simboliskām asociācijām.

9 Respektējot autora nebināro identitāti un vietniekvārdu *they/them* lietojumu, rakstā izmantots personvārda atveidojums bez norādes uz dzimti.

10 BDSM ir seksuālu prakšu kopums, kas ietver erotisku varas apmaiņu ar agresīvām, asām sajūtu stimulācijām un lomu spēlēm. Šīs prakses ietvaros tiek īstenots dominances un pakļaušanās (*dominance and submission*) princips.

materialitāte kā "estētiska koncepcija", kas attīstījies no formālisma intereses par mākslas vizuālajiem aspektiem (Mills 2009). Taču laikā, kad par materiālu var tikt uzskatīts teju jebkas (Gordon 2013), aktualizējas arī jautājums par mākslas darba identitāti, attiecībām ar virzienu un skatītāju ārpus mākslinieka iecerētā koncepta. Šajā kontekstā kā izteiksmīgu ilustrāciju var minēt jaunā latviešu mākslinieka Miķeļa Mūrnieka darbu "Mēsla gabals" (2020), kas tika speciāli jaunradīts grupas izstādei "Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām".¹¹ Skulptūru, kas atdarināja Staļina figūru, Mūrnieks veidoja no īstiem govs mēsliem, caur materialitāti uzsverot totalitārisma mākslas kultivēto vadoņa lomu un šīs ideoloģijas patieso dabu. Figūra tika stiprināta uz flīzēta podesta, kuru centrā rotāja zelta plāksne ar uzrakstu *Piece of Shit*, rosinot asociācijas gan ar pasauleslavenajiem tualetes mākslas piemēriem,¹² gan sasaucoties ar Igaunijas kvīru mākslinieka Jānusa Sammas (*Samma*) rosināto ideju par vīriešu tualeti "kā ekskluzīvi maskulīnu vidi, kas dažādās kultūrvēsturiskās un laikmetu telpās ir nodrošinājusi dažādu komunikācijas veidu iespējas" (Temnikova, Kasela 2017). Staļina figūru mākslinieks apzināti veidoja viņa reālajā augumā 1,67 m, tā ironizējot par ierasto tēla hiperbolizāciju padomju tēlniecībā, un izgaismoja ar prožektoru, kas uz sienas meta palielinātu figūras ēnu, skatītājus aicinot atrast "ērtāko pozīciju" vadoņa tēla uzlūkošanai, turklāt mēslu smaka uzsūvēti komentēja Padomju Savienības kulturālo, politisko un sabiedrisko stagnāciju, un izstādes laikā skulptūra tika regulāri apsmidzināta ar ūdeni, tā vēl pastiprinot šo aromātu. Aktivizējot no skatītāja it kā neatkarīgas mākslas darba funkcijas, Mūrnieks panāca auditorijas reakciju.

Lai gan skulptūra "Mēsla gabals" nav ievietojama feministiskas vai kvīru mākslas diskursā, tā – gluži tāpat kā Viljams' darbi – reflektē mīkstās skulptūras iezīmes un izgaismo būtisku tēmu laikmetīgajā mākslā, kur otrajā plānā nepamatoti bieži nonāk ģeopolitisks konteksts, mākslinieka identitāte un vēsturiskā atmiņa.

11 Laikā no 2020. gada 28. augusta līdz 9. oktobrim izstāde norisinājās Rīgā bijušās tekstilrūpnīcas "Boļševička" telpās. Izstādes centrālā ideja pievērsās pārmantoto atmiņu konceptam totalitārisma kontekstā.

12 Šajā kategorijā var iekļaut Marsela Dišāna (*Duchamp*) darbu "Strūklaka" (*Fountain*, 1917), Mauricio Katelāna (*Cattelan*) zelta podu ar nosaukumu "Amerika" (*America*, 2016), Klāsa Oldenburga "Mīksto podu" (*Soft Toilet*, 1961) un Sindijas Šērmanes (*Sherman*) ikonisko fotosērīju "Filmu kadri bez nosaukuma #2" (*Untitled Film Still #2*, 1977).

Kā nepazaudēt savu dzīvotni

Kā jau ieskicēju iepriekšējā nodaļā, atvērtā tipa¹³ materialitāte, kas piemīt mīkstumam, visnotaļ saskan ar 20. gadsimta avangarda mākslas principiem un izaicinājumiem. Tādēļ nepārsteidz, ka par vēsturisko mīkstās skulptūras virziena celmlauzi tiek uzskatīts Openheimas darbs "Objekts" (*Object*) – ar kažokādu klāta tējas tase ar apakštasi, kas 1936. gadā tapa speciāli Andrē Bretona (*Breton*) rīkotajai sirreālisma izstādei Parīzes *Galerie Charles Ratton*. "Objekts" ātri vien ieguva sirreālisma simbola statusu, bet Openheimas darbi ieņēma savam laikam neierasti feministisku un pat androgīnu sižetisko formu un atklāti kritizēja mākslas vidē dominējošo patriarhalitāti. Iespējams, tieši tādēļ "Objekta" ceļš līdz publikai bija gaužām garš. Pēc izstādes Parīzē šo Openheimas darbu iegādājās MoMA muzeja pirmais direktors Alfrēds H. Bārs (*Barr*), tomēr muzeja padome vilcinājās to iekļaut pastāvīgajā kolekcijā, kur "Objekts" nonāca vien 1963. gadā, kļūstot par pirmo sievietes mākslinieces darbu, kas izrādīts MoMA pastāvīgajā ekspozīcijā. Tikmēr Openheimu izteikti nogurdināja doma, ka viņa varētu būt tik vien kā "objektu radītāja" (*object maker*), un savā aptuveni 60 gadus garajā profesionālajā dzīvē viņa turpināja strādāt dažādos medijos, komentējot dzimumu vienlīdzības jau-tājumus (Fidan 2023). Piemēram, darbā "Mirusas sievietes anatomija" (*Anatomy of a Dead Woman*, 1934) Openheima pievērsās ķermeniskuma stereotipiem – gleznojot uz audekla bez apakšrāmja (ko iespējams arī sarullēt kā karti, satīriski padarot to par objektu), viņa burtiski rotaļājās ar medija materialitāti. Audekls simboliski atgādināja nodīrātu ādu – gleznotās figūras pazemīgi nokārtā galva un sāniski paceltās rokas rada iespaidu par krustā sistās tēlu. Sievietes reproduktīvo orgānu vizuālais uzsverums šo attēlojumu liek uzlūkot caur ne-vīrieša skatienu jeb *non-male gaze* (Jackson 2023) un sniedz viscerālu darba uztveres pieredzi.

Openheima ir tikai viens no piemēriem, caur kuru mākslas vēsturē var uzsvērt un tulkot skatiena komplekso nozīmi. Neskatoties uz "Objekta" panākumiem, augšupejošās karjeras laikā viņai nācās saskarties ar nepatīkamām sava dzimuma interpretācijām, tostarp piedzīvojot to, kā prominenti mākslas kritiķi viņu nodēvē par "*Mr. Oppenheim*" jeb Openheima kungu (Chadwick 2021). Terminam *gaze* vēsturiski ir attīstījušās atšķirīgas sociālās konotācijas (McInerney 2021), un feministiskajā teorijā, kā arī laikmetīgās mākslas kontekstā tas ir aplūkots bieži. Piemēram, rakstā "*The Muse as Artist*" mākslas vēsturniece Vitnija Čedvika (*Chadwick*) specifiski aplūko to, kā sirreālistes mākslinieces ir izaicinājušas ar vīrieša skatienu saistītos pieņēmumus, radot seksualizētus mākslas objektus (nereti pašportretus). Piesavinoties skatiena nojēgumu, viņas tiecās pašas kontrolēt tā robežas un interpretācijas brīvību. Feminisma teorijā tam ir cieša saistība ar redzamību, pašnoteikšanās spējām,

13 No angļu valodas jēdziena *open approach*, kas nozīmē elastīgu un iekļaujošu ideju brīvapmaiņas veidu.

ievērojamību, kā arī pretestību (*opposition*)¹⁴ sociālpolitiskās dimensijās, un šie aspekti visbiežāk tiek analizēti caur *male gaze* un *female gaze* (vīrieša skatienu un sievietes skatienu) kā divām pretrunīgām mākslas pasaules pusēm. Vienlaikus skatiens piemīt arī mākslas darba aplūkotājam, un pati skatīšanās pieredze var kļūt par uztveres treniņu. Pārfrāzējot britu mākslas kritiķi Džonu Bergeru (*Berger*), skatiens mākslā ir mediators starp mūsu zināšanām un acīmredzamo (*Berger* 1972: 8). Tātad tieši ilglai-cīga skatīšanās māca nolasīt naratīvu un mākslas darbā iekļautos simbolus, kā arī nodrošina interpretācijas spēju. Institucionālais skatiens, kā tas tālāk aplūkots šajā rakstā, saistāms ar feministiskā skatiena teorijas perspektīvu un atsaucas uz Grizeldas Polokas (*Pollock*) aicinājumu pārskatīt vēsturiskā mākslas kanona veidošanas metodes, kritiskos vērtējumus un hierarhiskās struktūras (*Pollock* 1988, 1999). Šāds kanons, kas ir cieši saistīts ar institucionāli kultivētu skatienu, ne tikai nostiprināja stājmākslas augstāko statusu salīdzinājumā ar lietišķo mākslu un amatniecību, bet arī veicināja ierobežotu uztveri par mākslas mediju un materialitātes attiecībām ar sociālajām un dzimuma konstrukcijām. Feministiskā teorija papildina šo skatījumu, akcentējot, ka *male/female gaze* mijiedarbojas ar institucionālo skatienu, ietekmējot mākslinieču redzamību, interpretācijas brīvību un to darbu pozicionēšanu kanoniskajās struktūrās, tādējādi atkārtoti atklājot dzimuma un varas dinamiku mākslas vēsturē (*Mulvey* 1975).

Lai izceltu šo aspektu, kontrastam jāpiemin Dišāna 1916. gada redīmeids "Ceļotāja salokāmais priekšmets" (*Traveler's Folding Item* jeb *Pliant de Voyage*) – rakstāmmašīnas pārsegs no sintētiska auduma.¹⁵ Tas iemieso redīmeida un Dišāna konceptuālisma ironisko dabu un spēli ar skatītāju – sadzīvīvs priekšmets, izrauts no ierastā konteksta, zaudē funkcionālu nozīmi un iegūst jaunu jēgu vien tad, kad tas tiek interpretēts kā māksla. Šāda transformācija paver plašu interpretācijas lauku, ļaujot skatītājam izmantoto materiālu uztvert caur personisku pieredzi un individuālu skatījumu. Citiem vārdiem, mākslas darba vērotājs pats izvēlas, kā lasīt mākslinieka piedāvātās zīmes, un tieši šī skatīšanās brīvība "Ceļotāja salokāmā priekšmeta" gadījumā kļūst īpaši nozīmīga. Muzeju ekspozīcijās šis svārkciem līdzīgas formas plīvojošais objekts (un tā replikas) tiek novietots tā, lai mudinātu skatītāju instinktivi ieskatīties zem tā. Rezultātā darbs iegūst seksualizētu interpretāciju, kas Dišāna ieceri principiāli pretstata mīkstās skulptūras feministiskajai ievirzei, bet

14 Terminu "pretestības skatiens" jeb *oppositional gaze* ir ieviesusi amerikāņu autore un sociālā kritiķe bella huka (*hooks*), ar mērķi komentēt skatiena un varas attiecības. *Oppositional gaze* nav tikai skatīšanās akts, bet apzināts atteikums identificēties ar hegemonisko reprezentāciju, tādējādi radot telpu kritiskai distancei un jaunu nozīmju veidošanai.

15 Komentējot šo darbu 1953. gadā, Dišāns atzīmē, ka redīmeidam kā virzienam pietrūcis mīkstumam (*softness*), tādēļ viņš nolēmis to ieviest, izmantojot šādu elastīgu un pārnēsājamu rakstāmmašīnas pārsegu (*Seekamp* 2004).

pats skatītājs neizbēgami tiek ievietots fallocentriskā pozīcijā. Šajā gadījumā nepieciešams runāt ne tikai par vīrieša skatienu, kas konkrētam objektam piešķir feminīnu raksturu, lai tad atkal to objektivizētu, bet arī par institucionālu skatienu – ārēju mākslas darba uztveršanas perspektīvu, kas vērotāju ietekmē neatkarīgi no dzimtes un kas muzeja (institūcijas) ietvaros ir tiešā veidā atkarīga arī no kuratoram un/vai pētniekam (trešajai personai) piemītošās aģences.

Institucionālā skatienu jēdziena ideja ir aizgūta no Mišela Fuko (*Foucault*) pieejas medicīnas un izglītības institūciju problematizēšanā un "medicīniskā skatienu" (*medical gaze*) koncepta (Foucault 1976: 31). Institūcijām piemītošā vara un spēja tulkot, interpretēt, pat mainīt mākslas darbu vēstījumu laikmetīgajā mākslā nav neierasta. Ne velti institucionāla kritika māksliniekiem aizvien ir aizraujošs improvizācijas lauks, kura aktualitāti ilgtermiņā uztur mainīgās sociālās paradigmas un normalitātes. Turklāt institūciju kritiska pārvērtēšana nereti notikusi no feministiska skatupunkta, kur viens no slavenākajiem piemēriem ir amerikāņu mākslinieces Andreas Freizeres (*Fraser*) ieguldījums. Vēršoties pret institucionalizētu seksualizāciju un sieviešu objektivizāciju, jau kopš 20. gadsimta nogales viņa ir radījusi vairākus hrestomātiskus darbus, tostarp sēriju *Museum Highlights* (1989–2001). Tajā viņa satīriski atdarina mākslas institūcijām piedēvēto elitāro komunikācijas stilu, komentējot mākslas vērtību un atklājot, kā muzeji veido kultūrai piedēvēto prestižu un varu, attiecīgas lietas izceļot, bet citas noklusējot. Šī pieeja lieliski reflektē Fuko ideju par medicīnisko skatienu un transformē to, attiecinot uz kultūras industriju. Proti, šis (šajā gadījumā – institucionālais) skatiens atspoguļo varas attiecības un kļūst par sava veida sociālās kontroles instrumentu (Foucault 1976). Pēdējo gadu laikā arī Latvijas kontekstā aizvien spilgtāka kļūst feministiska institucionālā kritika,¹⁶ tomēr visbiežāk tā ir individuālu mākslinieku vai kuratoru iniciatīva, kas neizbēgami veicina šīs kritikas epizodisko raksturu un liek pārdomāt to, vai mēs kritizējam gana daudz (gana objektīvi) un kādu mākslas dzīvotni šī kritika rada? Tas ļauj secināt, ka institūcijas un mākslinieces/-ka attiecībās vienmēr dominēs noteikta hierarhija, kas zināmā mērā turpina Rietumu mākslas pētniecībai raksturīgo autora–ģēnija tradīciju¹⁷ un rada tā saukto zināšanu bāzi, ar

16 Kā divus spilgtus piemērus iespējams minēt Danielas Vētras imersīvo izstādi un izrādi "Neatkarības deklarācija" Rīgas mākslas telpā (2023) un Sabīnes Verneris izstādi "Sievietes monstri" galerijā "Asni" (2025).

17 Latvijas vidē uz to norāda, piemēram, publiski maz apspriestā Latvijas Nacionālā mākslas muzeja Lielās zāles izstāžu programma, kurā pēdējo 10 gadu laikā ir notikusi tikai viena sievietes mākslinieces personālizstāde – Aleksandrai Beļcovai veltīta retrospektīva. Arī muzeja aktuālais izstāžu kalendārs nelielā mērā par pašlaik uzņemta kursa maiņu. Šāda programmatiska darbība neizbēgami veido sistematizētu skatienu, kurā institucionāli tiek leģitimizētas robežas starp sieviešu un vīriešu autoru ieguldījumu lokālajā (un globālajā) mākslas vēsturē.

kuru tālāk operēt sabiedrībai. Tas kopumā liek pārdomāt to, cik godīga ir esošā institucionālā patiesība un cik liela nozīme tajā ir subjektīvai nostājai. Šis jautājums ir svarīgs arī mīkstās skulptūras kontekstā un attiecas uz tās saikni gan ar jauno materialitāti, gan feministisko, tātad neierasto un problemātisko.

Kā jau minēju raksta ievadā, kopš 60. gadiem mīkstās skulptūras oficiālie panākumi tiek piedēvēti amerikāņu māksliniekam Oldenburgam. Viena no Oldenburga prakses pētniecēm prominentā mākslas vēsturniece Barbara Rouza (*Rose*) mākslinieka profesionālajai darbībai pievēršas caur izteiktu ģēnija prizmu, aprakstot viņu kā revolucionāru personību, kam izdevies iedzīvināt "katra mākslinieka sapni – rekonstruēt pasauli pēc sava tēla" (Rose 1998, 2015). Oldenburga gadījumā tas saistāms tieši ar materialitāti, kuras nozīme viņam krietni pārspēj koncepciju, mākslas darbam sniedzot potenciālu kļūt jutekliskam un izteiksmīgam, turklāt skulptūrai iemiesojot arī gleznnieciskas problēmas – krāsu un gaismēnu attiecības, kas aktivizē darba emocionalitāti (Rose 1998). Vienlaikus Oldenburga kontekstā nepieciešams aktualizēt arī skatiena – tostarp institucionāla skatiena – lomu. Piemēram, britu mākslas vēsturniece Ferena Gipsone (*Gipson*) izvirza teoriju par sieviešu mākslinieču, jo īpaši Kusamas, ietekmi uz Oldenburga aizraušanos ar mīksto skulptūru. 60. gadu sākumā Oldenburga un Kusamas darbnīcas atradās vienā ēkā, un tas sakrita ar laiku, kad japāņu māksliniece sāka eksperimentēt ar mīkstiem materiāliem (Gipson 2022). 1962. gada jūnijā Ņujorkas *Green Gallery* tika atklāta grupas izstāde, kurā bija iekļauts gan Oldenburga darbs (uzvalka imitācija papjēmašē tehnikā), gan Kusamas mīkstās skulptūras *Accumulation No. 1* un *No. 2* – krēsls un dīvāns, kas veidoti no neskaitāmiem mīksti, baltiem falliem. Patiesībā tie ir kopā sašūti audekla gabali, kas piepildīti ar kokvilnu un tad nokrāsoti. Radot šīs mīkstās skulptūras, Kusama apzināti izmantoja tādus pašus materiālus, ar kādiem tobrīd bieži strādāja gleznotāji vīrieši (MoMA 2025). Kusamas darbi ironizē par popārta tendenci konceptuāli stilizēt ikdienas priekšmetus. Vienlaikus tie atklājas izmantotā materiāla interpretācijā, tā nozīmju dekonstrukcijā un simboliskā komentārā par mākslas vides kanonu un vēsturiskajām varas attiecībām. Seksualizētās, ar falliem noklātās mēbeles kļūst par piesātinātu materiālu spēli ar mīkstuma nozīmi, patvēruma un dzīvotnes idejām, kā arī ķermeniskuma un dzimuma piederības lomu mākslā un sociālajā kontekstā, padarot Kusamas instalācijas par izteikti feministisku un afektīvu pieredzi.

Faktiski *Accumulation No. 1* un *No. 2* varētu datēt kā pirmo apzināto mīkstās skulptūras gadījumu laikmetīgās mākslas vēsturē, tomēr tās leģitīmāciju kavēja patriarhāli konstruētā sociālā vide.¹⁸ Dažus mēnešus vēlāk tajā pašā galerijā

18 Pētījumu dati liecina, ka laikā starp 1950. un 1965. gadu Ņujorkā sievietes tika iekļautas grupu izstādēs, taču nenotika neviena sievietes mākslinieces personālizstāde (Jacobson 2018). Pētījums digitāli pieejams: <https://medium.com/berkeleyischool/women-at-moma-the-first-60-years-383d6b98f4f>

Oldenburgs atklāja izstādi *The Store*,¹⁹ kurā pirmo reizi izrādīja savas mīkstās skulptūras, acumirkļi gūstot starptautisku atzinību (Yamamura 2007: 92). Oldenburgs ir noliedzis jebkādu Kusamas darbu apropriāciju, pamatojot, ka jau agrākos viņa objektos tikuši izmantoti mīksti materiāli.²⁰ Pati Kusama šo gadījumu ir komentējusi, norādot, ka pirms izstādes *Green Gallery* Oldenburgs nav izmantojis mīkstus materiālus, turklāt Oldenburga sieva izstādes atklāšanā esot Kusamai piegājusi klāt un atvainojusies (Lenz 2018). Šeit jāpiemin fakts, ka visas mīkstās skulptūras laikā no 1962. līdz 1970. gadam fiziski šuva Oldenburga pirmā sieva – dzejniece un performanču māksliniece Patija Muka (*Mucha*; Rose 1998). Iespējams, tieši tādēļ feminisma un laikmetīgās mākslas pētniece Midori Jamamura (*Yamamura*) ironiski uzsver, ka mīkstā skulptūra tomēr nav pārāk maskulīns (*unmasculine*) izpausmes veids (Lenz 2018). Tādējādi Oldenburgam eksperimenti mīkstajā skulptūrā aizsākās kā virspusējs materialitātes izaicinājums, bet Kusamai mīkstās vides radīšana bija daudzslāņains feministisks akts – gan sociāls kļedziens, gan metaforiskas mājvietas radīšana, kur materiāls kļūst par līdzautoru, ļaujot materializēties ķermeniskuma un identitātes dimensijām. Māksliniecei, kas tiecās iekarot savu vietu Ņujorkas mākslas vidē par spīti atšķirīgajai nacionalitātei un mentālās veselības problēmām, iekļaujošās instalācijas un mīkstie objekti kļuva par instrumentu, ar kura palīdzību caur materiāla elastību, atkārtoto un organisko struktūru pētīt savu dabīgo dzīvotni (*natural habitat*), reflektējot sieviešu pieredzi, kontroli pār skatītāju un pretestību tradicionālajam institucionālajam skatienam.

Kaut arī Oldenburga kontekstā ir sarežģīti runāt par izteikti hegemonisku skatījumu uz dzimumu lomām (atsevišķos rakstos pat tiek minēti Oldenburga *alter ego* meklējumi²¹), viņa biogrāfijas fakti un darbi neatspoguļo feminisma idejas, kopumā uzturot stereotipisku attieksmi pret šiem jautājumiem. Mīkstajai skulptūrai piederot šis jutekliskums un ievainojamība Oldenburgu interesē kā daļa no materialitātes,

19 Laikā no 1961. līdz 1964. gadam Oldenburgs realizēja hepeningu sēriju "Veikals" (*The Store*), apmeklētājus aicinot savā darbnīcā Ņujorkas Īstvilidžā. 1962. gadā otrajā "Veikala" iterācijā mākslinieks pirmo reizi izstādīja mīkstās skulptūras – ar putām piepildītus audekla vai vinila lielformāta objektus, kas attēloja hamburgerus, frī kartupeļus ar kečupu, bekona sviestmaizes u. tml.

20 Pirmais viņa mēģinājums mīkstajā skulptūrā ir saistīts ar 1957. gadu, kad viņš ar mīkstu materiālu piepildīja sieviešu zeķes un tās izstādīja, piekarot pie sienas (Gipson 2022). Mūsdienās šo mākslas darbu atpazīst ar nosaukumu *Sausage* jeb "Cīsiņš".

21 1969. gada žurnāla *Artforum* novembra numurā publicētajā rakstā par *Ray Gun* teātri Rouza atsaucas uz "taupīgas mājsaimnieces tēlu kā vienu no Oldenburga transseksuālajām maskām" (Rose 1969). Aizraušanos ar dažādām seksualitātes izpausmēm apraksta arī vairāku grāmatu autors Kolumbijas Universitātes modernās un laikmetīgās mākslas profesors Brendans V. Džozefs (Joseph 2022).

tādēļ, pat ja viņa darbi raisa ķermeniskas asociācijas, tajos ir teju neiespējami saskatīt emocionalitāti vai izteiktu sociālo kritiku.²² Daudz uzskatāmāk viņš pievērsās iro-niskam, popārtiski absurdam realitātes traktējumam un pat vinila materiālam, kuru bieži izmantoja savos darbos, piedēvējot tam seksuāli provokatīvu raksturu, jo šāda auduma minisvārki tobrīd bija sieviešu modes aktualitāte (Rose 2015). Kusamas un Oldenburga gadījums viennozīmīgi norāda uz mākslinieku savstarpēju konkurenci un potenciāli bezgalīgo cīņu par to, "kurš bija pirmais" (Yamamura 2007). Tomēr vēl uzskatāmāk šis notikums mākslas vēsturē signalizē par skatiena ietekmes sekām. Oldenburga mīksto skulptūru klātbūtnē skatītāji jūtas droši, jo tajos ķermenis atveidots kā objektīvi izprotama patērētājkultūras sastāvdaļa, turpretī Kusamas gadījumā tika izraisīta fascinācija ar materialitāti un tās rezultātā panākto dzīvo seksualitāti – kuratori un kolekcionāri runāja par *Accumulation No. 1* un *No. 2*, tomēr nevēlējās šos darbus uztvert nopietni un iekļaut savās kolekcijās.

1989. gadā mākslas grupējums *Guerrilla Girls* publiski uzdeva jautājumu, vai sievietēm jāizgērbjas, lai viņas tiktu ielaistas Metropolitēna muzejā.²³ Šis jautājums tika uzdots krietnu laiku pēc Openheimas pirmajiem feministiskajiem darbiem, kā arī 60. gadu līdztiesības cīņām un revolūcijām. Šis jautājums tika uzdots 27 gadus pēc Kusamas pirmajiem mēģinājumiem mīkstajā skulptūrā, ko aizēnoja mākslinieces līdzgaitnieku vīriešu autoru panākumi (Lenz 2018). Mūsdienās Kusamai piedēvēts "pasaulē populārākās mākslinieces" statuss (David Zwirner 2015), un 2023. gadā viņa kļuva par pasaulē visdārgāk pārdoto laikmetīgo mākslinieci (Solomon 2024), tomēr tas nav atrisinājis joprojām pastāvošo sieviešu objektivizāciju un institucionālizētu seksualizāciju mākslas vajadzībām. Ņujorkas Modernās mākslas muzeja mājaslapā publicētā informācija joprojām norāda, ka *Accumulation No. 1* ir agrīns mīkstās skulptūras piemērs, kas "spēcīgi rezonē ar Klāsa Oldenburga praksi" (MoMA 2025).

Skulptūra ir vide.

Aleksandras Kasubas stiepes struktūras

Lietuviešu izcelsmes

māksliniece Kasuba (dzimusi Fledžinskaite) atzinību ASV mākslas vidē iemantoja 20. gadsimta 70. gados, pateicoties savām lielformāta instalācijām un mozaikām,

22 Viens no izņēmumiem ir 1969. gada skulptūra "Lūpu krāsa (paceļas) uz kāpurķēdēm" (*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*), ko autors radījis kā pieminekli Vjetnamas karam un pat izteicies, ka tam piemīt biseksuāls raksturs, nenoliedzot, ka monumentu iedvesmojis Vladimira Tatļina (*Tatlin*) "Trešās Internacionāles piemineklis" (Rosenthal 1995). Ar sociālpolitisko kontekstu (sabiedrību) biežāk ir saistītas monumentālās vides skulptūras, kuras, sākot ar 70. gadu beigām, Oldenburgs dažādās pasaules vietās radīja kopā ar otro sievu Kosji van Brigeni (*van Bruggen*).

23 *Guerrilla Girls* plakāts *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (1989).

kā arī stiepes audumu struktūrām, kas balansēja uz laikmetīgās mākslas, arhitektūras un dizaina robežas. Mākslas instalācijas dramaturģiju balstot arhitektoniskā pieejā, Kasuba atklāja, kā radīt telpu telpā, taču izvairīties no izolācijas. Viņas veidotās puscaurspīdīga auduma sienas nodrošināja vietu sev (vientulībai), vienlaikus neizslēdzot apkārtnes un apkārtējo klātbūtni. Mākslinieces praksei ir ārkārtīgi cieša saistība ar viņas biogrāfiju, tostarp arī ar ķermenisko un intelektuālo pieredzi, kas ļauj to uzlūkot feministiskā perspektīvā. Šķiet, ka viena no problēmām (jautājumiem), kas Kasubu nodarbinājusi ilgtermiņā, ir tieši savas vides jeb dzīvotnes realizācija, savienojot personisko, viscerālo un kolektīvo pieredzi.

Dzimusi 1923. gadā intelektuālā ģimenē Ginkūnu ciemā Lietuvā, kopš bērnības Aleksandra lauku darbus saimniecībā apvienoja ar čella spēles un svešvalodu apgušanu, turklāt jau divpadsmit gadu vecumā viņa sāka analizēt garastāvokļa svārstības un pierakstīt iekšējos pārdzīvojumus (Kasuba 1998: 65). Radoši intelektuālā ģimenes dzīve ietekmēja arī Aleksandras izvēli par labu izglītībai mākslā, un 1941. gadā viņa iestājās Kaunas Mākslas institūtā, kur studēja keramiku. Kara laiks diktēja savus noteikumus, un drīz viņai nācās pārcelties uz Viļņas Mākslas akadēmiju, pievēršoties tēlniecības un tekstila studijām. 1944. gadā, vācu nacistu okupācijas apstākļos, Aleksandra kopā ar vīru tēlnieku Vitautu Kasubu (*Kasuba*) izceļoja no Lietuvas, vispirms nonākot Baltijas valstu pārvietoto personu nometnē Minhenē un 1947. gadā emigrējot uz Ņujorku ASV, kur pavadīja turpmāko dzīvi, veidojot veiksmīgu karjeru vizuālajā mākslā un akadēmiskajā vidē.²⁴ Bēgļu gaitas pēcāk jūtami ietekmēja Kasubas radošo praksi, kurā telpa kļuva par simbolu harmoniskam patvērumam (Lubytė 2021; Bučinskaitė 2024).

Sākotnēji Kasuba darbojās ar sīkplastiku, tad pievērsās lielformāta sienas gleznojumiem un mozaīkām, kas tika pasūtītas dažādu sabiedrisko telpu interjeriem un eksterjeriem. Šādi māksliniece spēja nopelnīt, veicot radošu darbu, kā arī attīstīt iemaņas un zināšanas par dažādiem materiāliem. Šī viņas darbība, jo īpaši sīkplastikas formā, liecina par ciešu saikni ar lietišķās mākslas tradīciju, kas feministiskajā diskursā tiek interpretēta kā būtiska alternatīva elitārā mākslas kanona struktūrām. Lietišķā māksla vēsturiski saistās ar ikdienas prasmēm, amatniecību un materiāldarbu – jomām, kas femininitātes un rūpju darba dēļ bieži tikušas marginalizētas un nenovērtētas patriarhālajā mākslas hierarhijā (Parker, Pollock 1981). Tieši tādēļ feminisma teorijā lietišķā māksla kļūst par nozīmīgu pretnostatījumu stājmākslas privilēģētajam statusam, jo tā atsedz institucionālā skatiena ierobežojumus un

24 No 1971. līdz 1972. gadam viņa pasniedza Vizuālās mākslas skolā Ņujorkā, 1976. gadā bija rezidējošā māksliniece Krenbrukas Mākslas akadēmijā, bet 1977. gadā – Filadelfijas Tekstilmākslas un zinātnes koledžā. Kasuba ir arī vairāku grāmatu autore, tostarp 2001. gadā publicējusi memuārus.

parāda, kā kanons reproducē dzimtes, varas un vērtības hierarhijas. Tādējādi mākslinieces izvēle strādāt sīkplastikā nav tikai formāls risinājums, bet feministiski nozīmīgs žests, kas apzināti oponē tradicionālajiem mākslas vērtējuma kritērijiem un atklāj marginalizētas prakses potenciālu kā konceptuāli spēcīgu mākslas valodu.

Pasūtījuma darbu veikšana mainīja izpratni par struktūru, plakni un mākslu un mudināja "ilūziju notvert matērijā" (Kasuba 1966). Kopumā Kasubas idejas saskanēja ar tā brīža sociālajām un mākslas tendencēm – viņa aizrāvās ar vides jautājumiem, kinētisko skulptūru, tehnoloģijām. Būtisks pavērsiens Kasubas karjerā bija personāl-izstāde *Grippi & Waddell* galerijā 1966. gadā, kurā viņa izrādīja monumentālu mozaīkas darbu (Thompson 1983: 36). Kaut arī galerija māksliniecei nodrošināja apjomīgus pasūtījuma darbus un veicināja iekļaušanos patriarhālajā Ņujorkas mākslas vidē, Kasuba no tālākas sadarbības atteicās. Viņu nogurdināja doma par mākslas darbu, kas telpu tikai aizpilda, nevis veido to. Šajā ziņā Kasubu dziļi ietekmēja arhitekta Bernarda Rudofska (*Rudofsky*) hrestomātiskā izstāde *Architecture without architects*, kas 1964. gadā notika Ņujorkas Modernās mākslas muzejā (Černiauskaitē 2021). Rudofskis tajā prezentēja fotogrāfijas ar dažādu pasaules valstu vietējo kopienų arhitektoniskām būvēm, apgalvojot, ka mūsdienu arhitektiem būtu jāmācās no šīm premodernajām formām. Dekolonizācijai raksturīgā ideja pievērsās faktam, ka visos laikmetos cilvēki ir radījuši no arhitektu plānojumiem un koncepcijām neatkarīgas vides (Osten 2009), un šī pieeja rosināja Kasubu pārdomāt savu māksliniecisko darbību. Viņa atgriezās pie bērnībā aizsāktās garastāvokļa svārstību pierakstīšanas un labākai emociju kustību saiknes izpratnei sāka veidot shematiskus zīmējumus, ieviešot distanci starp sevi kā novērotāju un novērojamo. 1998. gadā Kasuba raksta: "Domājot, ar ko atšķiras emocijas no sajūtām vai saprāts no intelekta, mani pārsteidza atziņa, ka neatkarīgi no tā, ko es saucu par iekšējo notikumu, tās visas ir enerģijas kustības, kas kaut kur savstarpēji mijiedarbojas." (Kasuba 1998: 65) Pārdomas māksliniecei mudināja pievērsties materiālizpētei un savu un apkārtējo stāvokļu mijiedarbību analizēt caur materiāla elastību.

Pirmos eksperimentus ar elastību Kasuba veica 60. gadu beigās, meklējot tādu materiālu, kas spētu stiepties starp vairākiem nejauši izvēlētiem punktiem, nevis pārklāt konkrētu karkasu. Viņa izvairījās no arhitektoniska plānojuma un skicēja manipulējamās, organiskas formas, kas reflektēja harmoniju starp cilvēku, dabu un tehnoloģiju. Šajā pieejā Kasuba atbalsoja Rudofska paustās idejas. Pirmie Kasubas eksperimenti ar audumu tapa, sagriežot sava vīra neilona kreklu un uzstiepjot to uz apakšrāmja (Bučinskaitē 2024), un kopš tā brīža Kasubas praksi ilgtermiņā nodarbina šī sintētiskā auduma estētiskais un strukturālais potenciāls. Māksliniecei svarīga bija spēja izprast formu sprieguma apstākļos – auduma stiepšana un darbība ar mīkstiemi materiāliem savu īpašību dēļ tiek klasificēta kā amatniecība (Thompson

1983: 36), taču Kasuba pierādīja, ka tam patiesībā piemīt arhitektūras cietajiem materiāliem vienlīdzīgas funkcijas. Tādējādi Kasubas konceptuālajās instalācijas neilons kļuva par galveno instrumentu, ar ko māksliniece rīkojās, velkot, griežot, šujot un līmējot, un pielīdzināja "netradicionālai celtniecības tehnikai"²⁵ (Brašiškē 2024). Būtiska nianse ir mākslinieces striktā izvairīšanās no taisnajiem (90 grādu) leņķiem, ko viņa asociēja ar Rietumu civilizāciju, kas ir zaudējusi primāro saikni ar dabu (Černiauskaitē 2021). Telpai viņa piešķir plūstošu noskaņu, jo materiāls, kas vijas cauri esošām konstrukcijām un rada jaunas, mīkstas velves, nojauc hierarhiju starp grīdu, sienām un griestiem. Pateicoties materialitātei, Kasuba faktiski atklāja jaunu mākslas formu – viņas radītās struktūras sintezē tēlniecību un arhitektonisku konceptuālismu, radot noteiktu vidi (*environment*). Auduma mīkstums, vieglums un elastība ļauj veidot liela apjoma izliektas konstrukcijas, kur vienas vides apjoms ir ap 400 kvadrātmetriem. Laikmetīgās mākslas kontekstā šos eksperimentus var uzskatīt par nozīmīgu izrāvienu materiālpētniecībā un materialitātes aģences leģitimizāciju. Kā rakstā "*Aleksandra Kasuba's Spaces for Senses*" akcentē lietuviešu kuratore Inesa Brašiške: "Izkopjot savu tehniku, Kasuba pret audumu attiecas ne tikai kā pret materiālu jeb līdzekli, bet uztver to kā sadarbības partneri." (Brašiškē 2024) Pateicoties šai pieejai, Kasuba radīja vidi, kurā skatītājs tiek iesaistīts caur ķermenisko pieredzi – auduma plūstošā forma, elastīgums un caurspīdīgums ļauj just telpas spēku un ierobežojumus, kas ietekmē tās apmeklētāja fizisko klātbūtni un pašsajūtu. Šis ķermeniskums veido emocionālu saikni ar mākslas darbu, aktivizējot afektu – jutekliski un psiholoģiski rezonējošu pieredzi. Turklāt Kasubas vides ir intīmi sasaistītas ar identitāti: katra stiepes struktūra atspoguļo mākslinieces biogrāfiskās pieredzes fragmentus un viņas vēlmi harmonizēt individuālo un kolektīvo, radot telpu pašrefleksijai un emocionālai iesaistei. Šādā telpā skatītājs jeb apmeklētājs ir aicināts veidot savu dzīvotni, kurā materiālais un emocionālais rada simbiotiskas attiecības.

1971. gadā tapa mīkstās dzīvojamās vides jeb *Live-In Environments*²⁶ – septiņas savstarpēji saistītas neilona stiepes struktūras jeb "kabatas" (Černiauskaitē 2021), ko Kasuba iebūvēja savā ģimenes dzīvoklī Manhetenā. Katrā no instalācijas kabatām apmeklētājiem tika piedāvāta multisensora pieredze – sadarbojoties ar citiem māksliniekiem, Kasubas vidēs bija iespējams piedzīvot dažādas skaņas, smaržas un telpas faktūru. Par vienu no stieptā auduma konstrukciju galvenajām īpašībām kļuva to caurspīdīgums – kaut arī Kasubu aizrāva krāsa un abstraktā ekspresionisma

25 Citāts no Džerilinas Berlandas (*Berland*) 1976. gada intervijas ar Kasubu, uz ko atsaucas Inesa Brašiške (*Brašiške*) savā rakstā.

26 Šī instalācija ir dēvēta arī par *Space Shelters*, ko latviski varētu tulkot kā "Telpas patvērumi".

glezniecība,²⁷ savas vides viņa sākotnēji veidoja neitrālas un gaišas. Caurspīdīgums kļuva par dzīvošanas (un izdzīvošanas) veidu, reflektējot par alternatīvu kopdzīves modeli, kurās indivīds vienlaikus var būt gan izolējies, gan arī piedalīties kopienas ikdienā (Brašiškė 2024). Savukārt gaisma, kas ieklūst šajā mīkstajā telpā, to papildot un sasildot vai, tieši pretēji, laužot, kļūst par autonomu mākslas darba koncepcijas elementu. Ļoti iespējams, ka šīs apjomīgās vides radīšanā Kasubu iedvesmoja Manhetenas atsvešinātā stikla arhitektūra un pašas ķermeņa biogrāfiskā atmiņa. *Live-In Environments* Kasubas dzīvoklī atradās 14 mēnešus, un to laikā māksliniece turpat dzīvoja, vienlaikus aicinot apmeklētājus, presi un institūciju pārstāvjus piedalīties šajā utopiskajā eksperimentā.²⁸

Kasuba mūžībā aizgāja 2019. gadā, aiz sevis atstājot ievērojamu daudzumu skiču, pētījumu un materiāla analīžu, kā arī ieguldījumu mīkstās skulptūras izpratnē. 2021. gadā Lietuvas Nacionālajā mākslas galerijā Viļņā viņas mantojums tika reprezentēts izstādē *Shaping the Future: Environments by Aleksandra Kasuba*, kas bija pirmā tik liela mēroga mākslinieces ekspozīcija viņas dzimtenē. Izstāde, kas apkopoja Kasubas eksperimentālo mākslu un hibrīdmākslu, arhitektūras praksi un teorētiskās atziņas (Lubytė 2021), 2024. gadā tika pielāgota un kūrēta kā daļa no "Lietuvas sezonas Francijā".²⁹ 2026. gadā mākslinieces personālizstāde būs aplūkojama prestižajā *Tate St Ives* muzejā, kas gan apliecina Kasubas ieguldījuma nozīmi un aktualitāti laikmetīgajā mākslā, gan iezīmē simbolisku viņas atgriešanos mājās.

Secinājumi

Pētījums "Mīkstā skulptūra kā dzīvotne: materialitāte, feminisms un skatiens" apliecina, ka mīkstās skulptūras virziens nav tikai formāla vai tehniska pāreja no tradicionālās tēlniecības, bet gan konceptuāli daudzslāņains laikmetīgās mākslas lauks, kas sniedz iespēju kritiski pārskatīt mākslas vēstures,

27 20. gadsimta 50. gados Kasuba kļuva par Ņujorkas mākslas pulcēšanās pasākumu (*gatherings*) biežu apmeklētāju, daudz laika pavadot Luīzes Nevelsones (*Nevelson*) darbnīcā, kur ar lekcijām uzstājās Vilems de Kūnings (*de Kooning*) un citi mākslinieki. Aleksandra aizrāvās ar Pola Sezana (*Cezanne*), Marka Rotko (*Rothko*) un Paula Klē (*Klee*) glezniecību un lietuviski pārtulkoja Andrē Malro (*Malraux*) traktātu "Museum Without Walls" (Thompson 1983: 36).

28 Projekta norises laikā no 1971. līdz 1972. gadam *Live-In Environments* guva lielu publicitāti, un Kasuba saņēma pasūtījumus šādas struktūras veidot gan izglītības iestādēs, gan psihiatrijas centrā u. c.

29 Laikā no 2024. gada 12. septembra līdz 12. decembrim vairākās Francijas pilsētās notika sadraudzības projekts "Lietuvas sezona Francijā", piedāvājot plašu lietuviešu laikmetīgās kultūras programmu. Notikuma ietvaros *Carré d'Art* Laikmetīgās mākslas muzejā notika Kasubas izstāde *Imagining the Future*.

estētikas un institucionālās varas kanonus. Izmantojot materialitātes, feminisma un skatiena teorētisko prizmu, pētījumā izgaismota mīkstās skulptūras spēja reflektēt par dzimumu, ķermeniskumu, politisko kontekstu un institucionālo skatienu. Mīkstās skulptūras maigums, elastība un afektivitāte ir ne vien estētiska izvēle, bet arī ideoloģisks un attiecīgi arī politisks rīks, kas iemieso pretestību patriarhālās mākslas struktūrām. Feministiskā skatījumā mīkstie materiāli tiek interpretēti kā dzīvīgi līdz-autori, kas ir absolūti būtisks elements skulptūras nozīmes veidošanā.

Īpaša uzmanība pētījumā pievērsta skatiena fenomenam – gan kā vizuālās pieredzes rīkam, gan kā institucionālam varas mehānismam. Institucionālais skatiens nosaka ne tikai mākslas darbu redzamību, bet arī to interpretāciju, vērtējumu un vietu mākslas (vēstures) kanonā. Sieviešu autoru darbi, pat ja tie formāli līdzinās vīriešu kolēģu radītajam (kā to pierāda Kusamas un Oldenburga gadījums), bieži tiek interpretēti kā margināli vai sekundāri. Tas norāda uz nepieciešamību dekonstruēt mākslas vēstures ideoloģiskās struktūras un atzīt dažādās varas pozīcijas, kuras veido diskursu par to, kas tiek uzskatīts par “nopietnu” vai “vērtīgu” mākslu. Šajā kontekstā Kasubas prakse piedāvā skatījumu uz mīksto skulptūru kā estētisku, telpisku un eksistenciālu formu. Viņas darbi, kuros mīksta audums tiek izmantots telpu radīšanai, nav tikai vizuāli vai arhitektoniski eksperimenti – tie ir dzīvojami darbi, kas vienlaikus aktualizē jautājumus par ķermeniskumu, afektu un identitāti. Kasubas instalācijas nav tikai objekti, bet telpiskas metodoloģijas, kurās savijas māksla, arhitektūra un pieredze, piedāvājot alternatīvus dzīves un kopdzīves modeļus. Viņas pieeja telpai – kā subjektīvai un iespaidīgai ainavai – konceptualizē dzīvotni kā telpu, kurā iespējams apvienot personīgo ar kolektīvo. Šī telpiskā domāšana ir cieši saistīta ar mākslinieces biogrāfiju, tādējādi Kasubas māksla kļūst arī par dzimtes un identitātes pieredzes materializāciju. Kasubas piemērs arī uzsver nepieciešamību pārskatīt institucionālo kanonu ģeogrāfiskos un dzimtes aspektus, īpaši Baltijas reģiona kontekstā.

Šī raksta oriģinālais ieguldījums balstās jaunu teorētisko rāmējumu un sakarību atklāšanā, īpaši uzsverot mīkstās skulptūras un feminisma savstarpējo ietekmi, kas līdz šim mākslas pētniecībā ir tikusi maz aplūkota. Mīksto skulptūru interpretējot kā dzīvotni – telpu, kurā materiāls un skatītājs mijiedarbojas, radot jaunu pieredzes un uztveres dimensiju, – tiek papildināts esošais feminisma un materialitātes teorētiskais diskurss un piedāvāts oriģināls skatījums uz mīkstās skulptūras lomu laikmetīgajā mākslā, demonstrējot, kā šis virziens aktualizē ķermeniskuma, afekta un identitātes dimensijas. Pētījums atklāj, ka mīkstā skulptūra ir spēcīgs diskursīvs instruments, kas savieno materiālo, emocionālo, politisko un telpisko. Tā kļūst par kritisku telpu, kurā tiek risinātas attiecības starp redzamību un neredzamību, institucionālo varu un māksliniecisko brīvību, dzimumu un reprezentāciju. Mīkstās skulptūras

“mīkstums” simbolizē nevis vājumu, bet spēju pielāgoties, pretoties un pārveidot – gan mākslas formu, gan tās nozīmi sabiedrībā. Šī virziena tālāka pētniecība, īpaši feminisma un reģionālajā perspektīvā, spēj būtiski paplašināt izpratni par laikmetīgās tēlniecības iespējām un tās lomu kritiskajā domāšanā.

Literatūra

Adams, Carol J.; Donovan, Josephine (1999). *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Durham; London: Duke University Press.

Artspace Editors (2022). The Female Gaze: Women Artists on the Male and Female Form. *The Art Space*, 22.09. Available: https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/living_with_art/the-female-gaze-women-artists-on-the-male-and-female-form-57144 [Accessed 17.03.2025.].

Artsy Editorial (2014). Understanding Narrative Through “The Gaze”. *Artsy*, 01.04. Available: <https://www.artsy.net/article/editorial-understanding-narrative-through-the-gaze> [Accessed 17.03.2025.].

Barrett, Ellie (2020). Makers’ Voices: Four Themes for Material Literacy in Contemporary Sculpture. *Journal of Visual Art Practice*, No. 19(4), pp. 351–372.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham; London: Duke University Press.

Berger, John (2008). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Brašiškė, Inesa (2024). Aleksandra Kasuba’s Spaces for Senses. *Mousse Magazine*, 17.01. Available: <https://www.moussemagazine.it/magazine/aleksandra-kasuba-inesa-brasiske-2024/> [Accessed 03.04.2025.].

Bučinskaitė, Jogintė (2024). Aleksandra Kasuba. *Aware Women Artists*. Available: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aleksandra-kasuba/> [Accessed 02.04.2025.].

Calas, Nicolas (1978). Meret Oppenheim: Confrontations. *Artforum*, No. 16(10), pp. 23–26.

Chadwick, Whitney (2021). *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames&Hudson.

Cheim&Read (2009). The Female Gaze. Women Look at Women. *Cheim and Read*, 26.06. Available: <https://cheimread.com/exhibitions/108-the-female-gaze-women-look-at-women/> [Accessed 17.03.2025.].

Černiauskaitė, Neringa (2021). Aleksandra Kasuba. *Artforum*, No. 59(7). Available: <https://www.artforum.com/events/aleksandra-kasuba-248382/> [Accessed 02.04.2025.].

David Zwirner (2015). Yayoi Kusama. *David Zwirner*. Available: <https://www.davidzwirner.com/news/2019/the-most-popular-artist-in-the-world> [Accessed 19.03.2025.].

e-flux (2011). Anti/Form: Sculptures from the MUMOK Collection. *e-flux*, 04.02. Available: <https://www.e-flux.com/announcements/35961/anti-form-sculptures-from-the-mumok-collection/> [Accessed 24.03.2025.].

Experiments in Art and Technology (2025).

Available: <https://www.experimentsinartandtechnology.org/> [Accessed 04.04.2025.].

Fidan, Neyla (2023). Meret Oppenheim: Reframing Patriarchy and Redefining Feminism Through Art. *Arts Help*. Available: <https://www.artshelp.com/meret-oppenheim-reframing-patriarchy-and-redefining-feminism-through-art-my-exhibition/> [Accessed 16.03.2025.].

Foucault, Michel (1976). *The Birth of the Clinic*. Abingdon-on-Thames: Routledge.

Gale (2025). Second Wave Feminism: Collections. *Gale's Women's Studies Archive*.

Available: <https://www.gale.com/primary-sources/womens-studies/collections/second-wave-feminism#:~:text=The%20second%20wave%20feminism%20movement,spread%20to%20other%20Western%20countries> [Accessed 19.02.2025.].

Gipson, Ferren (2022). *Women's Work. From Feminine Arts to Feminist Art*. London: Frances Lincoln.

Gordon, Rebecca (2013). Material Significance in Contemporary Art. *Art Matters, International Journal for Technical Art History*, No. 5, pp. 1–10.

IMSS (2017). Soft Sculpture. *International Museum of Surgical Science*, 16.05.

Available: https://imss.org/soft-sculpture/?srltid=AfmBOopGzaB3AtEuelk_3-3ssPG6LMo5eOuWJOkW7E58Lynr_fUDR_Y [Accessed 18.02.2025.].

Jackson, Lauren Michele (2023). The Invention of "The Male Gaze". *The New Yorker*, 14.07.

Available: <https://www.newyorker.com/books/second-read/the-invention-of-the-male-gaze> [Accessed 16.03.2025.].

Jacobson, Anna (2018). Women at MoMA: The First 60 Years. *Medium*, 30.10.

Available: <https://medium.com/berkeleyischool/women-at-moma-the-first-60-years-383d6b98f4f> [Accessed 18.03.2025.].

Joseph, Branden W. (2022). Claes Oldenburg (1929–2022). *Burlington Contemporary*, 21.10.

Available: <https://contemporary.burlington.org.uk/articles/articles/claes-oldenburg-19292022> [Accessed 18.03.2025.].

Jørgensen, Jonas (2020). From Soft Sculpture to Soft Robotics. Retracing Entropic Aesthetics of the Life-like. Aldouby, Hava (ed.). *Shifting Interfaces. An Anthology of Presence, Empathy and Agency in 21st-Century Media Arts*. Leuven: Leuven University Press, pp. 223–241.

Kalina, Richard (2018). Art Between Form and Anti-Form. *Hyperallergic*, 08.08.

Available: <https://hyperallergic.com/454354/keith-sonnier-until-today-dis-play-ii/> [Accessed 24.03.2025.].

Kasuba, Aleksandra (1966). Black Marble Mosaics. *Exhibition brochure, Grippi & Waddell Gallery, New York*, 25.01. Available: <https://www.incollect.com/listings/decorative-arts/wall-art/aleksandra-kasuba-aleksandra-kasuba-one-divided-by-one-black-marble-mosaic-signed-582923?> [Accessed 03.04.2025.].

Kasuba, Aleksandra (1998). The Physics of Metaphysics: Personal Musings. *The Journal of Mind and Behavior*, No. 19(1), pp. 65–89.

Kasuba Works (2017). Available: <https://www.kasubaworks.com/> [Accessed 02.04.2025.].

Krauss, Rosalind (1979). Sculpture in the Expanded Field. *Monoskop*.

Available: https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf [Accessed 03.03.2025.].

Kukaine, Jana (2024). *Viscerālā estētika: afekti un feministiskā māksla postsociālismā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

- Lange-Berndt, Petra (2015). *Materiality*. London: Whitechapel.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.
- Lehmann, Ann-Sophie (2016). *Cube of Wood: Material Literacy for Art History*. Groningen: University of Groningen.
- Lenz, Heather (2018). Kusama: Infinity. Documentary film. [Accessed 18.03.2025].
- Lubytė, Elona (2021). Shaping the Future: Environments by Aleksandra Kasuba. *National Gallery of Art*, 26.03. Available: <http://www.ndg.lt/exhibitions/past/aleksandra-kasuba.aspx> [Accessed 02.04.2025].
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). *Phenomenology of perception*. London: Routledge.
- McInerney, Rebecca (2021). The Male Gaze. *Art History Perspectives*, 02.04. Available: <https://www.arthistoryperspectives.com/posts/themalegaze> [Accessed 17.03.2025].
- MoMa (2025). Claes Oldenburg, Giant Soft Fan. *Museum of Modern Art*. Available: <https://www.moma.org/collection/works/82053> [Accessed 12.02.2025].
- MoMa (2025). Yayoi Kusama, Accumulation No. 1. *Museum of Modern Art*. Available: <https://www.moma.org/collection/works/163826> [Accessed 19.03.2025].
- Morris, Robert (1993). Anti Form. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. New York: The MIT Press, pp. 41–47.
- Mothes, Kate (2025). 'Imagining the Future' Honors Aleksandra Kasuba's Trailblazing Installations and Environments. *Colossal*, 10.02. Available: <https://www.thisiscolossal.com/2025/02/aleksandra-kasuba-imagining-the-future/> [Accessed 05.04.2025].
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, No. 16(3), pp. 6–18.
- Murdoch Mills, Christina (2009). Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art. *University of Montana, Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 1289.
- Osten, Marion von (2009). Architecture Without Architects – Another Anarchist Approach. *E-flux Journal*, No 6. Available: <https://www.e-flux.com/journal/06/61401/architecture-without-architects-another-anarchist-approach/> [Accessed 03.04.2025].
- Oyen, Astrid van (2018). Material Agency. Lopez Varela, Sandra L. (ed.). *The Encyclopedia of Archaeological Sciences*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 1–5.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Bloomsbury Publishing.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London: Routledge.
- Pollock, Griselda (1999). *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge.
- Piotrowski, Piotr (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. Bru, Sascha; Nicholls, Peter (eds.). *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Berlin: De Gruyter, pp. 49–58.

Pruitt, Sarah (2025). What Are the Four Waves of Feminism? The History of Established Feminist Movements in the United States Roughly Breaks Down into Four Different Time Periods. *History*. Available: <https://www.history.com/news/feminism-four-waves#second-wave-1963-1980s> [Accessed 15.03.2025.; link inactive as of 15.06.2026.].

Rekrut, Ala (2006). Material Literacy: Reading Records as Material Culture. *Archivaria*, No. 60 (Fall 2005 – First International Conference on the History of Records and Archives, I-CHORA), pp. 11–37.

Rose, Barbara (1996). The Origins of Ray Gun. *Artforum*. Available: <https://www.artforum.com/features/the-origins-of-ray-gun-210701/> [Accessed 18.03.2025.].

Rose, Barbara (1998). Claes Oldenburg's Soft Machines. Madoff, Steven Henry (ed.). *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: University of California Press, pp. 228–234.

Rose, Barbara (2015). Claes Oldenburg. *Interview Magazine*, 08.12. Available: <https://www.interviewmagazine.com/art/claes-oldenburg> [Accessed 18.03.2025.].

Rosenthal, Mark (1995). "Unbridled" Monuments; or, How Claes Oldenburg Set Out to Change the World. Varnedoe, Kirk; Rinder, Lauren (eds.). *Claes Oldenburg: An Anthology*. New York: Guggenheim Museum, pp. 253–363.

Seekamp, Kristina (2004). Unmaking the Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context. Traveler's Folding Item. *Toutfait*. Available: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Traveller's%20Folding%20Item.html [Accessed 12.02.2025.; link inactive as of 15.06.2026.].

Solomon, Deborah (2024). Flag-Waving Takes on New Meaning at Paula Cooper's Gallery. *The New York Times*, 10.10. Available: <https://www.paulacoopergallery.com/news/deborah-solomon-flag-waving-takes-on-new-meaning-at-paula-coopers-gallery> [Accessed 25.03.2025.].

Solomon, Tessa (2024). Yayoi Kusama Was the Top-Selling Contemporary Artist of 2023, Report Says. *Artnews*, 09.04. Available: <https://www.artnews.com/art-news/news/yayoi-kusama-top-selling-contemporary-artist-2023-1234702187/> [Accessed 19.03.2025.].

Sruoginis, Laima Vincė (2025). The Moment the World Began to Collapse: A Reading of Five Self-Published Lithuanian American Life-Writing Memoirs. *OIKOS: Lithuanian Migration and Diaspora Studies*, No. 2(38), pp. 135–150.

Tate (2025). Anti-form. *Tate*. Available: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form> [Accessed 24.03.2025.].

Tate (2025). Explore the work of visionary Lithuanian American artist, Aleksandra Kasuba. *Tate*. Available: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/aleksandra-kasuba> [Accessed 05.04.2025.].

Temnikova & Kasela (2018). Jaanus Samma, Divider. *Temnikova*, 21.02. Available: <https://temnikova.ee/?c=exhibition&l=en&id=164> [Accessed 11.02.2025.].

The National Gallery of Australia (2021). American Masters. Antiform: from Soft Sculpture to Land Art. *The National Gallery of Australia*, 06.12. Available: <https://digital.nga.gov.au/archive/americanmasters/theme.cfm%3Fthemeid=06.html> [Accessed 24.03.2025.].

Thompson, Mary Lee (1983). Aleksandra Kasuba. *Woman's Art Journal*, No. 4(2), pp. 35–39.

Wagner, Monika (2001). Material. Lange-Berndt, Petra (ed.). *Materiality*. London: Whitechapel, pp. 26–30.

- Ward, Lucina (2009). Soft Sculpture. Curatorial essay. *National Gallery Exhibition History*, 24.04. Available: <https://nga.gov.au/exhibitions/soft-sculpture/> [Accessed 16.03.2025].
- Witek, Dominic (2014). Exhibitions that Made History: When Attitudes Become Form. *Artsper Magazine*, 08.02. Available: <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/art-exhibitions/art-shows-that-made-history-when-attitudes-become-form/> [Accessed 24.03.2025].
- Wolfe, Shira (2020). The Shows That Made Contemporary Art History: Live in Your Head. When Attitudes Become Form. *Artland Magazine*, 11.12. Available: <https://magazine.artland.com/shows-that-made-contemporary-art-history-live-in-your-head-when-attitudes-become-form/> [Accessed 25.03.2025].
- Yamamura, Midori (2009). Re-Viewing Kusama, 1950–1975: Biography of Things. Gautherot, Franck (ed.). *Yayoi Kusama. Mirrored Years*. Dijon: Presses du Réel, pp. 66–114.
- Yingfang, Zhang; Abu Hassan, Sharmiza; Mohammad Noh, Liza Marziana (2024). Exploring the Multidimensional Interactions of Soft Sculpture in Urban Spaces. *International Journal of Business and Technology*, No. 6(2), pp. 520–533.
- Zēgners, Henriks Eliass (2021). Visual Pleasure Theory. Miķelis Mūrnieks solo show at Tu Jau Zini Kur, Riga, Latvia, 25.05.–05.06.2021. *Miķelis Mūrnieks*. Available: <https://www.mikelismurnieks.com/visualpleasuretheory/> [Accessed 17.03.2025].
- Zhou, Yi (2022). Research on Sculpture Materials: From Form to Concept. *World Scientific Research Journal*, No 8(4), pp. 519–523.

Jānis Taurens

Dr. phil., filozofs; Latvijas Mākslas akadēmija

Dr. phil., philosopher; Art Academy of Latvia

E-pasts / e-mail: j.taurens@gmail.com

ORCID: [0009-0002-4386-563X](https://orcid.org/0009-0002-4386-563X)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.06

**Pilsētas struktūras materialitāte:
Annas Lāces porainības jēdziens
no jaunā materiālisma perspektīvas**

**The Materiality of the City Structure:
Anna Lāce's Concept of Porosity
from the Perspective of New Materialism**

Atslēgvārdi:

posthumānisms,
trīsuļojošā matērija,
aģence,
urbānā teorija,
Anna Lāce / Asja Lācis

Keywords:

posthumanism,
vibrant matter,
agency,
urban theory,
Anna Lāce / Asja Lācis

Pētījums izstrādāts projektā "Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss valsts izturētspējai un ilgtspējai / CERS" (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001), ko finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija valsts pētījumu programmā "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai".

Kopsavilkums

Raksta mērķis ir konceptualizēt pilsētas struktūras materialitātes aģenci, izmantojot Annas Lāces – pasaulē plašāk pazīstamas kā Asja Lācis – lietoto porainības jēdzienu. Pilsētas vide ir neviendabīga un sarežģīta, tā radusi izpausmi visdažādākajos tēlos gan dzejā un prozā, gan fotogrāfijā, kino, glezniecībā, mūzikā un filozofiskās refleksijās. Urbānās koncepcijas ietvērušas tikai dažus no tēlainajiem tvērumiem. Porainība tiek pieteikta rakstā "Neapole", kas ir Annas Lāces un Valtera Benjamina kopdarbs un kas pirmo reizi publicēts 1925. gadā avīzē "*Frankfurter Zeitung*". Lai gan tieši porainības jēdziens ir izmantots vairākās publikācijās par arhitektūru un pilsētu, tomēr Lāces pieteiktā mākslinieciski performatīvā porainās materialitātes koncepcija palikusi līdz galam teorētiski neizvēsta. Pateicoties raksta "Neapole" daudzslāņainajai tematiskajai uzbūvei, materialitāte izpaužas ne tikai vielā, lietās un priekšmetos, bet arī pilsētas apbūves struktūrā, pat telpas akustiskās īpašībās. Manā rakstā lietotā pieeja ļauj savienot Neapoles materialitātes, arhitektūras un ikdienas dzīves tekstuālo interpretāciju ar matērijas aģences koncepcijām, kas radušās jaunā materiālisma un posthumānisma ietvarā, kā arī papildināt ar to esošās refleksijas par arhitektūru un pilsētu. Tas sniedz iespēju paplašināt urbāno teoriju kritisko instrumentāriju un uzsver Lāces lomu mūsdienās aktuālo teoriju laukā.

Summary

The aim of my article is to further conceptualize the agency of matter through the artistic and theatrical aspects of porosity, which derive from the theoretical and practical insights of Anna Lāce, better known in the world as Asja Lācis. There are countless expressions of the city in poetic and literary, photographic, cinematographic, pictorial, musical and conceptual images. But only a few of them have been given a "continuing life" in urban concepts. This trajectory is also marked by the notion of porosity in the article "Naples" by Anna Lāce. It was written with Walter Benjamin and first published in German in 1925 in the *Frankfurter Zeitung*. Porosity is visually observable in everyday life and is a property of matter recognised in the natural sciences, but due to the multi-layered thematic plan of "Naples" and the heterogeneity of the urban phenomenon itself, the aspect of materiality proposed in this text has not been fully developed in urban theory. The performative, artistic and temporal aspects of porous materiality that she outlines broaden the critical instrumentarium of the analysis of the urban structure, by understanding materiality as substances, everyday objects or things, elements of the city's architecture and even its acoustic environment, and open up a new perspective on Lāce's role in today's topical discourse.

Mākslas darbi var būt atsvešinātas filozofiskas refleksijas objekti vai abstraktu atziņu ilustrācijas. Starp mākslu un teoriju var veidoties arī rosinoša mijiedarbe kā divām ceļa biedrēm, kuru gājumam ir kopīga ievirze. Tomēr paliek vēl viena iespēja, kas ir manu pārdomu pamatā. "Survival Kit 15" mākslas festivālā klausījies Renē Būra (*Boer*) stāstījumu par gludās pilsētas (*smooth city*) koncepciju, kuru, līdzīgi kā tāda paša nosaukuma grāmatā (Boer 2023), ilustrēja vairākas uz ekrāna projicētas Kīsa de Kleina (*de Klein*) digitālās kolāžas, tā sauktās gludās ainavas jeb *smooth-scapes*. Negaidīti blakus ekrānam atvērtajā durvju ailā ievēroju Lindas Boļšakovas darbu "Uzrakta" (2024), kas bija viens no festivāla izstādes objektiem. To veidoja porainu ķieģeļu un būvgružu kaudze, kuras virsotnē zaļoja sīciņi augi. Kontrasts starp attēlā redzamām glancētām, it kā pulētām, vēsām arhitektūras formām un raupjo, caurumoto, dažādiem atvērumiem pilno kaudzi bija līdzvērtīgs pēkšņam sitenam, kas izraisīja attieksmes maiņu pret iepriekš par pašsaprotamām uzskatītām pilsētas īpašībām. Boļšakovas darbs pieteica negaidītu iespēju iztēloties Būra minēto "poraino pilsētu", kas būtu kā alternatīva "perfektajām ēkām, perfektajai publiskajai telpai un perfektajiem cilvēkiem, bez izņēmumiem, bez tukšumiem".¹ Būvmateriālu porās atrastās retās zemeņu āboliņa sēklas, uzdiedzētas virs pelēkajiem gruvešiem, norādīja uz jaunu pētījuma ievirzi, kalpoja kā impulss teorētiskai refleksijai par matēriju un porainību, ko izmanto augi, lai iemitinātos sarežģītajā urbānajā struktūrā. Porainās būvgružu kaudzes un gludo pilsētas virsmu sastatījums kā pētnieciskas refleksijas sākumpunkts ir analogs arī Annas Lāces un Valtera Benjamina (*Benjamin*) izmantotajai metodoloģijai, proti, konstelācijas metodei, kas balstās negaidītā heterogēnu tēlu, parādību vai artefaktu sastatījumā.²

Pastāv neskaitāmi pilsētas tvērumi poētiskos un literāros, fotogrāfiskos, kinematogrāfiskos, gleznieciskos, muzikālos, kā arī teorētiski jēdzieniskos tēlos. Taču tikai daži no tiem guvuši "dzīves turpinājumu"³ urbānajās koncepcijās. Šādu trajektoriju iezīmē arī Lāces, pasaulē plašāk pazīstamas kā Asja Lācis, porainības jēdziens rakstā "Neapole". Tas tapis kopā ar Benjaminu un pirmo reizi vācu valodā publicēts

1 Citēts pēc Būra priekšlasījuma laikā veiktajiem pierakstiem (festivāla publiskā programma 2024. gada 21. septembrī Rīgā, Amatu ielā 4). Izvērstākā veidā šīs tēmas aplūkotas grāmatas pirmajā nodaļā (Boer 2023: 19–58), uz ekrāna projicētā kolāža arī atrodama šajā nodaļā (turpat: 40, 41).

2 Šī metode gan plašāk pazīstama no tās vēlāka izmantojuma Benjamina un Teodora Adorno (*Adorno*) tekstos. Divu Benjamina un Adorno šīs metodes radītu tēlu sastatījumu analīzi skatīt esejā "Heliotrops un katedrāle" (Taurens 2019).

3 Tas ir Ivara Ijaba tulkojums Benjamina jēdzienam, ar ko viņš raksturo tulkojuma un oriģināla attiecību (Benjamins 2005: 62); Benjamina termins *Fortleben* gan ietver dinamiskāku nozīmi (Benjamin 1991a: 11). Manā tekstā apzīmējums attiecināts uz konceptuālu tvērumu un tā turpmāko interpretāciju ("tulkojumu") citu autoru darbos.

1925. gadā avīzē *"Frankfurter Zeitung"*.⁴ Lai gan tas, kurš un kā ieviesa porainības jēdzienu šajā tekstā, nav precīzi izsekojums, vairākās publikācijās ir minēti argumenti par labu Lāces autorībai, un es to pieņemu kā līdz galam nepierādāmu hipotēzi, kas nosaka – pretēji tradicionālajai praksei, kas dod priekšroku pazīstamākām vīriešu dzimtes personībām, – gan mana raksta tematisko ievirzi, gan tā valodisko izteiksmi.

Porainība ir vizuāli vērojama ikdienā, tā ir dabaszinātnēs atzīta matērijas īpašība, taču, pateicoties raksta *"Neapole"* daudzslāņinajam tematiskajam plānam, kā arī paša pilsētas fenomena neviendabībai, šajā tekstā pieteiktais jēdziena materialitātes aspekts urbānajā teorijā nav ticis līdz galam izvērst. Mana raksta mērķis ir turpināt matērijas aģences tālāku konceptualizāciju, izmantojot porainības mākslinieciski teatrālos aspektus, kas izriet no Lāces teorētiski praktiskajām atziņām. Viņas iezīmētais porainās materialitātes performatīvi mākslinieciskais un temporālais aspekts paplašina pilsētas struktūras analīzes kritisko instrumentāriju, ar materialitāti saprotot vielas, ikdienas priekšmetus jeb lietas, pilsētas arhitektūras elementus un pat tās akustisko vidi, un tas paver jaunu skatījumu uz Lāces lomu mūsdienu aktuālo diskusiju telpā.⁵

Posthumānisma un jaunā materiālisma attiecības var skatīt dažādi, piemēram, 2018. gadā izdotajā *"Posthumānisma vārdnīcā"* (*Posthuman Glossary*) pēdējam ir atvēlēts vien neliels šķirklis (Tuin 2021). Savā rakstā pieņemu Frančeskas Ferando (*Ferrando*) apgalvojumu, ka vārds "posthumāns" ir kļuvis par lietussarga terminu, kas cita starpā ietver arī "jaunos materiālistiskus (īpašu feminisma domāšanas attīstību posthumānisma rāmī)" (Ferrando 2019: 1). Palikšu gan pie vienskaitļa formas "materiālisms", kas neizslēdz uzskatu dažādību jeb "materiālistiskus", un turpmākajā tekstā atsevišķi neuzsvēršu, ka teorētiķes vai nebināras personas, uz kuru atziņām atsaucos, ir nozīmīgas feminisma domas pārstāves. Tāpat pieturēšos pie rakstības metodes, ko saucu par polifonisko domāšanu, kas ietver dažādu laikmetu un kultūru atsauču, kā arī paralēlas domu gaitas ievijumus un bagātīgu zemsvītras piezīmju lietojumu.⁶

4 Precīzāk – laikraksta 613. numurā 1925. gada 19. augustā (Šuvajevs 2023: 187).

5 Par aktualitāti liecina Maksa Planka Mākslas vēstures institūta Romā izsludinātā 2025. gada konference "Pilsētas porainība – tēla porainība. Valters Benjamins un Neapole (1925–2025)" (Cicchini, Michalsky 2024). Kaut gan uzsaukuma tekstā minēta arī "Asja Lācis" kā raksta "Neapole" publikācijas līdzautore, konferences un uzsaukuma nosaukumā parādās tikai Benjamins, kas norāda uz vēl arvien akūtu nepieciešamību aizstāvēt un popularizēt Lāces konceptuālos veikumus.

6 Īsu polifonijas jēdziena literatūras teorijā apskatu un tā attiecinājumu uz Ingas Gailles romānu personāžu skatpunktu daudzveidību skatīt rakstā "Postkoloniālais feminisms Ingas Gailles prozā: vardarbība un seksualitāte" (Taurens 2022); šeit tas skar teorētiskās refleksijas aspektu "vienlaicīgu" (muzikālas partitūras partiju, kā arī teksta un zemsvītras piezīmju grafiskās līdzesamības nozīmē) saspēli.

Asjas Neapole

.. ir liela režisūras skola. (Valters Benjamins un Asja Lācis. *Neapole*)

Iespējami divi ceļi, kā akcentēt un pamatot Lāces iespējamo ieguldījumu porainības jēdziena ieviešanā un izmantojumā. Viens ir balstīts raksta "Neapole" autoru dokumentāri apstiprinātos izteikumos un citu pētnieku viedokļu aplūkojumā, otrs – teksta tuvlasījumā un tā interpretācijā. Abas pieejas daļēji pārklājas, jo arī literatūrā, kas veltīta Lācei un/vai Benjaminam, ir ietvertas šī raksta interpretācijas. Īsumā pievērsos abām argumentācijas līnijām.

Ar apgalvojumu par arhitektūras porainību sākas raksta "Neapole" astotā rindkopa: "Arhitektūra ir poraina kā šis akmenājs. Būves un kustības savstarpēji pāriet pagalmos, arkādēs un kāpnēs. It visur saglabājas rīcības brīvība.." (Benjamins, Lācis 2023: 178) Lai gan šeit redzama šķietami ierasta ģeoloģiska veidojuma (akmenājs) īpašības pārnese uz arhitektūru (būves), turpat ir arī kustības un rīcības brīvības jēdzieni, kas tostarp varētu raksturot teātrālu uzvedumu. Pēc rindkopas, kas vērs skatu uz Neapoles arhitektūras un ikdienas dzīves, augstā un zemā (baroks un krogs) negaidītām konstelācijām, porainība tiek vēlreiz minēta tieši teātrim veltītā pasāžā. Šeit svarīgs ir jau iepriekš izmantotais kāpņu jēdziens ("savstarpēji pāriet pagalmos, arkādēs un kāpnēs"): "Uz kāpnēm izspēlētais ir liela režisūras skola." (Turpat: 179) Līdzība ar teātri ir būtiska Lāces porainības jēdzienam – tās ir gan daudzās spēles plaknes porainajā pilsētas struktūrā, matērijas porainībā ietvertā nejaušības, kustības brīvības un skatuviskā improvizācijas saistība, gan arī teātra kā laika mākslas aspekts, kas poraino materialitāti ļauj skatīt kā dinamisku, performatīvu un temporālu lielumu.

Šī teātrālisma aspekta nozīmi Neapoles rakstā dažādos veidos ir uzsvēruši vairāki Lāces pētnieki (Paškevica 2006: 173–180; 2015: 75; Mittelmeier 2013: 68; Mittelmeiers 2015: 87–89; Taurens 2018: 21; 2021: 34, 35; Brinkmanis 2020: 11–13). Līdz ar to par neapšaubāmu jāatzīst teātra režisores Lāces autorība raksta tapšanā, kā arī jāņem vērā, ka porainības jēdziena plašais lietojums – ieskaitot paša teksta gan saturisko, gan formālo uzbūvi⁷ – ir saistīts un uzskatāmi skaidrojams ar Lāces pieredzi, tostarp strādājot pie krievu teātra režisora Vsevoloda Meierholda (*Meyerhold*), kura iestudējumos varam rast tiešu atbilstību Neapoles aprakstiem (Mittelmeier 2013: 78). Vācu un krievu valodā izdotajās atmiņās Lāce ļoti skaidri uzsver, ka viņas kā režisores un kritiķes darbs Orjolā, Rīgā, Maskavā, Kazahijā un Valmierā ir pateicību parādā Meierholdam (Lācis 1971: 21; 2018: 46, 47).

7 Raksta daļījums rindkopās pieder avīzes "*Frankfurter Zeitung*" redaktoriem – mašīnraksta oriģināls ir vienlaidus teksts (Mittelmeier 2013: 82).

Lāce atceras, kā reiz Benjaminam teikusi, ka Neapoles "mājas izskatoties porainas" (un tad vācu domātājs ieteicis uzrakstīt kopīgu rakstu), turklāt viņa uzreiz fiksē noteiktu režijas ideju: "Kad atgriezīšos mājās, uzbūvēšu dekorācijas ar neskaitāmām spēles plaknēm" (Lacis 1971: 46).⁸ Lāces domu secība šeit norāda uz vēl vienu pretstatu gludajai pilsētai – porainība ir daudzslāņains jēdziens, jo, pat attiecinot to tikai uz arhitektūru (porainas mājas), tā reizē nozīmē ēku, pagalmu un laukumu vertikālā novietojuma daudzveidību, kur neskaitāmās spēles plaknes uz skatuves iegūstamas, diferencējot to augstumu. Neraugoties uz šo atmiņās dokumentēto porainības jēdziena pieteikšanu un tā saistību ar praktisko režisores darbu, līdz šim plašākajā un autoritatīvākajā Benjaminā biogrāfijā ir visai īsa frāze par raksta "Neapole" autorību: "Tieši tāpat kā nav šaubu par to, ka šī eseja ir kaut kādā nozīmē līdzautoru darbs, tāpat nav šaubu, ka vācu proza pilnībā ir Benjaminā" (Eiland, Jennings 2014: 211). Beigu piezīmēs, komentējot šo apgalvojumu, biogrāfijas autori citē bēdīgi slaveno Teodora Adorno atzinumu, ka "Neapole" ir pilnībā Benjaminā radīta, tikai pieminot kanādiešu pētnieces Sūzenas Ingramas (*Ingram*) pretējo viedokli 2002. gada rakstā (turpat: 697, 24. atsauce).⁹

Diskusijās par porainību un tās lomu arhitektūras un urbānajā teorijā šķietami viegli piesaistīt teātra un režisūras jēdzienus (arhitektūra kā spēles platforma, pilsēta kā spēles telpa), bet vielas raupjā materialitāte, lai arī pavīd Lāces un Benjaminā rakstā saistībā ar Neapoles apkārtnes klintīm ("poraina kā šis akmenājs"), paliek otrajā plānā kā vienkāršs salīdzinājums. Tomēr šis Neapoles apkārtnes ģeoloģiskās uzbūves un cilvēka darbības radītais aspekts nav atmetams. Proti, porainības jēdziens, iespējams, netieši saistīts ar Bertoldu Brehtu (*Brecht*), kurš bija ieradies Kapri un, spilgti aprakstot netālu esošo Pozitāno apdzīvoto vietu, uzaicinājis Lāci apciemot tur dzīvojošo scenogrāfu Kasparu Nēeru (*Neher*). Braucot ar motorlaivu, no jūras ciems, kā Lāce atceras, "izskatījies kā bišu strops, cilvēki mājājuši cellēs – izkaltās klintīs" (Lacis 1971: 41). Alu jeb ceļļu tēls – tikai pāris teikumus pirms porainības jēdziena parādīšanās – izmantots arī rakstā "Neapole": "Klinšainajā pamatnē krastmalā

8 Pat tie pētnieki, kas atzīst Lāces lomu raksta tapšanā un Benjaminā domas ģenēzē, ir visai rezervēti par porainības jēdziena izcelsmi. Tā Beata Paškeviča raksta: "Anna Lācis to retrospektīvā vēlas piedēvēt sev" (Paškeviča 2015: 75), ar šādu izteiksmi ("vēlas") iezīmējot iespējamās šaubas par jēdziena autorību. Martins Mitelmeiers (*Mittelmeier*) izmanto teikumus jautājuma formā: "Bet kurš atklāja porainību? Vai Lācis bija tikai Benjaminā pavadone tā teorētisko pētījumu laikā, kā to būtu apgalvojis Adorno? Vai arī šo jēdzienu radījusi Asja Lācis, kā viņa stāsta savās atmiņās?" Mitelmeiera risinājums ir "divu dažādu domāšanas tradīciju un domāšanas iespēju ideāla saskarsme" (Mitelmeiers 2015: 87). Izņēmums ir Andris Brinkmanis, kurš Lāces atmiņas par porainības pamanīšanu līdz ar rakstā sastopamajām atsaucēm uz teātri vienkārši izmanto, lai pamatotu viņas līdzdalību "Neapoles" tapšanā (Brinkmanis 2020: 13).

9 Detalizētāk skatīt: Taurens 2021: 31–33.

izcirstas alas. Te šur, te tur klintīs vīd kāda durvs.." (Benjamins, Lācis 2023: 177). Klintis un akmenājs ir ne tikai materiāls, ko var apstrādāt un izmantot būvniecībā vai kurā ierīkot cellēm līdzīgas mājvietas. Tam ir sava materialitātei un "nedzīvām" lietām piemītoša aģence. Taču, lai saprastu materialitātes un akmenāja aģences lomu Neapolei veltītajā rakstā, vispirms ir vērts pievērsties porainības temporālajiem aspektiem, par ko spilgti liecina daži saglabājušies Lāces ceļojumu iespaidi, kuros ikdienas dzīve un teātris nav stingri nošķirti.

Režisorei ir bijuši ne tikai plāni publicēt "Neapoli" latviski, kā to apgalvojis Benjamins,¹⁰ – ja tas būtu noticis, tad mēs šodien runātu par rakstu "Neapele" –, bet arī veidot citus ceļojuma aprakstus. Vēstulē žurnāla "Domas" literatūras nodaļas vadītājam Andrejam Upītim viņa raksta: "Steidzos Jums nosūtīt "Jauno vācu režiju". "Neapole" arī ir gatava. Bet vācu valodā. Jo man jāraksta ceļojuma apraksti priekš vienas vācu apgādniecības. [...] Tagad rakstu par Parīzes teātri un drāmu." (Miglāne 1973: 34)¹¹ Šajā rakstā Parīze tverta citētās vēstules teikumu ātrajam, steidzīgajam ritmam līdzīgā tempā:

Stacija "Paris Garre de Lion". Pee stacijas auto rinda. Drāzos uz preekšu apbrīnojamā ātrumā. Esmu jau pie Sorbonees, apstājos pie Hôtel de Flandre. Ātri, ērti un lēti – tikai 14 franki. Berlīnē tas pats brauciens maksātu 20 franku. Veesnicas saimnece melnmatina un resna, uzgaidāmā istaba meetpilsoniga – imitets rokoko, visapkārt daudzums mazu Rišeljē deķišu, mazi leļļu lodziņi aizklāti šicēm – visur oleandri. [...] Rīts. Miglains. Brokastis kafejnicā. Apaļa mirdzoša metala bufete. Vidū pārdevejs. Apkārt lokam stāv parizeeši. Var dabūt pēc izvēles: karstu peenu, kafiju, šokolādi ar garšīgeem radziņeem.¹² (Lācis 1925: 285)

Raksta tēma nav tikai "Parīzes teātris un drāma", kā Lāce to piesaka vēstulē Upītim. Jau nosaukums – "Parīzes ikdiena un teātris" – liecina, ka šeit savijas konkrētu iestudējumu, slavenu teātru (tie aplūkoti raksta turpinājumā) un ikdienas ļaužu, kā arī priekšmetu ("leļļu lodziņi aizklāti šicēm" vai "apaļa mirdzoša metāla bufete") tēli.

10 Benjamina vēstulē Gerhardam (īstajā vārdā Geršoms) Šolemam (*Scholem*), kas tapusi laika posmā no 1924. gada 12. oktobra līdz 15. novembrim, ir šāds pārsteidzošs atzinums: "Tad, tiklīdz man būs tīrraksts, "Neapole" parādīsies latviešu valodā un, iespējams, arī vācu valodā" (Benjamin 1978: 362).

11 Margarita Miglāne acīmredzot ir labojusi tā laika rakstību; viņa nenorāda vēstules datumu, bet tā varētu būt tapusi 1924. vai 1925. gadā. Līdzīgi par nākotnes plāniem Lāce raksta 1925. gada 20. marta vēstulē Elvīrai Brambergai: "Tad vēl dabūju no vienas izdevniecības uzaicinājumu braukt uz Spāniju un rakstīt ceļojuma iespaidus, jo uzrakstīju "Neapeli" un tas ļoti patika. Kopā ar vienu filozofu" (Paškevica 2006: 179, 65. atsaucē). Vācu valodā uzrakstītās grāmatas piezīmēs Paškevica citē arī Lāces vēstules latviešu valodā, kuru oriģināli atrodas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā (tagad Rakstniecības un mūzikas muzejs).

12 Citātā saglabāta 1925. gada publikācijas rakstība.

Austrumeiropas proletārietei, lai arī režisorei, ir svarīgs ekonomiskais aspekts – kas, kur un cik maksā. Šo gandrīz vai telegrāfisko vēstījuma stilu pārtrauc izvērstāki spriedumi, piemēram, par klasicisma skulptūru, kas “kopē pēcgrieķus, kur jau māmā pagrimšana, pārestētika..” (Lācis 1925: 285).

Straujais pilsētas ritms, kas, šķiet, atbilst Lāces dzīves pulsācijai, iespējams, piesaista viņu Neapolei, kas “man ļoti patika – traka pilsēta: mūžīga kustība, asi griezīgi trokšņi no ielu pārdevējiem, ēzeļiem un bērniem”.¹³ Tādējādi porainās klintis, uz kurām uzcelta Neapole, nav tikai retorisks ievads, lai pārietu pie pilsētas arhitektūras un sociālās dzīves apraksta. Porainais, alu izraibinātais Neapoles, tāpat kā līdzesošās Amalfi piekrastes, akmenājs ir viens no elementiem pilsētas dzīves ritmā, kuras portretējumu vācu valodā mēs diemžēl vairāk pazīstam no Benjamina, Zigfrīda Krakauera (*Kracauer*), Adrono vai Karla Zona-Rētela (*Sohn-Rethel*) rakstiem. Neapoles ikdienas virpulī iesaistās visdažādākās matērijas, lietas, ēkas un kāpnes, krogi un baznīcas, ielu muzikanti, bērni un mākslinieki, trokšņi un mūzika. Šī “lietu” vibrēšana, līdzīgi kā senajā un grūti restaurējamajā Epikūra (*Epikouros*) uztveres teorijā, Lācē un caur viņu vismaz daļēji, iespējams, Benjaminā izraisīja “tīkamas trīsas” un varbūt pat “iekāru uzliesmojumu”. Neapoles ikdienas trokšņu muzikālais ritms ir vēl viens no pilsētas dzīves temporālajiem aspektiem, kas Lāces rakstā “Neapole” pieteikto porainības jēdzienu ļauj izlasīt trīsuļojošās matērijas kontekstā, iesaistot nejaušību un no tās izrietošo teatrālas improvizācijas brīvību. Līdzīgi kā Nensijas Tuanas (*Tuana*) “viskozā porainība” nojauc robežas starp miesisko ķermeni un simbolisko kultūru,¹⁴ tā Lāces un porainības koncepcija atceļ stingrās robežas starp piekrastes akmenāju, ikdienas priekšmetiem, arhitektūru, teātri un sociālo dzīvi. Poraino pilsētu var sākt analizēt caur sociālo un kultūras nozīmju telpu vai par refleksijas pamatu ņemt vieliski priekšmetisko materialitāti, un Lāces, proletārietes un politiski kreisas režisores, pieejai atbilstoša, šķiet, otrā – trīsuļojošās matērijas iespēja.

13 1924. gada 8. maija vēstule Elvīrai Brambergai (Paškevica 2006: 174, 49. atsauce).

14 “Šī porainība ir eņģes, caur kurām mēs nākam no pasaules un atrodamies pasaulē. Es to saucu par viskozu, jo šeit ir membrānas, kas ietekmē mijiedarbību. Šīs membrānas ir dažāda veida – āda un miesa, aizspriedumi un simboliski iztēlotais, ieradumi un iemiesojumi” (Tuana 2008: 199, 200).

Trīsuļojošā matērija

Nedalāmie ķermeņi kustas nepārtraukti un mūžīgi – vieni stipri attālinās cits no cita, bet citi turpina trīsuļot vienā vietā, kad tos aiztur saķeršanās vai arī no ārpuses apņem kopā saķērušies nedalāmie ķermeņi. (Epikūrs. *Vēstule Hērodotam*, 43)

.. lai neieslīgtu runās par "iekāru uzliesmojumiem" un "tīkamām trīsām", ko Epikūrs bieži piemin, un par "kņudoņu" un "skudriņām", par ko viņš raksta.. (Epikūrs. *Fragmentu izlase*, 12)

Vienā no jaunā materiālisma pamatdarbiem – Džeinas Benetas (*Bennett*) "Trīsuļojošajā matērijā" (*Vibrant Matter*) – atrodas autores pieredzes izklāsts, kurā parastas, nederīgas un kā atkritumi klasificējamās lietas izgrūž viņu no ikdienas attieksmes, piešķir spēju citādi skatīt lietu materialitāti. Beneta uzskaita Baltimoras ielas notekā sakrājušās lietas, ieraudzītas kādā saulainā 4. jūnija otrdienā:

liels, melns, sintētisks vīriešu darba cimd
biezs ozolziedu putekšņu mudžeklis
neskarta beigta žurka
balts plastmasas pudeļu vāciņš
gluds koka sprungulis (Bennett 2010: 4)

Citātā saglabāta Benetas interpunkcija, precīzāk – tās trūkums. Uzskaitītās vienības netiek nodalītas ar komatiem, un saraksts nav noslēgts ar punktu, kā to pieņemts darīt rakstiskā izteiksmes veidā, tādējādi it kā liekot mums domāt un izjust pēc iespējas pašas lietas, nevis atbilstošās lingvistiskās vienības. Var teikt, ka Gotloba Frēges (*Frege*) ieviestās jēgas un references kategorijas (*Über Sinn und Bedeutung*, 1892) šeit vairs nedarbojas. Apzīmējumu jēga vairs nav ceļš pie references, proti, lietām mums apkārtējā pasaulē. Drīzāk tas ir kā fenomenoloģiski aprakstīts negaidīts impulss, kas izsit mākslinieci no ierastās attieksmes un ierosina māksliniecisko procesu, kā to savulaik raksturojis Romans Ingardens (Ingarden 1975: 263). Šajā nelielajā Benetas fragmentā var nolasīt – visnotaļ Edmunda Huserla (*Husserl*) "atpakaļ pie lietām" (*zu den Sachen selbst*) garā – kritisku attieksmi pret lingvistisko pavērsienu filozofijā, sociālajās un humanitārajās zinātnēs, kas kopumā raksturīgs jaunajam materiālismam.¹⁵ Jāuzsver arī lietu "uzrunas" mākslinieciskais vai, precīzāk – skatuviskais aspekts, Baltimoras ielas notekai pārvēršoties par tādu kā nelielu teātra skatuvīti, līdzīgi kā Neapoles pagalmi, arkādes un kāpnes liek domāt par dramatiskā teātra rampas gaismām. Attieksmes maiņas pēkšņums, kura pamatā

15 Jaunā materiālisma vēršanos pret valodfilozofiju jeb antilingvistismu (*anti-linguisticism*) nevajadzētu pārspīlēt. Piemēram, Karena Barada (*Barad*) runā par "matērijas un nozīmes savīšanās" (Tuin 2021: 278).

ir mākslinieciski un teatrāli spilgts, "trīsuļojošs" impulss, ir analogs, piemēram, amerikāņu minimālisma pārstāves Annas Trūitas (*Truitt*) aprakstītajam iespaidam, kādu viņa guva, pirmo reizi ieraugot Bārneta Ņūmena (*Newman*) abstraktās gleznas: "Man šķita, ka nekad iepriekš es neesmu bijusi brīva. [...] Šāda atvērtība ar vienu vēzienu aizslaucīja visas manas niecīgās idejas" (cit pēc: Meyer 2001: 67). Mākslinieces dienasgrāmatā fiksētais impulss bija noteicošs viņas turpmākās vizuālās izteiksmes izveidē, līdzīgi kā Baltimoras notekā ieraudzītās lietas iezīmē – vai vismaz lasītājiem uzskatāmi raksturo – jaunā materiālisma domāšanas pamatā esošo attieksmi pret lietām.

To, ka sastapšanās ar atkritumiem ielas notekā Benetai ir svarīga, netieši apliecina jau citēto lietu uzskaitījuma atkārtojums – iespējams, pēc atmiņas, nedaudz to saīsinot (pirmais minēts liels, melns darba cimd) – rakstā "Krājumu vara: tālākas piezīmes par materialitātes aģenci" (Beneta 2023: 31; Bennett 2012: 238). Uzskaitījuma turpinājumā viņa raksta: "...un kādā saulainā dienā, kad es gāju šīm lietām garām, tās mani pasauca pie sevis." Šis sauciens Benetu uz pāris "sirreāliem mirkļiem" noved pasaulē, "kurā mīt dzīvīgas ar spēku apveltītas lietas" (Beneta 2023: 31). Oriģinālā šeit ir frāze *vibrant, powerful things* (Bennett 2013: 239), un Benetas raksta tulkoāja leva Melgalve vārdu *vibrant* latvisko kā "dzīvīgas", līdzīgi kā *Vibrant Matter* nosaukumu – "Dzīvīgā matērija" (Beneta 2023: 30). Termina tulkojums šajā gadījumā nav mazsvarīgs – dzīvīgā matērija un dzīvīgas lietas mūs ved animisma un vitālisma virzienā.¹⁶ Savukārt manis piedāvātais tulkojums "Trīsuļojošā matērija" un "trīsuļojošas, spēkpilnas lietas" uzsver saistību ar antīkā atomisma tradīciju (Epikūrs, Tits Lukrēcijs Kārs (*Lucretius*)), uz kuriem Beneta arī atsaucas (Bennett 2010: 18; Beneta 2023: 30), kā arī ar lietu, plašākā nozīmē – materialitātes, neparedzamo dabu, to nedeterminēto aģenci. Matērijas neparedzamība nemaz nav tāla no "dzīvo būtnu" brīvības jēdziena, ko Lukrēcijs atvedina no Epikūra "atomu" jeb "nedalāmo ķermeņu", jeb "daļiņu" (kā "Par lietu dabu" latviskojumā, II, 216–293) "nelielajām novirzēm" (Lukrēcijs 1995: 51–53).¹⁷ Fiziskas kustības brīvību, ko nosaka Epikūra ontoloģijas pamatelementi – nedalāmie ķermeņi un tukšums –, Lukrēcijs saista ar dzīvo būtnu rīcības brīvību. Tajā var saskatīt (sākotnēji kaut vai tīri valodisku) līdzību ar mākslinieciskas vai konceptuālas izvēles brīvību kā Trūitas vai Benetas gadījumā. Arī paša Epikūra tekstos redzam lingvistisku izomorfismu starp ontoloģiju jeb fiziku antīkajā klasifikācijā un uztveres, kā arī baudu teoriju. Proti, abās izmantoti tie paši vārdi, kas

16 Tas gan nav pretrunā Benetas interesei, kā savus priekštečus kritiski izvērtējot vācu biologu un filozofu Hansu Drišu (*Driesch*) un Anri Bergsonu (*Bergson*; Bennett 2010: 62–81).

17 Epikūra tekstos, kas saglabājušies, šī nejaušās novirzes koncepcija gan nav atrodamā (Gaile, Hofa 2007: 209, 210, 34. atsauce).

norāda uz nelielām, līdz galam nedeterminētām kustībām vai vibrācijām, kā trīsuļošana, trīsas, kņudoņa, skudriņas.¹⁸

Lietu vai matērijas trīsuļošana, kas mūs var uzrunāt, rosinot attieksmes maiņu, saistīta ar vēl kādu materialitātes aspektu. Kārena Barada (*Barad*) – fiziķe un nozīmīga jaunā materiālisma pārstāve – to sauc par performativitāti. Jēdziena filozofiskais lietojums saistīts ar vienu no ikdienas valodas filozofijas pamatlicējiem – proti, Džonu Langšovu Ostinu (*Austin*) un viņa pēc nāves publicēto darbu “Kā veikt darbības ar vārdiem” vai “Kā ar vārdiem darīt lietas” (*How to Do Things with Words*, 1955/1962), uzsverot kaut kā sacīšanas un darīšanas saistību (Ostins 2011; Barad 2008: 148, 149, Note 8). Jaunajā materiālismā tā vispirms ir matērijas (jeb svara, ja gribam saglabāt angļu valodā klātesošo spēli) spēja būt svarīgai jeb būt no svara (*matter's capacity to matter*),¹⁹ “sasniegt nozīmību tās esamībā kā darīšanā” (Jones 2021: 245).²⁰ Svara svarīgums liek pārskatīt no platonisma nākošo inertās, pasīvās, sievišķās matērijas koncepciju, tā vietā ierindojot to dinamiskāku, aktivitāti un aģenci apzīmējošu kategoriju kopā. Kā raksta Barada, posthumānismā performativitāte nozīmē, ka aģence nav piekārtota cilvēciscai subjektivitātei. Materialitāte ir aktīvs faktors materializācijas procesos, un daba nav nedz pasīva virsma, kas gaida kultūras nospiedumus, nedz performatīvs kultūras galaprodukts. Arī diskursīvās prakses nav tikai cilvēkam piemītošas, tās ir īpašas, materiālas darbības, kas pārveido pasauli. Tātad matērija nav lieta, bet darbība, tā ir aģences sablīvēšanās, koncentrācija (*a congealing of agency*; Barad 2008: 144–146), proti, matērijas iedarbība ir svarīga.

Atgriežoties pie Benetas cimda, ziedputekšņiem, žurkas, aizbāžņa un sprunguļa – viņas atsaukšanās uz lietu saucienu (“tās mani pasauca pie sevis”) veic it kā pretēju konceptuālu un māksliniecisku kustību Baradas nosauktajai aģences sablīvēšanās darbībai.²¹ Māksliniecisku – jo māksla, vispirms jau literatūra, to izsenis ir

18 Šeit lietoju Duglasa Hofstadera (*Hofstadter*) sniegto skaidrojumu: “Vārds “izomorfisms” izmantojams, kad divas saliktas struktūras var savietot tā, ka katrai vienas struktūras daļai ir atbilstoša daļa otrā struktūrā, un vārds “atbilstoša” te nozīmē, ka divām daļām ir līdzīga loma attiecīgajās struktūrās” (Hofstadter 1980: 49).

19 Angļu valodas vārds *matter matters* latviskojums “svars ir svarīgs” pieder Janai Kukainei.

20 Darīt lietas var ne tikai ar vārdiem, bet arī ar ķermeni. Skatīt: Kukaine, Taurens 2022.

21 Nozīmīga paralēle, raksturojot savu dialektisko metodi un vēsturiskās nozīmes sabiezēšanu, atrodama kādā Benamina “Pasāžu darba” fragmentā (K2,3): “Attiecībā uz šādu vēsturisko skatījumu var runāt par īstenības sabiezēšanu (integrāciju), kurā viss pagājušais (savā laikā) var iegūt augstāku aktualitātes pakāpi nekā savas eksistences brīdī.” (Benjamin 1982: 494, 495)

fiksējusi un izmantojusi saviem mērķiem. Tās ir ziedošas vilkābeles, kas uzrunā jau-no Marsela Prusta (*Proust*) varoni (Prusts 1996: 135–137), vai galds, skapis un pulkstenis pie sienas Roberta Mūzila (*Musil*) stāstā “Klusās Veronikas kārdināšana” (*Die Versuchung der stillen Veronika*), kas “it kā ar acīm” skatās uz Veroniku no kādas telpas, kas kā stikla siena plešas starp tiem un Veroniku (Musil 1978: 109, 110). Šī dīvainā telpa, kas piešķir lietām acis un spēju uzlūkot cilvēku, ir radniecīga “paralēlajai pasaulei”, kurā uz pāris “sirreāliem mirkļiem” nonāk Beneta. Abos gadījumos tiek mēģināts raksturot atteikšanos no ierastās attieksmes pret lietām, izmantojot citas telpas vai pasaules jēdzienu. Lai mainītu pierasto skatījumu, ir vajadzīga spēja “vienkārši just, ka tas ir krēsls, tas ir galds, un tomēr reizē – tas ir brīnums, tā ir ekstāze” (Vulfa 2005: 186). Vienlaikus tas ir māksliniecisks jutīgums – ne velti iepriekš citētos vārdus no Virdžīnijas Vulfas (*Woolf*) romāna “Uz bāku” saka gleznotāja. Lietu un plašākā nozīmē materialitātes aģence nozīmē ierastās attieksmes pret apkārtējo vidi maiņu un līdz ar to – īpaša jutīguma atzīšanu, bet tas, kā redzam, prasa pārskatīt veselu rindu pieņēmumu, kas saistīti ar cilvēku kā vienīgo rīcībspējīgo būtni, kā arī ar subjekta uztveri un afektivitāti.

Porainības jēdziens urbānajā teorijā

Mokoši karsta, vēla pēcpusdiena jūnija sākumā. Nebeidzamā akmens siena, kas stiepjas gar *Via da Portonaccio*, pēkšņi pārtrūkst, paverot ēju uz zaļojošu, ziedošu augu pārpilnu ainavu. Ar roku uzkrāsota zīme laipni aicina apmeklētājus.. (Renē Būrs. *Gludā pilsēta. Pret urbāno perfektu, kolektīvo alternatīvu virzienā*)

Urbānajā teorijā²² porainības jēdziens ir guvis visai plašu interpretāciju, ar vai bez tiešas atsauces uz rakstu “Neapole” (Benjamin 2010; Stavrides 2016; Sennett 2023 [2018]), tomēr Lāce porainības kontekstā tiek minēta tikai nesenākajās publikācijās

Benjamins šajā metodoloģiski svarīgajā fragmentā izmanto vielu raksturojošu terminu, proti, “sabiezēšana” (*Verdichtung*), kas netieši to ļauj saistīt ar viņa agrīno kopdarbu ar Lāci un viņas iespējamo ietekmi. Jāatzīmē arī, ka gan sabiezēšana, gan sablīvēšana nav iespējama bez matērijas porainības.

22 Varētu arī teikt – “arhitektūras un urbānajā teorijā”, taču termins “arhitektūra” prasa posthumānu pārskatīšanu, atbrīvojot to no ekskluzīvas saistības ar cilvēku, kā tas vēl arvien definēts “Nacionālajā enciklopēdijā”: “[M]ākslas un tehnikas simbioze, kas rada komfortablu vidi cilvēku darbībai un attīstās atbilstoši katras sabiedrības atšķirīgajām iespējām, vajadzībām un estētiskajiem ideāliem.” (Lejnieks 2024) Nākamie posthumānisma attīstības soļi būtu pilsētas un arī urbānās teorijas (pēdējā gan, iespējams, pilsētas fenomena heterogenitātes dēļ) ir mazāk apšēsta ar ideju par ģeniālu arhitektu) jēdzienu paplašinājumi, taču šie uzdevumi pārsniedz mana raksta ietvaru.

(Wolfrum 2018; Boer 2023). Austrālijas filozofs Endrū Benjamins (*Benjamin*), uzstājīgi runājot vienīgi par Valtera Benjamina tekstu, Benjamina jēdzienu, Benjamina Neapoli, aplūko porainības temporālo aspektu un skata to kā "dinamiska procesa" daļu, kas saistīts ar citu porainības aspektu – robežu atcelšanu (*undoing*; Benjamin 2010: 44, 43). Temporāli dinamiskais (varētu teikt – teatrālais) porainības aspekts lielākā vai mazākā mērā saglabājas arī jēdziena skaidrojumos citu autoru publikācijās.

Tā Ričards Senets (*Sennett*) darbā "Celtniecība un mājošana" (*Building and Dwelling*) porainību skata kā vienu no piecām atvērtas pilsētas formām. Porainība darbojas arī atsevišķas ēkas līmenī, un Seneta apraksti visai precīzi saskan ar Lāces un Benjamina raksta atsevišķiem fragmentiem. Piemēram, "ēka ir poraina, kad pastāv brīva plūsma starp iekštelpu un ārtelpu, tomēr struktūra saglabā tās funkcijas un formu" (Sennett 2023: 218). To var salīdzināt ar Neapoles baznīcas nemanāmajām durvīm, kuras, "bieži vien tikai priekšsvars, ir slepeni vārti zinošajam. Viens solis no netīro pagalmu jūkļa viņu pārliek augstas, balsinātas baznīctelpas tīrajā vientulībā" (Benjamins, Lācis 2023: 178). Baznīcas un netīrā pagalma funkcijas saglabājas, reizē pāreja (kas ir temporāls jēdziens) starp ārtelpu un iekštelpu ir plūstoši viegla – tās šķir tikai priekšsvars. Tikko citētais Lāces un Benjamina fragments pat vairāk saucas ar Seneta pilsētas porainības apraksta turpinājumu, kad viņš ievieš nošķirumu starp robežu kā porainu malu (*border*) un robežu, kur "lietas beidzas" (*boundary*; Sennett 2023: 220). Patiešām – Neapolē nekas nebeidzas ne temporālā, ne telpiskā nozīmē, jo "nekas nav gatavs un noslēgts" (Benjamins, Lācis 2023: 179). Taču Lācei un Benjaminam klejojums gar Neapoles baznīcu nemanāmajām durvīm turpinās pilsētas šķērsielās, kas "ļauj skatam pa netīrajām kāpnēm ieslīdēt krodziņos, kur atstātus trīs četri vīri, aizslēpušies aiz mucām kā baznīcas pīlāriem, sēž un dzer" (Benjamins, Lācis 2023: 178). Netīrie pakāpieni šajā gadījumā ved ne tikai "baznīctelpas tīrajā vientulībā", bet arī krogustelpā, kuras grīda droši vien nav daudz spodrāka, tomēr tajā ir kaut kas no baznīcas pīlāru sniegtās iespējas noslēpties. Grūti teikt, kam pieder šīs rindas, lai arī netīrības epitets vairāk piedien buržuāzijas pārticību baudījušajam berlīnietim, taču tas nav vienkārši tēlainis salīdzinājums (mucas kā baznīcas pīlāri), bet Benjamina un arī Adorno vēlākajai metodei raksturīgā – un kā jau minēts raksta "Neapole" tapšanā vismaz ar Lāces līdzdalību veidotā – negaidītas konstelācijas metode. To apliecina 1929. gadā Benjamina publicētā domu skice "Marseļa" (Benjamin 1991b), kurā viņš izmanto nelielu fragmentu no Lācei (Asjai Lācis) veltītās "Vienvirziena ielas":

Fasādē nomanāms, ka iekšā ir uzgaidāmās zāles, tur pasažieri no pirmās līdz ceturtajai klasei (taču dieva priekšā visi ir vienādi) sēž saspiesti gluži kā starp garīgās mantības koferiem un lasa dziesmu grāmatas, kas ar savām konkordancēm un korespondencēm ļoti līdzinās starptautiskajiem kustības sarakstiem. Izvilktumi no dzelzceļa satiksmes noteikumiem karājas pie sienām kā garīgo ganu vēstules,

redzami tarifi atlaidei speciālajiem braucieniem sātana luksusvilcienā, bet kabinetī, kur tālu ceļojušais var diskrēti nomazgāties, tiek turēti gatavībā kā biktskrēsli. Tā ir Marseļas reliģijas stacija. Mesas laikā tiek sagatavoti guļamvagonu vilcieni, kas dodas mūžībā. (Benjamins 2024: 60, 61)

Katedrāles un dzelzceļa stacijas konstelācija te izvēršas tēlu jeb sastatījumu virknē, tomēr pamatā ir rakstā par Neapoli izstrādātā metode, ar kuras palīdzību mucas Neapoles krodziņos varam ieraudzīt kā baznīcas pīlārus.

Porainības temporālais aspekts svarīgs arī grieķu arhitekta Stavrosa Stavridesa (*Stavrides*) darbā “Kopīgā telpa. Pilsēta kā kopības” (*Common Space: The City as Commons*), saistot to ar pilsētas dzīves formām. Viņš apgalvo, ka “Neapoles porainās klintis Benjaminam piedāvāja pilsētas sabiedriskās dzīves tēlu” (Stavrides 2016: 67), tikai grāmatas vidū iekavās pieminot, ka minēto rakstu Benjamins, pēc viņa paša vārdiem, uzrakstījis kopā ar “Asju Lacis” (Stavrides 2016: 153), tādējādi netieši apšaubot viņas autorības atzīšanas objektivitāti (Lāces vārds neparādās arī jēdzienu, vietu un personvārdu rādītājā). Porainības uzskatāmi materiālais aspekts – Neapoles klintis vai akmenājs, kā latviski ir atveidoti atbilstošie vācu valodas vārdi (*Die Stadt ist felsenhaf; dieses Gestein*; Benjamin, Lacis 1991: 309), – Stavridesam arī kalpo tikai kā ievads un atsauce, lai pārietu pie pilsētas sociālajām dzīves formām.

Porainības visdažādākie aspekti atbilstoši autoru personīgajām intencēm tverti rakstu krājumā “Porainā pilsēta” (*Porous City*). Vispirms jāatzīmē, ka vienas no sastādītājam – vācu pilsētplānotājas un pētnieces Sofijas Volfrumas (*Wolfrum*) – ievadā kā porainības jēdziena avots atzīts Benjaminā un Lāces (lietota forma “Asja Lacis”) 1925. gada raksts “Neapole” (Wolfrum 2018: 9). Viņa uzsver, ka šajā “skaisti uzrakstītajā” esejā “dabīgā reljefa morfoloģisko iezīmju apraksts ir pārņemts uz pilsētas arhitektoniskajiem” un tālāk – “uz Neapoles pilsētas dzīves sociālās dzīves raksturojumu aprakstiem” (Wolfrum 2018a: 9). Kā norāda šī krājuma apakšvirsraksts “No metaforas uz urbānās dienaskārtības jautājumu” (*From Metaphor to Urban Agenda*), Volfrumas ieskatā porainība kā “deskriptīva un analītiski izmantota metafora” (Wolfrum 2018b: 17) vai, citiem vārdiem sakot, metaforiskā pāreja no Neapoles reljefa materialitātes uz arhitektūras telpiskajiem un sociālās dzīves aprakstiem, pašu jēdzienu atstāj konceptuāli gana izplūdušu, kas arī nosaka rakstu krājuma autoru pētniecības perspektīvu dažādību (Wolfrum 2018a: 11). Šāds Lāces un Benjaminā “Neapoles” lasījums atkārtojas dažādās krājuma esejās kā triviāls un pašsaprotams refrēns, piemēram: “Telpa, par kuru viņi [Lāce un Benjamins] runā, ir balstīta materiālajā [klingtīs un akmenājā], un tad tā paplašināta strukturālā dekorācijā, kas savukārt kļūst par sociālās aktivitātes skatuvi” (Erben 2018: 27).

Mēģinot ieskicēt porainības konceptuālo dažādību urbānajā teorijā un praksē, Volfruma uzskaita “savstarpēji atkarīgas konotācijas”:

telpu savstarpēja iespiešanās, uzklāšanās un daudzslāņainība,
telpisko elementu integrācija, pārklāšanās un komunikācija,
nenoteikta zona starp telpu un sliekšni,
robežu caurlaidība, plašums un nenoteiktība,
līdzāspastāvēšana, polivalence un koplietošana,
izplūšana, ambivalence un pat vājums,
pagaidu, nepabeigts un pat sabrucis,
procesu atvērtība attiecībā uz sakritību, ritmu un laiku,
flanēzes perspektīva un performatīva pieeja urbānai arhitektūrai (Wolfrum 2018b: 17).

Tādējādi šīs nozīmes, neraugoties uz to zināmā mērā abstrakto raksturu, kā arī angļu vārda *space* un tā latviešu valodas tulkojuma "telpa" divējādo lietojumu gan attiecībā uz telpu kādā ēkā, gan telpu vispār, tātad arī matērijas telpisku raksturojumu, vispirms jau ir saistītas ar cilvēka veidotu arhitektonisku vidi, līdzīgi kā *agenda* "Porainās pilsētas" apakšvirsrakstā nozīmē dienaskārtības jautājumus arhitektiem un pilsētplānotājiem. Gan telpu savstarpējā iespiešanās, robežu caurlaidība, telpas un sliekšņa nenoteiktība, gan nepabeigtības raksturs un flanēzes perspektīva saistītas ar Lāces un Benjamina Neapoles aprakstiem.

Volfrumas uzskaitījums mazāk vedina domāt par porainību kā materialitātes iezīmi, tomēr atsevišķas piezīmes par šo tēmu krājumā varam atrast. Piemēram, vācu mākslas vēsturnieks Dītrihs Erbens (*Erben*) savu ieskatu jēdziena lietojuma vēsturē sāk ar atsauci uz kādu 1899. gada rakstu par linoleja higiēniskajām īpašībām: "Viena no linoleja galvenajām iezīmēm [...] jebkādu šķidru vai cietu materiālu absolūta necaurlaidība." Bet dabīgie materiāli, tādi kā koks vai akmens, nevarēs sacensties ar bezšuvju linoleja grīdu, jo tie ir "poraini" (Erbens 2018: 26). Protams, porainas ir pat dimantcietās (sengrieķu *adamantīnon*) – jeb "neatraisāmās" Augusta Ģiezena latviskojumā – važas, ar kurām Prometejs piekalts pie klints Aishila (*Aishylos*) "Saistītajā Prometejā", kā to Spēks (*Krátos*) traģēdijas pirmajās rindās paziņo Hēfais-tam: "Kal cieši klintij klāt tur, kraujas virsotnē, / Un sien ar važu saitēm neatraisāmām!" (Aishils 1975: 9; Bennett 2010: 54, 55, 58, 59) Tādējādi Neapoles klintis ļauj doties ne tikai vizuāli uztveramo alu ar durvīm "kā trečento gleznās", bet arī dziļāk paša akmenāja matērijas virzienā. Kāda "Porainās pilsētas" vizuālā eseja, ko veido vairākas betona reljefu fotogrāfijas, apliecina viengabalainas un necaurlaidīgas virsmas porainību, ko rada virsmas izvirzījumu un savijumu gaismēnu spēle (Graff 2018). Šeit ir uzsvērta materialitātes taktilā klātbūtne, lai arī caur pastarpinātu vizuālo tēlu.

Vides humanitāro zinātņu pētniece Steisija Alaimo (*Alaimo*) darbā "Ķermeniskās dabas" (*Bodily Natures*)²³ atsaucas uz Tuanas mijiedarbības ontoloģiju jeb jau minēto

23 Darbs lielā mērā balstīts uz transķermeniskuma (*trans-corporeality*) jēdzienu, kas ir svarīgs jaunā materiālisma un posthumānisma kontekstā. Diskusiju par jēdziena atveidi latviešu valodā skatīt arī: Kukaine 2024, bet tā interpretāciju feminisma teoriju kontekstā skatīt: Kukaine 2021.

“viskozo porainību”. Alaimo uzsver, ka, aprakstot vienu no Atlantijas okeāna spēcīgākajām viesuļvētrām, kam dots vārds “Katrīna”, Tuana to raksturo kā “sociālo prakšu un dabīgo parādību” sarežģītu mijiedarbību (Alaimo 2010: 14). Lai arī sociālo prakšu apraksti ir krājuma “Porainā pilsēta” autoru uzmanības lokā, dažas esejas pievēršas dabas un pilsētas attiecībām. Šīs attiecības gan nevajadzētu saprast kā bināru opozīciju. Posthumānisms līdz ar citām dualitātēm ir atcēlis dabas un kultūras pretstatu (Haraveja 2021), tādējādi par pilsētu būtu jārunā kā sarežģītu dabkultūras veidojumu. Tomēr, līdzīgi kā vairākumā arhitektūras projektu, kur kokiem un citiem augiem ir vien stafāžas nozīme, cilvēka veidotā vide, arhitektūra vārda šaurākajā un tradicionālajā nozīmē un tas, ko ierasti apzīmējam kā dabas elementus, ir nošķirti mūsu uzverti determinējošās kategoriolās klasifikācijās. Pretstatā tam “Porainās pilsētas” krājumā var atrast hibrīdās arhitektūras jēdzienu, kas apzīmē “porainības starp arhitektūru, urbāno plānošanu un ainavu” (Freitas 2018: 77), tātad nojauc jēdzienu vienkāršotu pretstatu. To apliecina arī kādreiz industriāli plaukstošā autobūves lielpilsēta Detroitā (ASV), kurā daba ir pārņēmusi pamestās ēkas un zemesgabalus: “Koki un augi aug starp ķieģeļiem un akmeņiem, iespiežas caur logiem un griestiem un pārņem ēkas, aizvietojot to jumtus ar jaunu dabīgu, zaļu paklāju. Caur atvērumiem ēkās iekļūst ūdens un ziemā sasalst, pārveidojot lielo ēku plašās virsmas neformālās ledus hallēs” (Dona 2018: 167). Šajā gadījumā tieši viskozā porainība, kā to sauc Tuana, izpaužas pamestās arhitektūras, augu un ūdens mijiedarbē.

Tomēr pilsēta, tās materialitāte un vairāk nekā cilvēciskie (*more-than-human*) darbības subjekti jeb aktanti ir jāierauga. Ikdienas pieredze un fenomenoloģisks vērojums ir piemēroti rīki, kas reizē sniedz afektīvu impulsu, līdzīgi kā Baltimoras notekā sastaptās lietas uzrunāja Benetu. Tā Alekss Lēnerers (*Lehnerer*) esejā “Pilsēta ir ābele” uzsver, ka ābele viņa raksta nosaukumā ir reāls koks ar zaļām lapām un garšīgiem, sarkaniem augļiem (Lehnerer 2018: 170), bet Būrs nodaļu, kas porainību skata kā alternatīvu “gludajai pilsētai”, sāk ar Benetai līdzīgu pieredzi, kad karstā jūnija pēcpusdienā pārrāvums vienmuļā sienā gar kādu Romas ielu viņam paver “ēju uz zaļojošu, ziedošu augu pārpilnu ainavu” (Boer 2023: 158). Augi Romā, tāpat kā Detroitā, ir galvenie šī pārrāvuma aģenti, par cilvēka darbību liecina vien ar roku uzkrāsota zīme, kas laipni aicina apmeklētājus un paziņo par šī “dabas” radītā dārza slēgšanas laiku.

Noslēgums: porainības idejas jauns lasījums

..tā ļauj viņai izmēģināt valodas spēju atbildēt uz temporālajiem ritmiem, kas paveras citas materialitātes esamībā. (Ada Smailbegoviča. *Mākoņu rakstīšana un īpašību kustība*)

Lietu aģence un to spēja uzrunāt cilvēku, kā jau minēts, ir spilgti tverta literatūrā. Kad Marsela Prusta romānu cikla jaunais protagonistis apciemo savu draugu virsnieku un aristokrātu Senlū un pēc kopīgi kazarmās pavadītas nakts ir spiests pārcelties uz viesnīcu, viņa vientulību kliecē vecās ēkas pārpalikusī greznība, kuras interjera detaļām piemīt sava balss: "Kad biju aizgājis līdz galerijas galam, tās vienlaidu siena bez nevienām durvīm man vientiesīgi sacīja: "Tagad jāiet atpakaļ, bet tu taču redzi, ka esi savās mājās," – un mīkstā grīdsega, lai nepaliktu parādā, piemetināja – ja šonakt nespēju aizmigt, varu uz šejieni atnākt basām kājām, un logi, kuriem nebija slēgu un kuri raudzījās uz laukiem, apgalvoja, ka pavadīs bezmiega nakti un ka jebkurā laikā, kad vien iedomāšos, varēšu te atnākt, nevienu nepamodinādams" (Prusts 2002: 83). To viegli iedomāties kā skatuves ainu, kurā atsevišķiem personāžiem piemīt savs raksturs un balss noskaņa – siena "vientiesīgi sacīja," grīdsega kaut ko piemetina, "lai nepaliktu parādā," un loga apgalvojumam, kaut gan tas šajā fragmentā palicis bez īpaša raksturojuma, iejūtīgu, empātisku intonāciju piešķir attēlotā situācija un pārējo uzveduma "aktieru" jeb, lietojot Bruno Latūra (*Latour*) terminu – "aktoru" sacītais.

Neapoles porainajam akmenājam, līdzīgi kā Pozitāno klintīm, skats pārslīd pāri, bet tuvāk tēlotājās ielas ainās, kur "[g]aldus klāj jūras zvaigznes, krabji, polipi no izdzimumiem čumošā līča ūdeņiem," turklāt "bieži tos notiesā svaigus, ar mazliet citrona" (Benjamins, Lācis 2023: 183, 184), pilsētas scēnas līdz ar cilvēkiem pilntiesīgi apdzīvo dažādi priekšmeti, ēdieni un svētlīetas. Grūti saprotamais oksimorons,²⁴ kas apvieno improvizēšanas kaislību un dienviņu amatnieku vienaldzību jeb indolenci, ko esejas tulkotājs komentāros atšifrē arī kā kūtrumu, gausumu vai laiskumu (Šuvajevs 2023: 188, 9. atsauce), viegli atšķetinās, ja šo "kaisli", tādu kā pavadinājumu uz spēli, vismaz daļēji piedēvējam pilsētas materialitātes porainībai. Lāce to redz kā "režisūras skolu". Kādā ziņā tā ir skola? Improvizācijas kaislībai "jāatrod telpa un iespēja", un "[b]ūves tiek izmantotas kā tautas teātris" (Benjamins, Lācis 2023: 179), bet skolotāja lomā šeit uzstājas nevis Meierholds, bet pati pilsēta ar tās ēkām, balkoniem, logiem, kāpnēm, pagalmiem, vārītiem kaķu galvaskausiem, ar krāsainiem kritiņiem zīmētām Madonnas galvām un biskvīta svētajiem.²⁵

24 "Porainība sastopas ne tikai ar dienviņu amatnieka indolenci, bet pirmām kārtām ar improvizēšanas kaisli" (Benjamins, Lācis 2023: 179).

25 Uzskaitījums ņemts no vairākām vietām rakstā "Neapole" (Benjamins, Lācis 2023: 179, 180, 183).

Šis, iespējams, tieši Lāces uzskaitījums pārsteidzoši precīzi atgādina Baltimoras ielas notekā Benetas sastaptās lietas. Neapoles porainība ir materiāla, priekšmetiska un ikdienišķa, to raksturo performatīvi mākslinieciski, teatrāli un temporāli aspekti. Tā trīsuļo un vērīgai klaiņotājai pa pilsētas ielām, pagalmiem un kāpnēm liek skudriņām skriet pa ādu vai, Epikūra vārdiem runājot – izraisa “tīkamas trīsas” un pat “iekāru uzliesmojumus”. Neapoles materialitātes porainība nozīmē, ka vārtu kaķu galvaskausiem vai cigarešu izsmēķiem kafejnīcu grīdas spraugās piemīt kustības brīvība, Lukrēcija minētā “nelielā novirze”.²⁶ Līdz galam nedeterminētās kustības vai vibrācijas – trīsuļošana, trīsas, kņudoņa, skudriņas – neatrodas burtiskā nozīmē lietās, smēķu gali ir cieši iestrēguši spraugās, kamēr tos izvelk laukā, lai atkal pārdotu ostas kvartāla stendos (Benjamins, Lācis 2023: 179–180). Parastu ikdienas priekšmetu aģence šajā porainības lasījumā trīsuļojošās matērijas kontekstā jāsaprot kā svārstības starptelpā, kas veidojas starp lietām un skatītāju; priekškarā, kas šķir baznīcēlpu no netīro pagalmu jūkļa, skaņas un trokšņus veidojošajās svārstībās; tā ir kā membrānas viskozitāte, kas arī ir poraina. Tomēr aktīvais aģents šajā gadījumā nav cilvēks – teātri izspēlē pilsētas matērija, kas aptver gan grandiozās Gradoni di Kjaija kāpnes, gan ar rokām “nolocītos” makaronus (turpat: 179).²⁷ Kā no skatuves mūs uzrunā arī zemeņu āboliņš Boļšakovas instalācijā: “Es esmu piejūras pļava ar seniem apputeksnētājiem un gandrīz izmirušām augu sugām, kas plaukst un savstarpēji apputeksnējas tieši zem tavas betona klātbūtnes” (Boļšakova 2024: 16). Porainā būvmateriālu kaudze – pretstatā perfektajai un gludajai dzīves un pilsētas virsmai, kurā nav vietas nejaušībai, – ļauj notikt negaidītajam, uzdīgt retajam daudzgadīgajam lakstaugam, kam ir sava, šķietami nemanāma aģence. Skatījums, kas to paver, lai arī tikai mākslas darbā, ir paplašinājums urbāno teoriju laukā, kurā līdz šim dominējuši arhitekta pilsētplānotāja – tāda kā diriģenta, kas apvieno dažādos pilsētas dzīves aspektus un iedzīvotāju grupu vajadzības, – racionalizēti apsvērumi. Porainā matērija ievieš nejaušību pilsētas matērijā, ļauj uzplaukt tās daudzslāņainajai materialitātei, liekot afektīvi jutīgai pilsētniecei izsaukties: tas ir brīnums, tā ir ekstāze.

26 “Kaut kādā nejaušā brīdī nedaudz tās novirzās sānis, / Tā ka tik tikko par novirzi kustību šo varam nosaukt” (II, 219–220) vai “Lai tad mēs nebūtu spiesti visu tik paciest un panest, / Notiek šī nelielā novirze” (II, 291, 292; Lukrēcijš 1995: 51, 53).

27 Tieši Gradoni di Kjaija kāpnes Lāces un Benamina rakstā nav minētas, bet uz tām izspēlētais teātris spilgti aprakstīts Kurcio Malapartes (*Malaparte*) romānā “Āda”, kas tapis jau pēc Otrā pasaules kara un izdots 1949. gadā (Malaparte 2001: 60–61). Par līdzību starp Malapartes un Lāces Neapoles aprakstiem skatīt: Taurens 2015.

Literatūra

Aishils (1975). Saistītais Prometejs. No sengrieķu val. tulk. Augusts Ģiezens. *Sengrieķu traģēdijas*. Sast. Ābrams Feldhūns. Rīga: Liesma, 9.–34. lpp.

Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Barad, Karen (2008). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Alaimo, Stacy; Hekman, Susan (eds.). *Material Feminisms*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 120–154.

Beneta, Džeina (2023). Krājumu vara: tālākas piezīmes par materialitātes aģenci. No angļu val. tulk. Ieva Melgalve. *Strāva*, Nr. 8, 30.–52. lpp.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press.

Bennett, Jane (2012). Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. Cohen, Jeffrey Jerome (ed.). *Animal, Mineral, Vegetable: Ethics and Objects*. Washington (DC): Oliphaunt Books, pp. 237–269.

Benjamin, Andrew (2010). Porosity at the Edge: Working through Walter Benjamin's 'Naples'. Hartoonian, Gevork (ed.). *Walter Benjamin and Architecture*. London, New York: Routledge, pp. 39–50.

Benjamin, Walter (1978). *Briefe*. Bd. 1. Hrsg. Gershorn Scholem, Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (1982). Das Passagen-Werk. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (1991a). Die Aufgabe des Übersetzers. *Gesammelte Schriften*. Bd. 4, Tl. 1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 9–21.

Benjamin, Walter (1991b). Denkbilder. Marseille. *Gesammelte Schriften*. Bd. 4, Tl. 1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 359–364.

Benjamin, Walter; Lacis, Asja (1991). Neapel. Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. 4, Tl. 1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 307–316.

Benjamins, Valters (2005). Tulkotāja uzdevums. *Illuminācijas*. No vācu val. tulk. Ivars Ijabs. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 60.–72. lpp.

Benjamins, Valters (2024). Ceļojumu piemiņlietas. Marseļas katedrāle. *Vienvirziena iela*. No vācu val. tulk. Igors Šuvajevs. Rīga: Neputns, 60., 61. lpp.

Benjamins, Valters; Lācis, Asja (2023). Neapole. Zimmels, Georgs. *Pilsēta un sievietē*. No vācu val. tulk. Igors Šuvajevs. Rīga: Neputns, 175.–185. lpp.

Boer, René (2023). *Smooth City: Against Urban Perfection, Towards Collective Alternatives*. Amsterdam: Valiz.

Boļšakova, Linda (2024). Uzrakta. Atraste, Roberta; Kozlova, Sofija Anna (sast.). *Survival Kit 15*. Katalogs. Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 16., 17. lpp.

Brinkmanis, Andris (2020). Constellation Asja. e-flux, No. 110, pp. 1–20. Available: <https://www.e-flux.com/journal/110/337321/constellation-asja/> [Accessed 16.10.2024.].

Cicchini, Elenio; Michalsky, Tanja (2024). Call for Papers: Porosity of the City – Porosity of the Image. Walter Benjamin and Naples (1925–2025). *Bibliotheca Hertziana. Max Planck Institute for Art History*. Available: https://www.biblherztz.it/3553303/240910_CFP_Porositat-der-Stadt_-_Porositat-des-Bildes [Accessed 30.09.2024.].

Dona, Sofia (2018). Cities in Suspension. Wolfrum, Sophie (ed.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser, pp. 167–169.

Eiland, Howard; Jennings, Michael W. (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge (MS), London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Epikūrs (2007a). Fragmentu izlase. *Vēstules. Atziņas. Fragmenti*. No sengrieķu val. tulk. Agnese Gaile un Aija van Hofa. Rīga: Liepnieks & Rītups, 130.–185. lpp.

Epikūrs (2007b). Vēstule Hērodotam. *Vēstules. Atziņas. Fragmenti*. No sengrieķu val. tulk. Agnese Gaile un Aija van Hofa. Rīga: Liepnieks & Rītups, 28.–61. lpp.

Erben, Dietrich (2018). Porous – Notes on the Architectural History of the Term. Wolfrum, Sophie (ed.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser, pp. 26–31.

Ferrando, Francesca (2019). *Philosophical Posthumanism*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.

Freitas, Rita Pinto de (2018). Porous and Hybrid: Conditions for the Complex City. Wolfrum, Sophie (ed.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser, pp. 76–78.

Gaile, Agnese; Hofa, Aija van (2007). Komentāri. Epikūrs. *Vēstules. Atziņas. Fragmenti*. No sengrieķu val. tulk. Agnese Gaile un Aija van Hofa. Rīga: Liepnieks & Rītups, 187.–286. lpp

Graff, Uta (2018). Porosity of the Monolithic. Wolfrum, Sophie (ed.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser, pp. 82, 83.

Haraveja, Donna (2021). Kiborga manifests. *Fragmenti*. No angļu val. tulk. Ieva Melgalve. *Strāva*, Nr. 1, 76.–90. lpp.

Hofstadter, Douglas R. (1980). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Penguin Books.

Ingarden, Roman (1975). Phenomenological Aesthetics: An Attempt at Defining Its Range. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 33(3), pp. 257–269.

Jones, Brandon (2021). Mattering. Braidotti, Rosi; Hlavajova, Maria (eds.). *Posthuman Glossary*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, pp. 244–247.

Kukaine, Jana (2021). Visceral Resistance and The Vulnerability of Breathing. *The Polish Journal of Aesthetics*, No. 61(2), pp. 95–112.

Kukaine, Jana (2024). *Viscerālā estētika: afekti un feministiskā māksla postsociālismā*. Rīga: LU LFMI, RSU.

Kukaine, Jana; Taurens Jānis (2022). A Smuggler, a Butcher and a Fairy: Doing Things with One's Body. Dormor, Catherine; Sliwinska, Basia (eds.). *Transnational Belonging and Female Agency in the Arts*. London, New York, Dublin: Bloomsbury Publishing, pp. 239–258.

Lacis, Asja (1971). *Revolutionär im Beruf: Berichte über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Hrsg. von Hildegard Brenner. München: Rogner & Bernhard.

Lacis, Anna (2018). *Krasnaja gvozдика*. Moskva: Izdanije knižnogo magazina "Ciolkovskij".

Lācis, Anna (1925). Parizes ikdeēna un teātris. *Domas*, Nr. 9, 285.–291. lpp.

- Lehnerer, Alex (2018). A City Is an Apple Tree. Wolfrum, Sophie (ed.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser, pp. 170–173.
- Lejnīeks, Jānis (2024). Arhitektūra. *Nacionālā enciklopēdija*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/4869-arhitekt%C5%ABra> [sk. 09.10.2024.].
- Lukrēcijs [Tīts Lukrēcijs Kārs] (1995). *Par lietu dabu*. No latīņu val. tulk. Jāzeps Eiduss. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Malaparte, Kurcio (2001). *Āda*. No itāļu val. tulk. Dace Meiere. Rīga: Jumava.
- Meyer, James (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven, London: Yale University Press.
- Miglāne, Margarita (1973). "Tu ienāci pulkā...". Miglāne, Margarita; u. c. *Anna Lācis*. Rīga: Liesma, 7.–74. lpp.
- Mittelmeier, Martin (2013). *Adorno in Neapel: Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*. München: Siedler Verlag. Epub file.
- Mitelmeiers, Martins (2015). Asja Lācis Neapolē. Kā porainības koncepts ietekmēja Valtera Benjamina un Teodora V. Adorno tekstu stilu. Tulk. Mudīte Smiltēna. *Kultūras Krustpunkti*, Nr. 8, 79.–92. lpp.
- Musil, Robert (1978). *Vereinigungen. Zwei Erzählungen*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt.
- Paškeviča, Beata (2006). *In der Stadt der Parolen: Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Essen: Klartext Verlag.
- Paškeviča, Beata (2015). Annas (Asjas) Lācis loma Valtera Benjamina filozofiskās domas ģenēzē. *Kultūras Krustpunkti*, Nr. 8, 70.–78. lpp.
- Prusts, Marsels (1996). *Zudušo laiku meklējot*. [I grām.: *Svana pusē*] No franču val. tulk. Skaidrīte Jaunarāja. Rīga: Jumava.
- Prusts, Marsels (2002). *Zudušo laiku meklējot*. III grām.: *Germanu lokā*. No franču val. tulk. Skaidrīte Jaunarāja. Rīga: Daugava.
- Sennett, Richard (2023). *Building and Dwelling: Ethics for the City*. New Haven, London: Yale University Press.
- Smailbegoviča, Ada (2024). Mākoņu rakstīšana un īpašību kustība. No angļu val. tulk. Ieva Melgalve. *Strāva*, Nr. 12, 4.–46. lpp.
- Stavrides, Stavros (2018). *Common Space: The City as Commons*. London: Zed Books.
- Šuvajevs, Igors (2023). Komentāri [Neapole]. Zimmels, Georgs. *Pilsēta un sieviete*. No vācu val. tulk. Igors Šuvajevs. Rīga: Neputns, 187.–189. lpp.
- Taurens, Jānis (2015). Neapoles pasāžas. *Kultūras Krustpunkti*, Nr. 8, 93.–99. lpp.
- Taurens, Jānis (2018). Asja Lacis and Walter Benjamin: Translating Different Cities. *Canadian Review of Comparative Literature*, No. 45(1), pp. 15–30.
- Taurens, Jānis (2019). Heliotrops un katedrāle. *Punctum*, 05.08. Pieejams: <https://www.punctummagazine.lv/2019/05/08/heliotrops-un-katedrale/> [sk. 09.10.2024.].
- Taurens, Jānis (2021). Asja Lācis: a Room of One's Own and Trajectories of Nonbelonging. *Theory and Criticism of Literature and Arts*, No. 5(2), special issue *Updating Herstories*, pp. 27–45.

- Taurens, Jānis (2022). Postkoloniālais feminisms Ingas Gailis prozā: vardarbība un seksualitāte. *Letonica*, Nr. 45, 8.–27. lpp. <https://doi.org/10.35539/LTNC.2022.0045.J.T.9.27>
- Tuana, Nancy (2008). Viscous Porosity: Witnessing Katrina. Alaimo, Stacy; Hekman, Susan (eds.). *Material Feminisms*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 188–213.
- Tuin, Iris van der (2021). Neo / New Materialism. Braidotti, Rosi; Hlavajova, Maria (eds.). *Posthuman Glossary*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, pp. 277–279.
- Vulfa, Virdžīnija (2005). *Uz bāku*. No angļu val. tulk. Silvija Brice. Rīga: Atēna.
- Wolfrum, Sophie (ed.) (2018). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser.
- Wolfrum, Sophie (2018a). Porous City – From Metaphor to Urban Agenda. Wolfrum, Sophie (ed.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser, pp. 9–12.
- Wolfrum, Sophie (2018b). Porosity – Porous City. Wolfrum, Sophie; et al. (eds.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Basel: Birkhäuser, pp. 17–19.

Ieva Melgalve

PhD, mākslas zinātniece;

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

PhD, art researcher;

Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

E-pasts / e-mail: ieva.melgalve@lulfmi.lv

ORCID: [0009-0003-1681-2046](https://orcid.org/0009-0003-1681-2046)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.07

Lietu vientulība Arvja Vigula dzejā: objektorientētās ontoloģijas skatījums

The Loneliness of Things in Poetry of Arvis Viguls: An Object-Oriented Ontology Approach

Atslēgvārdi:

fetišs,
metamorfoze,
posthumānisms,
savrupība

Keywords:

fetish,
metamorphosis,
posthumanism,
withdrawal

Kopsavilkums

Rakstā, izmantojot posthumānisma pieeju un objekt-orientētās ontoloģijas idejas, analizēta Arvja Vigula dzeja četros dzejoļu krājumos – “Istaba” (Rīga: Satori, 2009), “5:00” (Rīga: Mansards, 2012), “Grāmata” (Rīga: Orbīta, 2018) un “Blusu cirks” (Rīga: Neputns, 2021) –, pievēršot uzmanību lietu poētikai tajos. Pirmajos trijos dzejoļu krājumos lietu poētiku iespējams skatīt kā fetišismu šī vārda plašākā izpratnē – atbrīvojoties no negatīvām konotācijām un skatot to kā radošu impulsu. Salīdzinot otrā un pēdējā dzejoļu krājuma dzejoļus tuvlasījumā, redzama būtiska pāreja no lietas kā cilvēka aizstājēja uz lietu kā mīlestības objektu. Dzejoļu krājumā “Blusu cirks” lietas parādās kā savrupas un neizzināmas, tādējādi atbalsojot un turpinot krājumā kopumā nolasāmo vientulības tēmu. Analizējot cilvēciskas patības un lietu metamorfozes un pārvērtības, var novērot lietu estētisko īpašību daļēju vai pilnīgu pārnesei uz cilvēcisko subjektu, kas var kļūt pat par uztverei pilnīgi nepieejamu “neviens”. Dzejoļu kontekstā šī pārnese notiek, izmantojot valodiskus līdzekļus – salīdzinājumu, metaforu vai izteicienu. Kopumā izsekojama Vigula poētikas pāreja no hierarhiski antropocentriska vērojuma uz līdzvērtīgu objektu tulkojumu.

Summary

In this article, posthumanist approach and object-oriented ontology ideas are applied to analyze the poetry of Arvis Viguls (1987) in four poetry collections – “Istaba” (*Room*; Rīga: Satori, 2009), “5:00” (Rīga: Mansards, 2012), “Grāmata” (*A Book*; Rīga: Orbīta, 2018) and “Blusu cirks” (*The Flea Circus*; Rīga: Neputns, 2021) –, focusing on the poetics of things. In the first three collections, the poetics of things can be viewed as fetishism in a broad understanding of the term – liberating it from negative connotations and instead viewing it as a creative impulse. In a close reading comparison of the poems from the second and last poetry collections, a significant transformation appears from a thing as a replacement of a person to a thing as an object of love. In the collection *Flea Circus*, things appear as withdrawn and unknowable, thus reflecting and continuing the theme of solitude present in the collection. Within metamorphosis and changes, the aesthetic characteristics of things can be partially or fully transferred to the human subject, which can become a “nobody” wholly inaccessible to perception. Within the poem, this transference takes place through linguistic means – comparison, metaphor or a saying. Overall, a gradual change from a hierarchically anthropocentric view to a translation between equal objects is detected.

Ievads

Arvis Viguls (1987) ir viens no spilgtākajiem mūsdienu Latvijas dzejniekiem. Viņam ir izdoti četri dzejoļu krājumi – "Istaba" (Rīga: Satori, 2009), "5:00" (Rīga: Mansards, 2012), "Grāmata" (Rīga: Orbīta, 2018) un "Blusu cirks" (Rīga: Neputns, 2021), kā arī stāstu krājums "Fermi paradokss" (Rīga: Orbīta, 2024). Šajā rakstā, izmantojot posthumānisma pieeju un specifiski objektorientētās ontoloģijas uzstādījumus, tiek skatīts tas, kā viņa dzejoļu krājumos parādās lietas – nedzīvi, materiāli objekti, kas dzejoļa kontekstā darbojas kā priekšmeti, nevis tikai poētiski tēli. Lietu padziļināta analīze ļaus saturīgāk ieskatīties Vigula dzejā, izvairoties no antropocentriska skatījuma, un iezīmēt posthumānisma pieejas iespējas literatūras izpratnē. Ierosme šī raksta tapšanai bija Vigula jaunākais dzejoļu krājums "Blusu cirks", kurā lietas parādās kā patstāvīgi, aģentīvi objekti ar bagātu biogrāfiju un attiecību tīklojumu, un šādu krājuma ievirzi atzīmējusi arī kritiķe Ilva Skulte (2021). "Blusu cirka" analīze veidota gan tuvasijumā, gan salīdzinot un kontrastējot tajā lasāmos tekstus ar agrāku gadu dzeju, kurā lietas darbojas saskaņā ar antropocentriskāku pasaules redzējumu. Šādā aspektā ir noderīgs arī padziļināts skatījums uz fetišismu jeb veidu, kā ierāmēt cilvēka un citbūtņu (*nonhumans*) attiecības, vientulību un objektorientētajā ontoloģijā apskatīto lietu savrupību (*withdrawal*) un neizzināmību.

Posthumānisms ir filozofijas virzienu kopums, kurus vieno atteikšanās no ierastā antropocentriskā skatījuma, tostarp pieņēmuma, ka visa literatūra ir par cilvēkiem vai centrēta ap cilvēku. Posthumānisma pieeja ļauj pievērst īpašu uzmanību citbūtnēm – dzīvniekiem, priekšmetiem un pat nemateriāliem objektiem, kas tiek uztverti kā aktīvi, pilnvērtīgi aģenti. Posthumānismā nošķirami vairāki virzieni, tādi kā jaunais materiālisms (*new materialism*), objektorientētā ontoloģija (*object-oriented ontology*) un aģences reālisms (*agential realism*). Lai arī visiem šiem virzieniem kopīgs ir antropocentrisma noliegums un vismaz sākotnēji plakana ontoloģija, kurā cilvēkam netiek ierādīta hierarhiski augstāka vieta, tiem piemīt atšķirīga ontoloģiskā nostādne – tie dažādi atbild uz jautājumu, kas ir esamības pamats. Šajā rakstā galvenokārt tiek izmantota objektorientētās ontoloģijas (OOO) pieeja, kurā par esamības pamatu ir uzskatīti objekti – atsevišķas vienības, kas nav reducējamas ne uz to sastāvdaļām, ne uz to ietekmi uz citām vienībām (Harman 2017: 43). Atšķirībā no citām pieejām objektu materialitāte vai nematerialitāte ir tikai viena no to jutekliskajām īpašībām, tas ir, materialitāte nenosaka to, vai objekts ir reāls vai nav.

Viens no objektorientētās ontoloģijas pamatpostulātiem ir, ka ikviens objekts ir atsevišķs un savrups (*withdrawn*), līdz galam neizzināms un neizsmeļams (Harman 2017: 7; Bryant 2011: 32; Cohen 2018: 305). Priekšstatu, ka mēs varam iepazīt – vai

vispār kaut ko zināt – par kādu objektu, pat par sevi, Timotij’ Morton¹ (*Morton*) nodēvē par ilūziju, kas veidojas estētiskajā dimensijā (Morton 2013: 17–21). Tā kā ikviens objekts uztver un “pārtulko” citus objektus sev raksturīgā veidā (Bryant 2011: 18), neviens objekts nekad nav pilnībā pieejams citiem objektiem vai pats sev. Šāda objektu savrupība un neizzināmība var radīt eksistenciālas vientulības sajūtu, ko 000 kritiķis Pīters Volfendeils (*Wolfendale*) ir nodēvējis par elli: “Mums šeit ir pluriverss ar pekles mehānismiem, kas parāda sevi citiem tikai tādēļ, lai slēptu savas iekšējās mahinācijas. Gluži kā budistu priekšstatu daudzās elles, katra no šīm mašīnām ir sava pasaule, kas veidota no jauniem mokošas mašīnērijas slāņiem; katra daļa ir pieejama pārējām tikai apveidā, tā satur pati savas neizskaidrojamās dzīles, slēpj vēl jaunas savādas, sērā tītas ainavas, arvien sarežģītākas, ļaunprātīgas rīcības ekonomijas, kas ir vēl jāizpēta.” (Wolfendale 2014: 15) Tomēr vienlaikus šī neizzināmība var arī stimulēt dzīvu, radošu interesi par lietām un citiem objektiem: to neizskaidrojamība un neizsmeļamība rada aizrautību un nebeidzamu vēlmi radīt jaunus tulkojumus.

Šāda lietu esamības apburta uzmanība ir raksturīga arī citai posthumānisma pieejai – jaunajam materiālismam. Jo īpaši Džeina Beneta (*Bennett*) uzsver dažu cilvēku – tostarp arī mākslinieku – īpašo jūtīgumu pret “lietu saucienu”. Tas var izpausties kā burtiska lietu vākšana un krāšana vai arī kā mākslinieka fascinācija ar dažādām materialitātēm un to atveidošanu citos medijos. Šādu lietu saucienu var uztvert arī dzejnieki. Benetas skatījumā dzejnieki var izmantot valodu kā fonētisku materiālu, kas pieskaņo cilvēka ķermeni lietām, darot to uztverīgāku un atsaucīgāku, izmantojot vārdus, lai jau esošo komunikāciju starp cilvēkiem un lietām padarītu “dzirdamāku, nosakāmāku, *jūtamāku*” (Bennett 2012: 242; izcēlums tekstā). Arī Ada Smailbegoviča (*Smailbegović*) apvieno jaunā materiālisma pieeju, dabaszinātņu atziņas un literatūras tuvasijumu paņēmienus, lai konstatētu poētisku jūtīgumu pret materialitāti gan teksta nozīmju, gan ritma un fonētikas līmenī (Smailbegovic 2021). Posthumānismam raksturīgā uzmanība un vērīgums pret lietām tiek saskatīta poētiskā darbā arī tad, ja pats autors sevi nedefinē kā posthumānistu – drīzāk ir runa par radoša cilvēka vērīgumu un jūtīgumu pret citbūtnēm, kas parādās radošā, poētiskā darbā.

Šī aizrautība, reizēm pat teju vai apsēstība ar citbūtnēm ir pavērusi iespēju posthumānisma kritiķiem pārvest šī virziena pārstāvjiem fetišismu – lietu reifikāciju, to vērtības pastiprināšanu un tieši vai netieši arī perversu erotisku interesi par tām (Hornborg 2021; Cole 2015). Kā vēlāk redzēsīm, fetišisms tā dažādajās

1 Respektējot autora nebināro identitāti un vietniekvārdu *they/them* lietojumu, rakstā izmantots personvārda atveidojums bez norādes uz dzimti.

konotācijās ir noderīgs termins, domājot arī par Vigula dzeju. Tomēr ir vērts pārjaugt, kādēļ tieši fetišisms uzskatāms par kaut ko nosodāmu un perversu? Masimo Fusillo (*Fusillo*), padziļināti analizējot fetišismu kā jēdzienu, norāda uz tā saknēm antropoloģijā, kur fetišisms tiek skatīts koloniāli – kā “primitīvām” civilizācijām raksturīgs (Pietz 1985); marksismā, kur fetišisms ir saistīts ar lietu vērtības pieaugšanu kapitālisma un patēriņa kultūras iespaidā (Zalta 2022), un psihoanalīzē, kur fetišisms attiecas uz ilgām pēc mātes neesošā peņa (Freud 1927). Fusillo norāda, ka šim pieejām kopīgs ir “priekšstats par neautentiskumu: fetišs tiek iztēlots kā kaut kas dievināts, lai gan tam tādām nebūtu jābūt, simbolisks aizstājējs sākotnējai pilnībai, kas nu ir uz visiem laikiem zudusi, vai arī jau pārvarētu arhaisku priekšstatu palieka. Līdzīgā kārtā fetišisms tika uztverts kā pārmērīga interese par nedzīvu matēriju” (Fusillo 2017: viii). Vārdu “fetišs” vai “fetišisms” negatīvās konotācijas tieši izriet no antropocentriska priekšstata par cilvēku pārkumu; no kartēziskā duālisma, kurā “gars” vai “prāts” tiek uzskatīts par šķirtu no matērijas un pārkumu par to, kā arī no Rietumu koloniālismam raksturīgā uzskata, ka citu kultūru priekšstati par pasaules iekārtu ir zemāki, mazvērtīgāki un arhaiski. Šādu pasaules skatījumu noraida ne vien posthumānisms, bet arī dažādas kritiskās teorijas, piemēram, postkoloniālisms un feminisms. Tādēļ ir vērts nevis censties izvairīties no jebkāda riska, ka autors (vai pētnieks) tiks apvainots fetišismā, bet gan, tieši otrādi, sekot Fusillo piedāvājumam uztvert fetišismu kā vērtīgu radošu spēku: “Fetišisms vienmēr pievēršas detaļām, piešķirot tām vērtību, padarot tās bezgalīgas, iekļūstot to mikrokosmā ar veselu kaislību un stāstījumu makrokosmu, izmantojot procedūras, kam daudz kopīga ar literāru un māksliniecisku radīšanu.” (Turpat: ix) Šādā skatījumā fetišisms ir nevis nosodāms posthumānisma blakusprodukts, bet gan sava veida proto-posthumānisms, kam piemīt vērtīgums un jūtīgums pret lietām, bet nav izstrādāts filozofiskais un pētnieciskais instrumentārijs.

Fusillo (turpat), analizējot fetišisma izpausmes mākslā un literatūrā, iezīmē vairākus tā aspektus, kas secīgi pāriet cits citā. Fetišs var būt pavadināšanas objekts, kāds tas ir redzams jau kopš antīkās un viduslaiku literatūras; tas var būt atmiņu objekts, kas aizvieto zaudēto un klātneesošo ilgu objektu; tas var parādīties kā maģisks priekšmets, kam tiek piešķirta vai piedēvēta dzīvība; tam var piemist mitotisks, pasauli radošs spēks; tas var būt teatralizēts objekts, kam ir vieta gan mākslā, gan sociālās, rituālās un erotiskās praksēs; tas var būt saistīts ar vērtīgumu un jūtīgumu pret materialitāti kā tādu un, visbeidzot, tas var kļūt par objektu–ikonu, kad tā singularitāte un unikalitāte pretojas patēriņa kultūrai raksturīgajai komodifikācijai. Fetiša objekta daudzveidīgās funkcijas iezīmējas arī Vigula poētiskajā tekstā, bet vienlaikus lietas viņa dzejā pārsniedz fetiša objekta piedāvātās interpretācijas iespējas.

Lietu hronoloģiskā attīstība

Lai arī Vigula poētika ir viegli atpazīstama un tai piemīt noturīga tematika un afektīva vērtība, secīgi izdotie krājumi ļauj izsekot arī to mainībai. Lielā mērā šī mainība ir saistāma ar vietu, kādu viņa darbos ieņem dažādas lietas.

Pirmajā krājumā "Istaba" (2009) Vigula poētikai raksturīga augsta stilizācijas pakāpe – tā atsaucas uz romantisma un modernisma dzeju, prasmīgi strādājot ar stingrām formām, atskaņām un ritmu. Krājumā lietas lielākoties parādās antropocentriskā kontekstā: saistītas ar cilvēkiem un sekundāras attiecībā pret tiem. Kritikas atsauksmēs redzams, ka lietas iezīmē gan liriskā varoņa dzīves portretējumu un subjektīvo pasaules tvērumu, gan arī attiecības ar sievietēm (Auziņa 2009: 139, 140; Ostups 2009: 142, 143). Pievērsoties krājumā minētajām lietām, redzams, ka patstāvīgu nozīmi tās iegūst divos gadījumos. Pirmais: ja tās ir aizmirstas, salauztas vai nelietotas, tātad zaudējušas funkcionalitāti. Šādā gadījumā lietas kļūst redzamas savā materialitātē un lietiskumā, nevis lietojamībā, bet paradoksālā kārtā šī lietu redzamība rada arī vainas apziņu par to "sabožāto" eksistenci: "jā, arī mēs esam izkaisījuši savas mantas, / izgaismojuši foto filmu kadrus, / bet saliektās skrūves uz darbnīcas grīdas / veido daļu no telefona numura, / kas pierakstīts uz lapiņas, / sen pazaudētas. // varbūt tev bija taisnība, kad tu toreiz teici: / neizturams ir pazeļmojums, ko mums uzliek lietas / un laiks." (Viguls 2009: 18) Otrais: lietas iegūst nozīmi kā fetiša objekti šī vārda šaurākajā nozīmē, proti, kā iemīļotās personas simbolisks aizstājējs: "atļaujiet paņemt kādu nieciņu no jums, / kaut vai šo pašu matu lentīti / vai ķemmi, // tāpat kā mēs savācam / tukšus gliemežvākus / no jūras." (Turpat: 35) Jau šajā citātā redzams, ka fetiša objekts tiek uztverts kā neautentisks un nepilnīgs, "tukšs" aizvietotājs, kas drīzāk atgādina par zaudējuma sajūtu, nekā to mazina. Lietām netiek piedēvēta patstāvīga dzīve un attiecības, tās regulē un nosaka cilvēka aģence: "sava nama neapdzīvotajās istabās ieviesām kārtību, / lai, atsedušies milzīgos krēslos, vērotu, kā priekšmeti / ieņem tiem dabisko haosa stāvokli bez mūsu iejaukšanās." (Turpat: 48) Lietu "dabiskais stāvoklis" ir haoss, to nestruktūrē savstarpējās attiecības, ko ievieš tikai cilvēka noteiktā kārtība.

Nākamajā dzejoļu krājumā "5:00" (2012) lietu nozīme kļūst izteiktāka. Saglabājas un pastiprinās to fetišistiskā aizstājēja loma: par mīļotās, zaudētās personas aizvietotāju var kļūt ne vien šim cilvēkam piederējušās lietas, bet pat lietas, kam šis cilvēks ir tikai pieskāries: "...grāmatu, kuru vien nicīgi pārlapoji – par entomoloģiju –, joprojām / neesmu nodevis bibliotēkā." (Turpat: 11) Turklāt dzejoļa turpinājumā fetiša princips tiek paplašināts teju līdz absurdam: "sautējumiem ar rīsiem, kariju, burkāniem un kukurūzu / gan vairs nevaru piedurties – / šis krāsu salikums neviļus liek atcerēties Van Goga saulespuķes, / attēlotas uz kladītes, kurā slepus tika pierakstītas jūtēlīgas rindas." (Turpat) Jūtīgums pret zaudētā mīļotā cilvēka atstātajām

pēdām ir tik dziļš, ka tas atstāj nospiedumus pat ēdienā, kura krāsu gamma atgādina kladīti, kurā pierakstītas mīlas vārsmas. Tomēr šajā grāmatā jau ieskanas lietu patstāvīgā dzīve, kas nav atkarīga no cilvēka aģences: "no kurienes tik daudz sniega? / naktī bija putenis, nu transports kavējas, lidojumi atcelti, / un pat lietas iegrimušas dziļāk pašas sevī, / grāmatas plauktā piespiedušās vēl tuvāk viena otrai, / it kā tām saltu vai būtu sameties bail. / tikai sniega lāpstas strādā, meklēdamas adatu, / kas kaut kur te nokritusi." (Turpat: 31) Šajās rindās grāmatām un sniega lāpstām tiek piedēvētas gan emocijas, gan mērķtiecība, vienlaikus iezīmējot to savrupību – iegrimšanu sevī. Turklāt zīmīgi, ka šīs pārmaiņas izraisa nevis cilvēku rīcība vai bezdarbība, bet gan laikapstākļi – sniegunputenis.

Trešajā dzejoļu krājumā "Grāmata" lietu savrupība un pašvērtība izskan jau pavisam pārliecinoši. Dzejolī "Ķieģelis" Viguls artikulē atteikšanos skatīt priekšmetu kā pakārtotu kaut kam citam – jo īpaši prātam, tēlainībai vai rituālam: "Pārāk blīvs, lai tajā atrastu vietu / domas, atmiņas, šaubas, / pārāk smags, lai kalpotu par amuletu, / pārāk kantains, lai kļūtu par simbolu, / pārāk līdzīgs ķieģelim, / lai to salīdzinātu ar jebko citu."² (Viguls 2018: 19) Tāpat kā šajā dzejolī, arī dzejolī "Krēsls" (turpat: 22) parādās rūpīgs, detalizēts apraksts, kas atbilst Fusillo iezīmētajam fetišismam kā uzmanībai pret niansēm un poēzijas "makrokosma" ieplūšanu lietas "mikrokosmā". Lietas turpina darboties kā atmiņu glabātājas, bet šajā gadījumā tās ir uzticamākas par cilvēkiem. Tā dzejolī "Drēbes" pats cilvēks ir aizmirsis pagājušās nakts notikumus, un arī ķermenī šīs atmiņas ir zaudējis, tādēļ to pēdas palikušas vienīgi apģērba materialitātē: "Kas palicis? / Tabakas smaka audumā, / mats, pieķēries piedurknei, / traips uz krekla." (Turpat: 29) Arī šajā krājumā var saskatīt lietu un cilvēka savstarpējo aizstāšanu, tomēr atšķirībā no ierastākas situācijas, kad lieta simbolizē kaut ko zudušu, lieta šķietami stājas cilvēka vietā. Dzejolī "Pie zobārsta" pats zobārsts "kļūst par izpildītāju bez sejas," kamēr viņa rīkiem tiek piešķirta pilnvērtīga aģence: "Viņa adata caur sāpēm piemāna sāpes, / bet urbis nav par to drošs / un dara visu, lai pārliecīnātos. // Nopratināšanas lampa tieši sejā, / lai es atzītos – miesa ir vāja, / tā jūt." (Turpat: 27) Līdzīgi arī dzejolī "Veļas diena" izkārtās drēbes sākotnēji raksturo to valkātājus, bet pēcāk pilnībā pārņem to personību: "Un vecas atraitnes palagi un veļa – / bezcerīgas kā senioru iepazīšanās sludinājumi / tajās skumjajās, melnbaltajās avīzēs. / Un jauniešu apģērbi ātrai dzīvei – / bez pogām un ar daudzām kabatām, / kas domātas tikai tādēļ, lai paliktu tukšas." (Turpat: 30) Visbeidzot, dzejolī "Kultūristi svaru zālē" vīrieši sākumā tiek vien salīdzināti ar lietām, bet pamazām šis salīdzinājums kļūst par metaforu, kas pārņem cilvēcisko, viņu

2 Šo un citus lietām veltītus dzejoļus iespējams salīdzināt ar Vislavai Šimborskai (*Szymborska*) raksturīgajiem padziļinātajiem skatījumiem kādas lietas, auga vai dzīvnieka būtībā.

pilnībā padarot par objektu: „..gulēt vienā gultā ar šādu milzi / ir kā gulēt vienā gultā ar mūra māju, / un paiet visa nakts, / līdz katrs tās stāvs un ķieģelis ir noglāstīts.” (Turpat: 18) Šajās rindās vairs nevar viennozīmīgi runāt par metaforu, kurā mūra māja un vīrietis tiktu nevainojami sastatīti: nav atšifrēts, kas tieši ir “stāvi” un “ķieģeļi”, un arī mūra mājas glāstīšana nav vienāda ar vīrieša glāstīšanu. Lai gan šo dzejoli ir iespējams lasīt kā metaforisku vai salīdzinošu, to var skatīt arī kā priekšvēstnesi nākamajā Vigula krājumā “Blusu cirks” notiekošajām metamorfozēm.

Fetišiska iekāre vai kas vairāk?

Lai ilustrētu to, kādā veidā mainījusies lietu uztvere Vigula poētikā, ir vērts tuvaslīdēt salīdzināt divus dzejoļus, kuros vērojama erotiska iekāre pret lietām – dzejoli “aizgājušo manekenu piemiņai” no krājuma “5:00” un dzejoli “Istabas mīlnieks” no krājuma “Blusu cirks”.

Dzejolī “aizgājušo manekenu piemiņai” ir vērojama acīmredzama, iespējams, apzināti veidota fetišisma pazīmes šī vārda šaurākajā nozīmē – erotiska iekāre pret manekeniem ir aprakstīta, salīdzinot un aizstājot īstas sievietes ar manekeniem. To ķermeņi ir tieši salīdzināti ar sieviešu ķermeņiem, pievēršot uzmanību apģērbam. Runājot par izmestiem manekeniem, to locekļi tiek aprakstīti tā, kā varētu tikt aprakstīts fragmentēts sievietes ķermenis: “..rumpji no apakšveļas nodaļas, kājiņa smalka, kas nomesta kaktā, / nekad vairs netiks ietērpta garajā zeķē ar mežģīņu maliņu.” (Viguls 2012: 30) Tie ir salīdzināti ar citiem cilvēka veidotiem priekšmetiem cilvēka formā, piemēram, sengrieķu statujām, vai arī ar sievietēm, kas pacietīgi pacieš savu pakļautību modes iegribām – “jūs, aktrises, stila verdzenes, pirmās pilsētā zinājāt jaunāko modē, / gandrīz bez dzimuma, viltoto zīmolu eņģeļi, pēdējās patiesās stoiķes” (turpat). Iekāre tiek attiecināta uz kājām, lūpām, ausi – cilvēciskotajām ķermeņa daļām –, un tiek iztēlotas iespējamās attiecības, kas līdzinās cilvēku attiecībām. Šāds fetišisms tiek portretēts kā sociāli nepieņemams, perverss: “..manekeni, bālganie augi ar sarkano mutītes ziedu, kas nepazīst skūpstu, / reiz jūs pat gribēju izzagt no briesmīgā stiklotā zārka, / bet apsardzes puisi mani izmeta ārā, / un tajā veikalā tagad ar aizdomām uzlūko mani.” (Turpat) Līdzība ar vīrieša attiecībām ar sievieti, nevis priekšmetu, ir tik uzkrītoša, ka, piemēram, kritiķe Agnese Rutkēviča recenzijā šo dzejoli viennozīmīgi traktē kā cilvēcisku attiecību atbalsi: tas izprasts “kā dzejnieka veltījums visām savām esošajām un aizgājušajām mūzām” (Rutkēviča 2012). Lieta ir tikai pastarpinājums un simbolisks aizvītotājs klātneesošam cilvēkam.

Salīdzinot un kontrastējot šo dzejoli ar krājumā “Blusu cirks” lasāmo tekstu “Istabas mīlnieks”, ir skaidri redzamas pārmaiņas attiecībā pret lietām. Arī šeit ir skaidri sajūtama erotiska iekāre pret lietu – bet šajā gadījumā tā ir istaba. Turklāt arī emocionālā tonkārtā ir līdzīga – tajā parādās vēlme iegūt, apskaut, savaldzināt ar

vārdiem, greizsirdība un bailes tapt novērotam. Tomēr šajā gadījumā istaba netiek salīdzināta ne ar ko citu. Istabas mīlnieks nevis mēģina aizstāt iztēlotu sievieti ar istabu, bet gan meklē istabā to, ko pazīst no cilvēciskajām attiecībām, pat ja saistībā ar istabu tas ir grūti iespējams: "Viņš mēģina apskaut / istabas kailās sienas, / viņš meklē, kur ir to ausis, / lai čukstētu saldus vārdus, // lai izstāstītu tām visus / savus slēptākos noslēpumus / un tad ieslidinātu mēli / sienu ausu gliemežnīcās." (Vīguls 2021: 35) Istabas sienas ir "kailas", bet tas ir sienu kailums, nevis neapģērbtas sievietes kailums. Arī "sienām ir ausis" ir izteiciens, kas attiecas uz iespējamu noklausīšanos šķietami privātās telpās, proti, šajā gadījumā runa ir par telpai, nevis cilvēkam specifisku īpašību. Cilvēciskās iezīmes un anatomija tiek gandrīz pilnībā pārnestas uz istabu kā to raksturojoši parametri, un attiecības ar istabu veidojas atbilstoši tās noteiktajām iespējām un spēles noteikumiem. Citiem vārdiem, manekeni tiek uztverti kā simboliski sievietes aizstājēji, bet istaba ir iekārta kā istaba. Nepiepildītība un iekšējā spriedze pirmajā gadījumā rodas no tā, ka manekens tomēr nav cilvēks un tāpēc nav ideāli piemērots mīlas objekts, bet otrajā – no tā, ka istabas mīlnieks nav tāda lieta, kas būtu ideāli piemērota istabas mīlēšanai.³ Vīgula dzejoļi cilvēciskajam mīlniekam ar personificētajiem, no cilvēku pasaules nākušajiem priekšstatiem par to, kas ir iekāre un tuvība, ir jāiedziļinās tajā, ko nozīmē būt istabai, kādas ir tuvības iespējas ar to. Šajā dzejoļī tādu tuvošanos iezīmē skūpstis grīdai zem paklāja, kas atstāj uz mīlnieka lūpām putekļus – tieši istabai raksturīgas pēdas – un sniedz mierinājumu: "Nu mierīgs, viss, ko viņš grib, / ir ieritināties un aizmigt / savas istabas siltajā, / spalvainajā padusē." (Turpat) Fetišistiska iekāre šaurākajā izpratnē objektivizē cilvēcisku subjektu un izmanto fetiša objektu kā šī subjekta simbolisku aizstājēju, nevis iedziļinās fetiša objekta būtībā. Tādēļ iespējams nošķirt to no cita veida afekta: intereses, vēlēguma un jūtīguma pret objektu, kas ir tāds, kāds tas ir, meklējot šim objektam piemērotus tuvošanās veidus. Ja šis afekts – kā dzejoļī "Istabas mīlnieks" – ir iekrāsots ar alkām, iekāri, paļāvību, rūpēm un maigumu, tad šeit parādās iespēja runāt par mīlestību, kas neaprobežojas ar seksualizāciju, iekāri un iegūšanu.

Vientulība "Blusu cirkā"

Šādā reģistrā, kā grāmatu, kurā pret lietām vērsts patiesi ieinteresēts skatiens, ir vērts lasīt visu krājumu "Blusu cirkis" (2021). Tomēr vispirms nepieciešams pievērsties krājuma galvenajai noskaņai, kas iezīmē

3 Līdzīga problemātika jaušama arī latviešu trimdas modernista Gunara Saliņa dzejoļos "Puķu mīlnieks" un "Padoms puķu mīlniekam" ("Miglas krogs un citi dzejoļi", 1957): lai arī cilvēciskais "es" spēj saskatīt augus kā iekāres objektus, patiesu kopābūšanu, šķiet, iespējams rast, tikai kļūstot par ko citu.

visu tās lasījumu un lielā mērā skaidro interesi par lietām, nevis cilvēkiem. Tā ir izteiktā un nemaskētā dziļas vientulības izjūta – turklāt šajā gadījumā ne vien emocionāla, bet arī gluži fiziska izolācija, kādu daļa no mums piedzīvoja Covid-19 pandēmijas laikā, kas, kā norāda autors intervijā ar Undīni Adamaiti (2021), daļēji pārklājas ar krājuma rakstīšanas laiku.

Vienatne, izolācija un vientulība nav vienādojami stāvokļi, bet tie ir cieši radnieciski. Emanuels Levins (*Levinas*) norāda, ka, lai arī ar maņu un sadarbības palīdzību ir iespējams būt kopā ar citiem un veidot attiecības, tomēr nav iespējams “būt” citam: “Bet es neesmu cits. Es neesmu cits. Es esmu viens pats. Tā būtne manī, fakts, ka es eksistēju, mana eksistence veido absolūti nepārceļamu (*intransitive*) elementu, kaut ko bez intences vai attiecībām. Starp būtnēm iespējams apmainīt visu, izņemot eksistenci. Tādā ziņā vientulība nozīmē būt izolētam eksistences dēļ.” (Levinas 1969: 42) Marsela Goldsmita (*Goldsmit*) kontrastē šo argumentu ar Žana Luka Nansi (*Nancy*) norādi, ka esība ir kopīga īpašība, kas padara izolāciju neiespējamu: “Atsevišķo kopābūšana ir pati “atsevišķošana”. Es “apvieno” tos tiktāl, ciktāl tas tos izvieto, tie ir “savienoti” tiktāl, ciktāl nav vienoti.” (Nancy 2000: 33) Tātad Goldsmita argumentē, ka tieši izolējošā esība ir kopīgā īpašība, kas padara pilnīgu izolāciju neiespējamu (Goldsmit 2023). Mākslīgo šķirtni starp dažādām būtnēm rada koncentrēšanās uz humānisma projektu un subjektivitāti. To atmetot, iespējams atrast šo jau iepriekšdoto kopību.

Literatūrai un mākslai vispār ir raksturīga spēja pieskarties idejām, kuras teorētiski un filozofi spēj artikulēt daudz vēlāk. Jau minēto kopības sajūtu – savādo radniecību starp cilvēkiem un citbūtnēm – ir iespējams atrast daudz senākā literatūrā. Tā, piemēram, Kelija Hornbakla (*Hornbuckle*) šādu savādu līdzību saskata romantisma laika sieviešu rakstībā, interpretējot to kā antropocentrisma pārvarēšanu, arī subjekta un objekta šķirtnes šķērsošanu, izjutot īslaicīgu vienotību un ķermenisku saikni (Hornbuckle 2023). Arī modernisma dzejā – par spīti industrializācijai, urbanizācijai, birokratizācijai un masu ražošanai (Brown 2013: 281), kustībām, kas ievieto lietas un materialitāti neaģentīvā, pasīvā un ekspluatējamā pozīcijā attiecībā pret cilvēku, – ir manāma dzejnieku aizrautīga vēlme saskatīt lietas tādas, kādas tās ir, atbrīvojot tās no “racionalisma, simbolisma un pašas valodas” (turpat: 289). Latviešu jaunākajā dzejā virzību prom no antropocentrisma var droši saskatīt Ingmāras Balodes, Aivara Madra, Ievas Rupenheites, Līvas Martas Rozes, Marta Pujāta un citu autoru darbos, kuros iezīmējas jūtīgums pret lietām un materialitāti, kā arī atteikšanās skatīt cilvēku kā īpašu vai pārāku pasaules iemītnieku.⁴

4 Izvērstāk par lietām un dabu latviešu jaunākajā dzejā esmu rakstījusi krājumam “Latviešu literatūra 2016–2024” (sast. un zin. red. Artis Ostups), skat. Melgalve 2026.

Līdzīgi iespējams analizēt arī Vigula dzejoli "Skaistas draudzības sākums". Dzejolī liriskais "es", atradis uz balkona čiekuru, izturas pret to maigi, bet arī nedaudz privātīpašnieciski – ienes istabā, nogulda uz galda un nosauc to par savu draugu. Tomēr jau otrajā pantā ir fiksēta vēlme izvairīties no čiekura antropomorfizēšanas: "Es gribēju dot tam vārdu, / bet sapratu, ka nevēlos to cilvēciskot, / es gribu, lai tas saglabā / savu čiekurisko būtību." (Viguls 2021: 85) Šeit, protams, var norādīt, ka pilnībā izvairīties no antropomorfizācijas nav iespējams. Čiekuram tomēr tiek iedots vārds – Čiekurs. Dzejolis noslēdzas ar cilvēka un čiekura līdzības un attiecīgi līdzvērtīguma ironisku apliecinājumu: "Čiekurs nav tik skaists kā brāļi eglē, / Čiekurs ir izkaltis, apbiris / un trausls radījums. / Esmu atradis līdzvērtīgu draugu." (Turpat) Šo domu varētu arī turpināt: tā kā ikviens lietas apraksts notiek valodā, izvairīties no antropomorfizācijas pilnībā nav iespējams. Precīzāk, kā apgalvo Marko Karačolo (*Caracciolo*), "nedabiska" prāta atveidojums darbojas, pateicoties lasītāja izpratnei par pazīstamiem saprātiem un empātiju, kā arī atsvešināšanas vai savādiskošanas efektam (Caracciolo 2014: 48). Lai arī antropomorfizācija daudzkārt tiek kritizēta, jo īpaši balstoties ekokritikas pieejā, tomēr no tās nav iespējams izbēgt. Morton' piedāvā atbildi, norādot, ka cilvēka veiktā antropomorfizācija nav ētiski nosodāma vai unikāla – ikviens objekts, tātad arī cilvēks, uztverot citus objektus, tos uztver specifiskā veidā (Morton 2012). Turklāt, skatot dzejoli "Čiekurs" krājuma kontekstā, nevar teikt, ka pēdējā pantā fiksētā līdzības atrašana būtu tikai antropomorfizācija vai tiešs salīdzinājums. Drīzāk var apgalvot, ka šeit vientulības un izolācijas māks cilvēks mēģina atrast kopīgo ar kādu citu esamības formu un, nespējot atrast līdzvērtīgu draugu starp cilvēkiem, atrod to čiekurā. Turklāt, atgriežoties pie Levina domas par to, ka vientulības sajūta saistās ar *patību*, nevis sugas piederību, un Nansi norādi, ka arī kopīgais ir atrodams šādā nošķirtā esamībā, drīzāk jārunā nevis par antropomorfizāciju – čiekura pielīdzināšanu cilvēkam "vispār" –, bet gan par čiekura pielīdzināšanu liriskajam "es", būtnei, kurai ar citiem cilvēkiem ir tikpat daudz vai maz kopīga kā ar citbūtnēm.

Metamorfozes

Dzejoļu krājumam "Blusu cirks" kopumā ir raksturīgs savādiskojošs, vienlaikus atsvešinošs un empātisks skatiens. Vientulības un izolācijas dēļ kā "cits" – eksistenciāli nerasniedzams, bet vienlaikus empātiski sajūtams – vienlīdz lielā mērā tiek uztverts gan cilvēks, gan lieta. Abu salīdzinājums, bieži vien balstīts izteicienā, kļūst par tiltu, kas, nomests starp savrupiem objektiem, veicina nevis to līdzību atrašanu, bet gan saplūšanu un savdabīgu esības pārplūšanu. Šāda esības pārplūšana iezīmējas jau minētajā dzejolī "Kultūristi svaru zālē", kur viņu salīdzinājums ar mūra māju iegūst poētisku realitāti, kas pārspēj kultūristu cilvēcisko

realitāti, tas ir, salīdzināti ar mūra mājām, kultūristi tiek glāstīti kā mūra mājas, nevis kā cilvēki.

"Blusu cirkā" šis paņēmieni tiek novests līdz galējai konsekvencei. Tā notiek dzejolī "Planēta". Pirmajā pantā izmantots ikdienā lietots izteiciens un cilvēka galvas salīdzinājums ar planētu: "Sacīja: "Man griežas galva." / Un viņa galva patiešām griežās – / par 360 grādiem ap sprandu / kā planēta ap asi." (Viguls 2021: 13) Jau otrajā pantā tas, kurš "sacīja", zaudē runas spējas: "Viņš atkal pavēra muti, / plātīja to, bet nebija skaņas – / galvas planētai nebija atmosfēras, / tātad planēta bija mēma." (Turpat) Nonākot poētiskā salīdzinājumā, sākotnējais cilvēks, kam piemita spēja runāt un izmantot tēlaino izteicienu "griežas galva," iegūst planētai raksturīgas īpašības, un viņa mēmums tiek saistīts ar planētas atmosfēras trūkumu.⁵ Cilvēka planētiskā eksistence turpinās, arvien vairāk attālinādamās no antropomorfizācijas iespējām, līdz tā tiek pamanīta "nejauši" un "tāltālā galaktikā," un metamorfoze kļūst absolūta: ""Vai uz šīs planētas / ir iespējama dzīvība?" / prātoja astronomi. / "Vai uz tās ir ūdens?" // "Nē," teica viens no viņiem. / "Miljoniem gadu tai rotēt ap sevi / savā vientuļajā, vientuļajā orbītā / šajā aukstajā, necilvēcīgajā visumā."" (Turpat) Planētas esamībā ne tikai vairs nav nekā cilvēciska, tai nav pat iespējas uzturēt jebkādu dzīvību. Viens izteiciens, un tam sekojošais poētiskās iztēles ceļojums ir padarījis dzejolī neminēto teicēju par citbūtni, kas ir nolemta vientulībai "aukstajā, necilvēcīgajā visumā". Tomēr paradoksālā kārtā astronoma izteikumā ir sadzirdama empātija: izjūta, ka šis aukstais, necilvēciskais visums ir kopīgs un vienojošs gan astronomiem, gan planētai. Šādā veidā tiek paplašināta filozofiskā vientulības izpratne: "es" ir vientuļš, jo nav "cits", bet, pat ja "es" kļūtu par "citu", šī "cita" esamība būtu tikpat vientuļa kā "es" patība – un šī vientulība var kļūt par empātiskas saskares punktu.

Galējā formā šī citbūtniskošanās ir pilnīga un saistās ar (cilvēciskā) subjekta dzēšanu. Tā dzejolī "Asiņojošā istaba" tiek aprakstītas dažādas lietas, kas ir šķietami personificētas: pelnutrauka kristālam tiek piedēvēta glaukoma, galds kasās ar pakalķāju, "Paklājs ir milzīgi / atrofējušies spārni, / nekustīgā dzīvesveida dēļ / zaudējuši formu" (turpat: 26). Tomēr cilvēka klātbūtne šeit tiek apzināti un uzsvērti dzēsta. Cilvēciskais subjekts parādās tikai vienā frāzē: "Neviens šķērso istabu." (Turpat) Nosaukumā un pēdējā pantā ir saskatāmas metaforas pēdas: "Svece gals noasiņojis / līdz nāvei. Un, ja sienā / iedzītu naglu, arī siena / tūdaļ pat sāktu asiņot." (Turpat) Turpinot dzejolī "Planēta" izsekoto sekvenci, ir nojaušams, ka šis "neviens" kādā brīdī ir salīdzināts ar istabu, viņa garīgās ciešanas ir pārceltas uz istabas asiņošanu kā tēlainu frāzi, un, tēlam pārņemot dzejoļa realitāti, istaba ir uzsūkusi dzīvā subjekta

5 Šeit izmantots tīri fizikāls likums: skaņas viļņi nevar izplatīties vakuumā, tātad, lai planēta nebūtu "mēma", tai būtu nepieciešama atmosfēra.

(vai vairāku subjektu) īpašības, atstājot sākotnējo subjektu bez tām – padarot to par “nevienu”. Citā dzejolī – “Neviens” (turpat: 49) – tiek atainota pasaule, kurā lietas pastāv “tevis” prombūtnē, kur “tu” ir vai nu vēstītāja vēšanās pie sevis otrajā personā, vai pat vēstītāja tieša vēšanās pie lasītāja, kas dzejoļa pasaulē neeksistē un nav aprakstīts enciklopēdijā.

Atsvešināšanās no sevis, savas patības raisa arī citas pārmaiņas, piemēram, paša ķermenis un tā daļas var tikt uztverti kā objekti, kas ir ne tikai neatkarīgi no šī “es”, bet arī dzīvo paši savu dzīvi, kā dzejolī “Pasaka” (turpat: 57), kas koncentrējas uz cilvēka organisma daļām un to privātajām drāmām, vai dzejolī “Roka” (turpat: 31), kur aplūkota patstāvīga, no ķermeņa atdalīta roka un tās dzīve uz ielas. Šādā ķermeņa atsvešinātības kontekstā dzejolis “Karalis” izskan nevis kā fakta konstatācija, bet gan kā trauksmais mēģinājums atgādināt sev par sava ķermeņa piederību: “Nostājies pie spoguļa. / Paskaties uz sevi. / Tas esi tu / un neviens cits.” (Turpat: 46) Šāda sevis definēšana vairs nav tautoloģiska, tā ir nepieciešama robežu novilkšana: “Tavas robežas sākas / tur, kur sāp, / bet tavas rētas / jau pieder pasaulei.” (Turpat) Turklāt šajā robežu novilkšanā ir redzama atkāpšanās: patībai pieder tas, kas ir ķermeniski izjūtams, bet tas, kas ir sociāli pieejams, jau pieder “pasaulei”.

Tātad šeit redzami vairāki krājumā iezīmēti poētiski žesti: “sevis” un citbūtnes salīdzinājums, kas balstīts nevis antropomorfizācijā, bet objekta subjektivizēšanā, un metaforiska pāreja no “es” uz “cits”, kas sākotnēji balstās līdzībā vai valodiskā asociācijā. Tomēr šim “citam” nav piedēvējamas tās un tikai tās īpašības, kas būtu attiecināmas uz sākotnējo “es”: šis “cits” ir uzsūcis gan “es”, gan citu būtņu īpašības. Galējā formā šāda metamorfoze noved pat pie “es” (vai “tu”) pilnīgas dzēšanas no dzejoļa konteksta. Tomēr, šķiet, vēl neomulīgāku iespaidu rada dzejoli, kuros sevis un citbūtnes pāreja vai saplūsmē ir daļēja un neskaidra. Šāda daļēja patības saplūsmē ar citbūtnēm raksturīga dzejoļiem “Entomoloģija”, “Skudras mājā”, “Zāģa kungs”, “Pārmaiņas” un “Pagalmā”. Poētisks salīdzinājums tiek veikts, bet pāreja starp cilvēku un citbūtni nav skaidra; metafora vibrē uz poētisma un realitātes robežas, veidojot tēlus, kas ir izprotami tikai šajā vibrācijā, vienlaikus aptverot frāzes poētisko un ķermenisko kapacitāti un līdz galam nenoticot nevienai no tām. Tā, piemēram, dzejolī “Zāģa kungs” tiek izsekots metaforai – kāds “viņš” no rīta pamostas un saprot, ka vēlas būt Zāģa kungs, un sāk “zāģēt” visu, kas viņam dārgs. Šeit, protams, izmantota vārda “zāģēt” dubultā nozīme, kas ietver arī nemitīgu pārmetumu izteikšanu, un šādu lasījumu atbalsta fakts, ka pirmā tiek sazāģēta viņa sieva. Taču tēlainā sazāģēšana kļūst arī fiziska: ““Tu mani vairs nemīli,” viņa teica, / kamēr kāda viņas daļa raudāja, / bet kāda cita jau āva kurpi, / lai ietu projām no Zāģa kunga.” (Turpat: 21) Tēlaino daudzslāņainību pastiprina arī angļu valodai tipiskā konstrukcija, kur iespējams teikt “*a part of her cried, while a part of her put on her shoe,*” tā izsakot

ambivalentas emocijas nevis kā vienai patībai piemītošas, bet gan kā šķietami sadalītas patības daļas, kur katra dara ko citu.

Līdzīga tēlainības burtiskošana skaidri nolasāma dzejolī "Pārmaiņas". Tajā ir fiksētas ķermeniskas pārmaiņas – jauna kaula izaugšana, "niez zem spurām," ap-ziņa, ka ne visiem vēl palikuši pirksti. Apokaliptisko "cilvēki ziviskojas" ainu noslēdz valodisks kalambūrs: "Pārmaiņām, bez šaubām, bija jānāk, / un katrs tām pielāgojas, kā prot. / Piemēram, es aizveru žaunas." (Turpat: 30) Šajā gadījumā valodiskais pārmaiņu impulss – izteiciena "aizvērt žaunas" tēlainā nozīme "apklust" un ķermeniskā nozīme, kas izspēlēja dzejolī, – atrodas teksta beigās, nevis sākumā, turklāt tās vieglums destabilizē dzejoli, retrospektīvi liekot lielāku uzsvaru uz refrēniskajām standartfrāzēm par pārmaiņu neizbēgamību. Līdzīga oscilācija starp ķermenisko un tēlaino turpinās arī citos dzejoļos. Turklāt tajos atkārtojas šķietami mierinoša, bet šajā kontekstā biedējoša frāze: "Tā var notikt ikvienam no mums." (Turpat: 32) Lai gan pilnīga metamorfoze, kļūstot par citbūtni, ir reta parādība, šāda daļēja saplūsme un neskaidras pārmaiņas ir ikdienišķs apdraudējums.

Pārmaiņas estētiskajā sfērā

"Blusu cirka" pamatnoskaņa – eksistenciāla vientulība, kas tieši izriet no "es" patības, "es" nespēšanas būt "citam", – sader ar objektorientētās ontoloģijas pamatos iezīmēto objektu savrupību, to nespēju tieši savstarpēji saskarties. Dzejoļos iezīmētās objektu pārmaiņas un saplūsme šķietami ir pretrunā ar savrupības principu. Tomēr faktiski šī pretruna atrodas arī konkrētā filozofijas virziena pamatprincipos: tā ir atšķirība jeb radikāla "Plaisa" (*Rift*) starp objektu un tā īpašībām estētiskajā sfērā: "Jau pastāv Plaisa starp objektu un tā estētisko izskatu (*appearance*), Plaisa pašā objektā. Cēloņsakarība nav kaut kas tāds, kas pastāv starp objektiem, kā iznākšana no skapja vai brīvi izvēlēts darījums, kurā lietas iesaistās. Tā pastāvīgi plūst no paša viena objekta, no *chōrismos* starp tā esenci un izskatu." (Morton 2013: 36; lielie burti kā oriģinālā.) Vigula krājumā "Blusu cirks" arī ir iespējams saskatīt objektu, kas ir savrups un nepieejams – tā tad vientuļš –, un to, kā tas atklājas citiem objektiem. Šī atklāšanās arī ir objekta jutekliskās īpašības, kādas tās tiek uztvertas. Dzejas kontekstā lielā mērā šī uztvere ir valodiska un poētiska, tas ir, dzejolis pats kļūst par estētisku objektu, kurā iegremdēts gan tas objekts, kas tiek uztverts, pētīts un izprasts, gan arī tas, kas ar šo objektu tiecas mijiedarboties. Estētiskās īpašības tiek uztvertas nevis attālināti, bet tieši: tās atstāj pēdas uztvērējā. Reizēm šis nospiedums ir tik spēcīgs, ka pārveido arī otra objekta jutekliskās izpausmes. Kad notiek tīša vai netīša saskarsme ar kādu citbūtni, šī citbūtne atstāj afektīvu, mimētisku iespaidu. Vienlaikus tas nozīmē arī to, ka objekta estētiskās īpašības "nepieder" pašam objektam – tās pārklājas un veido uztvērēju.

Šāda objektu īpašību pārnese ir fiksējama dažādās izpausmēs visos aplūkotojos dzejoļos. Vīspirms jau dzejolī "Karalis" redzams, ka uztveramās īpašības (rētas) pieder "pasaulei", nevis patībai. Radikālo metamorfožu dzejoļos ir vērojama mijiedarbība, parasti valodiskajā sfērā – caur salīdzinājumu, metaforu vai personifikāciju –, kas satuvina pat radikāli atšķirīgus objektus, un viena estētiskās īpašības "pielīp" otram – kā dzejolī "Planēta" ar vienu frāzi par galvas griešanos un asociāciju starp galvu un planētu sākas metamorfoze, kurā visas planētas īpašības tiek piedēvētas patībai, pārveidojot tās uztveri astronomu acīs. Lielā mērā tieši dzejoļa veiktā valodiskā mediācija notur daudzus objektus divdabīgā, oscilējošā uztveramībā: to īpašības ir uztveramas gan burtiski, gan pārnēstā nozīmē. Tā dzejolī "Zāģa kungs" vīrietis, apzināti kļūdams par zāģi, gan burtiskā, gan pārnēstā nozīmē sazāģē savu sievu, viņu kopīgo mantību, laulības dzīvi un pēcāk arī sevi. Rodas jautājums: kas tad beigās "ir" šis objekts, kas pilnībā pārņēmis kāda cita objekta īpašības? Zāģa kungs šo jauno patību piedzīvo šādi: "Kā pēdējo Zāģa kungs / sazāģēja pats sevi, / un viņi paši aizklīda / kur kurais katrs uz savu pusi. // Nu viss, kas ir palicis, tas ir, nekas, / karājas tukšuma viducī / kā lustra, ko aizmirsuši izslēgt / steigšus pamestā mājā." (Viguls 2021: 21, 22) Domājams, tā arī var aprakstīt šo estētiskās īpašības zaudējušo patību: tā ir "viss, kas palicis," bet nav uztverama, precīzāk – ir ārpus citu uztveres esošs "nekas", kas "karājas tukšuma viducī". Neapšaubāmi arī šeit ir runa par vientulību, bet jau cita veida vientulību. Sākotnējais vientulības avots ir patības atšķirība, tās uztveramās īpašības, kas to nošķir no citiem objektiem un lielā mērā arī pašu no sevis. Pēcāk metamorfozes gaitā šīs īpašības tiek zaudētas un aizstātas ar cita objekta īpašībām, kamēr sākotnējā patība, īpašības zaudējusi, vairs nav uztverama – un tādēļ nonāk jaunā vientulībā, kur nekāds kontakts ar apkārtējiem objektiem vairs nav iespējams.

Noslēgums

Vigula dzejā citbūtnēm var būt dažāda loma, un ir iespējams fiksēt šīs lomas hronoloģiskas pārmaiņas četros dzejoļu krājumos, kas iznākuši no 2009. līdz 2021. gadam. Skatot šo lietu poētiku posthumānisma objektorientētās ontoloģijas griezumā, var vērot arvien pieaugošu interesi un aizrautību ar citbūtnēm kā patstāvīgiem, savrupiem, vienlaikus neizzināmiem un izzināšanas vērtiem objektiem.

Pirmajos trijos krājumos noderīgi ir izmantot fetišisma jēdzienu, skatot šo vārdu plašā nozīmē – kā apzīmējumu, kas ietver dažādas attieksmes pret lietām. Viens attieksmes veids ir aplūkot lietas kā cilvēka aizstājēju, kas bieži ir neautentisks, daļējs un nepilnvērtīgs, proti – zemākas raudzes nekā (neizsniedzamā) cilvēka kārtība. Laika gaitā arvien vairāk parādās skatījums uz lietām kā patstāvīgiem izziņas

un intereses objektiem, kuros tiek saskatīts dzīvīgums un aģence, kas dažos dzejoļos ir izteismīgāka par cilvēka aģenci. Plaši tiek izvēsta priekšmetu patstāvīgā personība un biogrāfija – fetiša objekts arvien vairāk tiek skatīts kā kaut kas unikāls un ar savu vērtību apveltīts.

Tomēr ceturtajā dzejoļu krājumā “Blusu cirks” ar jēdzienu “fetišs” vairs nav iespējams aprakstīt lietu poētikas spektru – šeit lietu aģence un unikālā patība ir līdzvērtīga cilvēka patībai. Tādējādi var runāt par “plakanu ontoloģiju” – posthumānismam raksturīgu skatījumu, kurā cilvēks un citbūtnes neatrodas hierarhiskās attiecībās. Spēcīgā vientulības izjūta, kas valda krājumā, iezīmē radikālu šķirtni starp dzejoļa “es” un citiem cilvēkiem – starp “es” un cilvēcisku “citu” pastāv plaisa, tāpat kā starp es un citbūtņu “citu”. Šo plaisu pārvar valodisku līdzekļu iezīmēta metamorfoze: dzejoļa ietvaros salīdzinājums, personifikācija, metafora vai ikdienišķs poētisks izteiciens kļūst par katalizatoru, lai sākotnēji cilvēciskā patība pieņemtu citbūtņu īpašības, ekstrēmos gadījumos pat tādā mērā, ka tiek uztverta kā citbūtne. Patība, kas ir pārņēmusi citbūtnes estētiskās īpašības un tiek uztverta kā šī citbūtne, pati kļūst neuztverama – tātad “nekas”. Šādā veidā tiek iezīmēts specifisks vientulības cikls: tas sākas ar patības radikālu atšķirību no “cita”, turpinās ar tās pielīdzināšanos “citam” un beidzas ar šīs patības kļūšanu par “neko”.

Tuvošanās citbūtņu izpratnei allaž ir saistīta ar antropomorfizāciju vai, precīzāk, šo citbūtņu tulkošanu konkrētai patībai pieejamā veidā. Tomēr ir vērojama atšķirība starp hierarhisku antropomorfizāciju, kurā citbūtnes tiek skatītas tikai cilvēka kontekstā, un nehierarhisku antropomorfizāciju, kurā citbūtne tiek skatīta kā līdzvērtīga cilvēkam. Dzejoļa poētiskā pasaule pieļauj šādus citbūtņu tulkošanas veidus: tās, iegremdētas valodas daudzozīmībā un dzejoļa iekšējā pasaules kārtībā, iegūst jaunas estētiskās īpašības, pārmaiņu un metamorfožu potenciālu. Dzejolis kļūst par vidi, kurā ir iespējamās pieredzes un uztvere, kas paplašina un precīzē izpratni par patības un citbūtņu attiecībām.

Literatūra

Adamaite, Undīne (2021). Anatomiskais teātris. Intervija ar dzejnieku Arvi Vigulu. *Diena*, 07.12.

Pieejams: <https://www.diena.lv/raksts/kd/intervijas/anatomiskais-teatris-intervija-ar-dzejnieku-arvi-vigulu-14272135> [sk. 20.10.2025.].

Auziņa, Anna (2009). Vigula valdzinājums. *Karogs*, Nr. 12, 139.–141. lpp.

Bennett, Jane (2012). Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. Cohen, Jerome (ed.). *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington, DC: Oliphaunt Books, pp. 237–269.

Brown, Bill (2013). Materialities of Modernism: Objects, Matter, Things. Rabaté, Jean-Michel (ed.). *A Handbook of Modernism Studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 281–296.

Bryant, Levi R. (2011). *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

- Caracciolo, Marco (2014). Beyond Other Minds: Fictional Characters, Mental Simulation, and "Unnatural" Experiences. *Journal of Narrative Theory*, No. 44(1), pp. 29–53.
- Cohen, Jeffrey Jerome (2018). The Ontological turn. Braidotti, Rosi; Hlavajova, Maria. *Posthuman Glossary*. London; New York: Bloomsbury Academic, pp. 304–306.
- Cole, Andrew (2015). Those Obscure Objects of Desire. *Artforum* (blog). 01.06. Available: <https://www.artforum.com/features/the-uses-and-abuses-of-object-oriented-ontology-and-speculative-realism-andrew-cole-224299/> [Accessed 27.06.2025.].
- Freud, Sigmund (1927). Fetishism. *Miscellaneous Papers, 1888–1938*. Vol. 5 of Collected Papers. London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis, pp. 198–204.
- Fusillo, Massimo (2017). *The Fetish: Literature, Cinema, Visual Art*. Transl. Thomas Haskell Simpson. New York; London; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury.
- Goldsmith, M. T. (2023). From Boredom to a Posthumanist Fulfillment. Hornbuckle, C. A.; Smith, J. S.; Smith, W. S. (eds). *Posthumanism and Phenomenology: The Focus on the Modern Condition of Boredom, Solitude, Loneliness and Isolation*. Springer International Publishing AG, pp. 29–37.
- Harman, Graham (2017). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Pelican.
- Hornborg, Alf (2021). Objects Don't Have Desires: Toward an Anthropology of Technology beyond Anthropomorphism. *American Anthropologist*, No. 123, pp. 753–766.
- Hornbuckle, Calley A. (2023). "Strange Kinship": Romantic-era Women Writers and the Posthuman. Hornbuckle, C. A.; Smith, J. S.; Smith, W. S. (eds). *Posthumanism and Phenomenology: The Focus on the Modern Condition of Boredom, Solitude, Loneliness and Isolation*. Springer International Publishing AG, pp. 91–102.
- Levinas, Emmanuel (1969). *Time and the Other*. Transl. Richard A. Cohen. Pittsburg: Duquesne University Press.
- Melgalve, Ieva (2026). Lietas un daba: posthumānisma ieskaņas jaunākajā dzejā. Ostups, Artis (sast. un zin. red.). *Latviešu literatūra 2016–2024*. Rīga: LU LFMI.
- Morton, Timothy (2012). An Object-Oriented Defense of Poetry. *New Literary History*, No. 43(2), pp. 205–224.
- Morton, Timothy (2013). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *Being Singular Plural*. Transl. Robert D. Richardson, Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press.
- Ostups, Artis (2009). Ciešanu lielmeistars savā "Istabā". *Karogs*, Nr. 12, 142.–144. lpp.
- Pietz, William (1985). The Problem of the Fetish, I. *RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 9(9), pp. 5–17.
- Rutkēviča, Agnese (2012). Atmiņas rūpīgais konspekts. *Satori*, 23.07.
- Pieejams: <https://satori.lv/article/atminas-rupigais-konspekts> [sk. 27.06.2025.].
- Skulte, Ilva (2021). Viguls kā viguls. *Punctum*, 23.11.
- Pieejams: <https://www.punctummagazine.lv/2021/11/23/viguls-ka-viguls/> [sk. 20.10.2025.].
- Smailbegovic, Ada (2021). *Poetics of Liveliness. Molecules, Fibers, Tissues, Clouds*. New York: Columbia University Press.
- Viguls, Arvis (2009). *Istaba*. Rīga: Satori.
- Viguls, Arvis (2012). *5:00*. Rīga: Mansards.

Viguls, Arvis (2018). *Grāmata*. Rīga: Orbīta.

Viguls, Arvis (2021). *Blusu cirks*. Rīga: Neputns.

Wolfendale, Peter (2014). *Object-Oriented Philosophy: The Noumenon's New Clothes*. Falmouth: Urbanomic Media.

Zalta, Edward N.; Uri Nodelman (eds.) (2022). Alienation. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Available: <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/alienation/> [Accessed 26.06.2025].

Kitija Balcare

PhD, Mg. sc. hum., teātra kritiķe un pētniece;

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

PhD, Mg. sc. hum., theatre critic and scholar;

Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

E-pasts / e-mail: kitija.balcare@lulfmi.lv

ORCID: [0000-0003-3202-3453](https://orcid.org/0000-0003-3202-3453)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.08

Ķermenis ekoteātrī: no kustības līdz bioperformativitātei

The Body in Ecotheatre: from Movement to Bioperformativity

Atslēgvārdi:

posthumānisms,
materiālā ekokritika,
bioloģiskā daudzveidība,
sugu teātris,
sugu savstarpējība

Keywords:

posthumanism,
material ecocriticism,
biological diversity,
theatre of species,
species interdependence

Kopsavilkums

Raugoties uz teātri no posthumānisma teoriju skatpunkta, raksta uzmanības centrā ir starpsugu attiecības ekoloģiskajā teātrī jeb ekoteātrī, pievēršoties cilvēka un citbūtņu savstarpējai mijiedarbei. Rakstā analizēti Latvijas teātra praktiķu izmantotie mākslinieciskie paņēmieni šo attiecību iemiesošanā skatuviski laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam. Raksta autore pievēršas tam, kā cilvēka ķermenis – kā performantu, tā skatītāju –, iesaistot maņas, ekoteātrī kļūst par līdzekli starpsugu attiecību veidošanai un ekoloģiskās apzinātības sekmēšanai. Kā teorētiskais pamats rakstā ir izmantotas posthumānisma teorētiķu Annas Cingas sugu savstarpējības, Donnas Hara-vejas dabkultūru un Steisijas Aleimo pārķermeniskuma idejas, teātra zinātnieces Unas Čauduri sugu teātra teorija ar zooģeopatoloģijas un terioatralitātes idejām un ekoteātra pētnieces Lizas Voynarskas bioperformativitātes teorija. Kā izrāžu analīzes metodoloģija ir izmantots ekokritiskais tuvskatījums, balstoties teātra zinātnieces Terēzas Dž. Mejas izstrādātajā pieejā. Sugu savstarpējībā jeb to mijiedarbīgo attiecību veidošanā un izprašanā liela nozīme ir ķermenim, tā izpausmēm un materialitātei, bet mākslā ir tam piemērota iedomātības telpa. Secināms, ka kustībai, kas izriet no ekoteātra izrādes daļībnieku – kā performantu, tā skatītāju – ķermeņiem, saikņotības izpratnes veidošanai ekoteātrī ir svarīga klātbūtne. Līdz ar to ekoteātrī kā kolektīvā iedomātības telpā bioperformativitāte ļauj apmeklētājam nonākt vidē, kas padziļina tā ekoloģisko apzinātību caur ķermenisku iesaisti un saskari ar ārpus cilvēka esošo pasauli.

Summary

Adopting a posthumanist perspective on theatre, this article focuses on interspecies relationships in ecological theatre or ecotheatre, examining the interaction between humans and non-human beings. The article analyzes the artistic techniques employed by Latvian theatre practitioners to depict these relationships on stage between 2020 and 2024. The author explores how the human body in ecotheatre, both as performer and spectator, can facilitate the creation of interspecies relations and promote ecological awareness through sensory engagement. The article's theoretical basis draws on the ideas of posthumanist theorists: Anna Tsing on species interdependence; Donna Haraway on naturecultures; Stacy Alaimo on transcorporeality; Una Chaudhuri's theory of theatre of species which incorporates ideas of zoogeopathology and teriotheatricality; and Lisa Voynarski's theory of bioperformativity. The analysis of performances uses a methodological approach based on Theresa J. May's ecocritical theory. The body and its expressions play an important role in fostering interrelatedness between species. Although art provides a space for imagination, the body and its expressions are crucial for forming and understanding interspecies relationships. Therefore, the movement arising from the bodies of participants in an ecotheatre performance – both performers and audience – is important for fostering a sense of relationality. Thus, in ecotheatre as a collective space of imagination, bioperformativity enables audience to immerse in an environment that fosters a deeper ecological awareness through physical engagement with the non-human world.

Sugu savstarpējība kā eksistences pamats

"Kā izskatītos

pasaule, kurā vairs nebūtu spēkā hierarhiskā cilvēka attieksme pret citām sugām, un kā tajā runātu, justu un domātu cilvēks? Kā izskatītos pasaule tad, kad visu sugu intereses mums sāks būt vienlīdz svarīgas?" Šādu retorisku jautājumu uzdod ekoteātra pioniere teātra zinātniece Una Čauduri (*Chaudhuri*), iedziļinoties tajā, kā cilvēks uz sugām raugās teātrī (Chaudhuri 2017: 185). Antropoloģe Anna Cinga (*Tsing*) uzsver, ka cilvēka dabai ir raksturīga sugu savstarpējība un ka caur šādu pozīciju varam tiekties izprast tos cilvēka un dabas attiecību tīklus, kuros pakāpeniski paši esam iepinušies (Tsing 2012: 144). Lai arī cilvēks dzīvo nemitīgā, dažkārt ne līdz galam apzinātā sugu savstarpējībā, tomēr posthumānisma domātāja Donna Haraveja (*Haraway*) uzsver, cik svarīgi ir būt modriem pret citādību attiecībās, jo "mēs neesam viens, bet esam atkarīgi no tā, kā mums izdosies būt kopā" (Haraway 2008: 50). Materiālās ekokritikas redzējumā, kas nepretstata dabu un kultūru, saskaņā ar vides cilvēkzinātņu teorētiķes Serpilas Opermanes (*Oppermann*) pausto arī dzimums un seksualitāte neizbēgami kļūst ķermeniski jeb saikņoti ar ārpus tiem esošo (Oppermann 2016: 93).

Skatoties uz cilvēka ķermeniskumu posthumānisma teorētiķes Steisijas Aleimo (*Alaimo*) piedāvātajā pārķermeniskuma (*trans-corporeality*) ietvarā, ieraugām, ka cilvēks vienmēr ir bijis un ir cieši saistīts ar ārpus cilvēka esošo (*more-than-human*)¹ pasauli tik lielā mērā, ka cilvēka vieliskums (*substance*) nav atdalāms no vides, kurā tas eksistē. Līdz ar to "daba" ir tikpat cieši klāt kā paša āda, iespējams, vēl tuvāk (Alaimo 2010: 2). Pārķermeniskums kā posthumānismam raksturīga jaunā materiālisma (*new materialism*) izpausme dzēš cilvēka iedomātās un radītās robežas, sadzīstot ikvienu būtni – kā cilvēku, tā citbūtni (*non-human being*)² – nepārtrauktā ķermeniskā, telpiskā un vieliskā mijiedarbē (Alaimo 2023: 147).

Tas atbalsojas arī kultūrteorētiķes Astrīdas Neimanis hidrofeministiskajā pozīcijā, ka "mēs esam sapinušies izsmalcinātajā horeogrāfijā, ko veido visdažādākās

1 Vārdu savienojums "ārpus cilvēka esošā [pasaule]" apzīmē visu uz Zemes esošo dabu. Šo apzīmējumu, ko 1996. gadā ieviesis ekologs Deivids Ābrams (*Abram*), aktīvi lieto vides cilvēkzinātnē. Sk.: Abram, David (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage.

2 Jēdziens "citbūtne" nozīmē: 1) jebkura radība, dzīvnieks, būtne, kas nav cilvēks, bet kam piemīt noteiktas cilvēka īpašības vai iezīmes; 2) objekti, kam piemīt cilvēkam līdzīgas intelektuālās spējas, piemēram, datorprogrammas vai roboti. Sk.: *CollinsDictionary.com*. Available: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/nonhuman> [Accessed 16.07.2024].

plūsmas un ķermeņi: ne tikai cilvēku, bet arī dzīvnieku, augu, ģeofizikālie, meteoroloģiskie un tehnoloģiskie ķermeņi; ne tikai ūdens plūsmas, bet arī varas, kultūras, politikas un ekonomikas plūsmas” (Neimanis 2017: 79). Kā vienu no ūdenstilpnēm (*body of water*), kam cilvēks var noskaņot savu ķermeni un apzināties to, Neimanis saskata mākslu (turpat: 153), bet Čauduri mākslai, tostarp teātrim, piedēvē nozīmīgu lomu vērtību pārvērtēšanā, kas nepieciešama, risinot ekoloģiskos problēmjautājumus (Chaudhuri 1994: 26). Skatuves māksla ir viena no mākslas formām ar izteikti telpisku dimensiju, un ekoloģiskais teātris jeb ekoteātris (*eco-theatre, ecotheatre*)³ kā kolektīvās iedomātības (*imaginary*)⁴ telpa, kurā videi ir aktīva loma, ir jo īpaši atvērts šādam pārķermeniskam skatījumam ar uzsvaru uz savstarpējo saikņotību (*relationality*)⁵.

Viena no pieejām, kā stiprināt cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules attiecības, pēc Čingas domām, ir padziļināti iepazīt konkrētas vietas ainavā, lai tās cilvēkam kļūtu personīgi nozīmīgas. Piemēram, tā, kā to dara savvaļas velšu vācēji – ogotāji un sēņotāji, kas caur savu pieredzi izprot daudzsugu (*multispecies*) mijiedarbību konkrētās vietās dabā (Tsing 2012: 142). Šādas personīgi iepazītas vietas var interpretēt arī Haravejas piedāvātajā jēdzienā “dabkultūras” (*nature-cultures*), kurās “savienojas ķermeņi un vārdi, stāsti un pasaules” (Haraway 2003: 20). Līdzīgi tam, kā izmantojam iztēli jeb iedomātību sociālu jautājumu risināšanai, tikpat svarīga iedomātība ir vides jautājumu pārvērtēšanai, jo vides iedomātība var būtiski ietekmēt to, kā attiecamies pret vides problēmjautājumiem un krīzēm un kā tās risinām (Neimanis et al. 2015: 81). Ekoteātris, kas pievēršas cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules mijiedarbei, spēj piedāvāt skatītājam drošu telpu kā jaunai pieredzei, tā svaigiem skatpunktiem. Taču, kā uzsver Meja, ekoteātrim nevajadzētu ne ignorēt, ne arī demonizēt cilvēka iedarbspēju jeb aģenci (*agency*)⁶ (May 2007: 98).

Līdz ar bioloģiskās daudzveidības sarukumu sugu attiecības arvien biežāk ienāk arī mākslā, tostarp skatuves mākslā. Viens no ceļiem, kā izjaukt teātrī ierasto

3 Ekoteātris ir teātra virziens, kas pievēršas cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules attiecībām, kurās klātesoši ir vides konflikti un problēmjautājumi un kas ņem vērā ilgtspējas aspektus visā izrādes dzīves ciklā, tiecoties uz aprītīgumu tajā. Sk.: Balcare, Kitija (2025). Ekoteātris. *Nacionālā enciklopēdija*, 30.06. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/185898-ekoteātris> [sk. 30.06.2025.].

4 Iedomātība – kaut kas, kas pastāv tikai iztēlē.

5 Saikņotība jeb savstarpējā saistība ir posthumānisma teorijās izmantots jēdziens, kas norāda uz ciešu, horizontālu sasaisti citam ar citu un plašākā nozīmē ar ārpus cilvēka esošo vidi, uzsverot, ka nekas nepastāv atrauti vai izolēti no visa pārējā un ka viss eksistē attiecībās.

6 Aģence, arī ietekmētspēja, rīcībspēja, šajā gadījumā – iedarbspēja kā spēja ietekmēt notiekošo.

antropocentrisko hierarhiju un kā iekļaut izrādēs jaunus aktorus – citbūtnes un ārpus cilvēka esošo pasauli –, ir Čauduri piedāvātais sugu teātris (*theatre of species*). Tas sakņojas idejā par postmoderno šamanismu, kur dzīvnieks (plašākā tvērumā jebkura cita suga) ir figūra, kas aizved jaunā ceļojumā pāri ideoloģiskām robežām, turklāt tālāk par modernisma teātri, kur līdz šim cilvēks ir ticis nošķirts no daudziem "citiem" (Chaudhuri 2017: 33). Posthumānisma skatpunktā, lūkojoties uz visiem planētas Zeme apdzīvotājiem kā uz vienu un vienotu kopienu, Haraveja uzsver nepieciešamību rūpēties par sugām kā kopumu, nevis par katru sugu atsevišķi, jo neviena suga nespēj eksistēt pati par sevi atrauti no pārējām (Haraway 2015: 159, 162).

Mūsdienu skatuves mākslas pasaulē ierosinot terminu "sugu teātris", Čauduri saskata tajā vietu tādām teātrim, kas dzīvi ataino kā visu sugu kopdzīvi un kas dod balsi kopīgajam dzīvnieciskumam (*shared animality*; Chaudhuri 2017: 166), bet Opermane uzsver, ka posthumānismam raksturīgie citbūtņu stāsti piedāvā cilvēka iztēlei jaunus veidus, kā izstāstīt pasauli, kurā mācāmies kļūt viens par otru (Oppermann 2021: 268). Sugu teātra funkcija sakņojas nepieciešamībā izprast sugu savstarpējību un pielāgoties kopīgai dzīvošanai tādā pasaulē, ko cilvēks daļa ar miljoniem citu sugu (Chaudhuri 2017: 158, 166). Sugu teātris atspoguļo sugu dzīvi, priekšplānā izvirzot tās ekoloģiskās dimensijas, tostarp bioloģiskos, klimatoloģiskos un materiālos faktorus (turpat: 158), – tātad tas ir teātris, kas lielā mērā atspoguļo Haravejas raksturotās dabkultūras. Sugu teātris tiecas pārņemt lingvistisko vienveidību un ļauj dažādībai ienākt atvērtā iemiesotības telpā, kurā ir iespējams sastapties dažādiem ķermenim, ņemot vērā un vienlaikus pieņemot to atšķirīgumu (turpat: 184). Kopsavēlot – sugu teātris ir uzskatāms par ekoteātra apakšvirzienu, kas pievēršas cilvēka un citu sugu iekļaujošas līdzāspastāvēšanas jautājumiem un kurā nozīmīga loma ir ķermenim un tā iemiesotībai telpā.

Ķermenis skatuves mākslā

Sugu savstarpējībā jeb sugu attiecību veidošanā un to saiknotības izpratnē liela nozīme ir miesiskajai pieredzei vidē – ķermenim, tā izpausmēm un materialitātei. Raugoties uz ķermeņa lomu skatuves mākslā, skatuves mākslas pētniece Keita Elsvita (*Elswit*) uzsver, ka ķermenis uz skatuves nav pašmērķis, bet gan "durvis" uz alternatīviem domāšanas un zināšanu veidiem, kas visu laiku notiek ar un caur ķermeni (Elswit 2018: 9). Šī doma atbalsojas teātra pētnieces Koletas Konrojas (*Conroy*) uzskatā, ka ķermenis ir veids, kā ieraudzīt punktus, kas sasaista cilvēkus un pasauli (Conroy 2021: 32). Citu skatpunktu atklāšana caur fizisku sasaisti ar ārpus cilvēka esošo pasauli ir viens no ekoteātra pamatprincipiem, kas ir svarīgs ekoloģiskās apzinātības sekmēšanā. Dejas teorētiķe Bojana Cvejiča (*Cvejič*) pauž pārliecību, ka horeogrāfija, kas strukturē

ķermeņus, kustības, žestus un telpisko izkārtojumu, spēj ne tikai atspoguļot esošo sociālo kārtību, bet arī skatītājam var piedāvāt un skatuviski izmēģināt citu kārtību (Oren 2020). Klimata pārmaiņu izpausmes ietekmē ne tikai pašu cilvēku ķermeņus, bet arī šo ķermeņu saiknes ar fizisko vidi – to, kā cilvēks pieredz vidi, kā domā un kā izjūt to (Chaudhuri 2017: 167).

Ekokritiski tuvskatot izrādes, ir svarīgi pētīt, kā ķermeņos atspoguļojas vides politika (May 2007: 100). Apzinoties ķermeņa un vides mijattiecības klimata krīzes laikmetā, horeogrāfija jeb ķermeņa kustību iezīmēšana telpā kļūst par būtisku vides iedomātības priekšnoteikumu ekoteātra izrādēm, kuru veidotāji tiecas radīt pārmaiņas izrāžu auditorijas attieksmē un ilgtermiņā arī rīcībā. Izpratne par kopīgu telpu ir būtisks priekšnoteikums vides aktīvisma veicināšanai sabiedrībā, ar skatuves mākslas palīdzību sekmējot kopīgas atbildības jeb līdzatbildības ideju par vidi, ko apdzīvojam mijattiecībās, domājot jau tālāk par ekoteātra izrādēm (Balcare 2023a: 236).

Postdramatiskā teātra (*postdramatic theatre*) teorijas “tēvs” Hanss Tiss Lēmans (*Lehmann*, 1944–2022), kurš uzsvēris izteiktu fiziskuma klātbūtni šai teātra virzienā, uzskata, ka teātra izrādei var noteikt tās “temperatūru”. Tā kā gadsimtiem ilgi teātrī cilvēks ir sekojis psiholoģiski niansētiem likteņiem, ko izspēlē citi dzīvi cilvēki, šādam teātrim, pēc viņa domām, piemīt “siltums”. Turpretī postdramatiskais teātris, būdams fragmentēts, struktūrā nelineārs, kā arī nepsiholoģiski vērst uz pasaules atainojumu, skatītājā var radīt “grūti panesamu aukstumu” (Lehmann 2006: 95). Viena no būtiskām postdramatiskā teātra iezīmēm ir izteikts, nereti skatītāju šokējošs un vienlaikus pašpietiekams fiziskums: teātra ierasti centrālā zīme – aktiera ķermenis – postdramatiskajā teātrī atsakās būt par simbolu (turpat). Aktiera ķermenis, kas var būt arī deviants, izpauž sevi intensīvi, caur žestiem un skaņām pārraidot kā ārēju, tā iekšēju spriedzi.

Savulaik, 20. gadsimta 30. gados, sirreālisma ideju ietekmēts, teātra režisors, aktieris un rakstnieks Antonēns Arto (*Artaud*, 1896–1948) piedāvāja tolaik šķietami jaunu pieeju teātrradē – nežēlības teātri. Jau tolaik, kad par postdramatisku teātri vēl neviens neteoretizēja, Arto saskatīja vajadzību atteikties no teksta “dikta-tūras” izrādē, tā vietā uzsverot cilvēka ķermeņa būtisko nozīmi vēstījuma veidošanā – tēmas “materializēties kustībās, izteiksmēs un žestos un tikai pēc tam ieplūdīs vārdos” (Arto 1933).

Analizējot to, kādos virzienos varam domāt par teātri un ķermeni, Konroja uzsver četrus pētīšanas virzienus. Pirmkārt, svarīgi ir noskaidrot, kāda veida ķermeņus redzam uz skatuves. Otrkārt, ķermeni varam uzskatīt par varas vietu un vienlaikus par vietu, kurā ir iespējams gan apšaubīt, gan pētīt varas klātbūtni. Treškārt, ķermeni ir iespējams izmantot kā analītisku stratēģiju, kur tas kļūst par



1. attēls. "Sarunas ar kokiem", autore Krista Burāne, Kristīne Brīniņa, "Punctum festivāls", 2024. gads.
Ginta Ivuškāna foto

skatpunktu uz ārpus tā esošo pasauli. Ceturtkārt, pētot ķermeni teātrī, svarīgi ir nošķirt aktiera vai performanta ķermeni kā neitrālu komunikācijas līdzekli, ko ir iespējams uztrenēt tēla pārstāvēšanai, un ķermeņus, kas pārstāv paši sevi konkrētā darbā (Conroy 2021: 5, 6).

Mūsdienu ekodramaturģijas pētniece Liza Vojnarska (*Woynarski*) piedāvā bioperformativitātes (*bioperformativity*) ideju, kur ārpus cilvēka esošajam jeb citbūtnēm mākslas darbos piemīt iedarbspēja un kur tās rada ne tikai simboliskus, bet arī fiziskus efektus ar mērķi paaugstināt skatītājos ekoloģisko apziņu (Woynarski 2020). Iedarbspēja var piemist arī vietai, īpaši ekodramaturģiskos darbos, kur vieta ne vien virza darbību, bet arī iegūst aktīvu lomu (May 2007: 95). Šī pieeja spilgti izpaužas režisores Kristas Burānes un horeogrāfes Kristīnes Brīniņas līdzdalības performancē "Sarunas ar kokiem" ("Punctum festivāls", 2024), kas 2024. gada 14. maijā norisinājās liepu alejā Rīgā iepretim Latvijas Republikas Ministru kabinetam, iestājo ties par kokiem pilsētvidē un aicinot saskatīt liepās līdzvērtīgus sarunu biedrus. Mākslinieces saaicināja 130 brīvprātīgos – dažādu vecumu, dzimumu, nodarbjību pārstāvjus, kas piedalījās performancē, stundas garumā meklējot savus individuālos saskarsmes punktus ar ārpus cilvēka esošo – ar koku pilsētvidē – un veidojot sarunu. Katrs no dalībniekiem izvēlējās savu saziņas "valodu": kāds apskāva koku, cits tam lasīja priekšā, kāds dejoja, cits spēlēja mūzikas instrumentu, vēl kāds skicēja,

bet performances izskaņā katrs tās dalībnieks rakstiski fiksēja to, ko ir sadzirdējis jeb ko koks tam ir atbildējis. Šajā performancē koks no simboliska aizstāvāmā objekta kļuva par fizisku performances dalībnieku, kura bioperformatīvo raksturu izcēla abu mākslinieču – Burānes un Brīniņas – radītais līdzdalības performances koncepts.

Arī citos ekoteātra darbos laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam ir vērojams, kā skatuves mākslas praktiķi aktualizē cilvēka un ārpus tā esošās pasaules attiecības, pakāpeniski attālinoties no simbolu un metaforu pieejas, tā vietā tuvojoties bioperformativitātei. Daudzos gadījumos šie darbi skar koku un meža tēmu, iespējot koku bioperformativitāti (Balcare 2023b: 289), un tie ir: "Koku opera. Vējgāzes" (komponiste Anna Ķirse, 2019), "No tā laika koki vairs nerunā" (režisore Krista Burāne, "Homo Novus Festival", 2020), "Mežs" (režisors Valters Sīlis, Latvijas Nacionālais teātris, 2020), "Malkas ceļi" (režisors Andrejs Jarovojš, Ģertrūdes ielas teātris, 2020), "Cilvēka triumfālā uzvara pār biti" (autore Krista Burāne, "Dirty Deal Teatro", 2021), "Sēņošanas čempionāts" (režisore Ilze Bloka, "Dirty Deal Teatro", 2021), "Brieža pēdējā nakts" (autori Jānis Balodis, Nauels Kano, "Homo Novus Festival", 2022), "Sarunas ar kokiem" (autore Krista Burāne, Kristīne Brīniņa, "Punctum festivāls", 2024).

Šis īsais četru gadu posms ir iezīmīgs ar Covid-19 pandēmijas klātesamību pasaulē. Tā veicināja cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules pārvērtēšanu. Līdz ar ierobežojumiem, kas liedza atrasties ārpus telpām, Latvijas teātros īsā laika posmā tapa vairāki ekoteātra virziena darbi. Skatoties uz Covid-19 un klimata pārmaiņām caur pārķermeniskuma prizmu, Aleimo uzsver, ka šādos apstākļos tā vietā, lai centrā izvirzītu cilvēku, ir jāapzinās cilvēka atrašanās daudzsugu (*multispecies*) tīklos (Alaimo 2023: 149). To, ka ne tikai cilvēks maina klimatu, bet arī ārpus cilvēka esošās pasaules citbūtnes, tātad citas sugas piedalās klimata veidošanā, stabilizēšanā un mainīšanā, uzsver posthumānisma pētniece Blānša Verlī (*Verlie*) no Austrālijas. Attiecības ar klimatu, kas, viņasprāt, ir drīzāk nevis objekts, bet gan attiecību kopums (*set of relations*), vienmēr būs attiecības ar ārpus cilvēka esošo pasauli, un tās būs dzīvas, afektos sakņotas attiecības (Verlie 2021: 6).

To, ka augiem piemīt visas tās pašas iezīmes, kas dzīvai būtnei – ne tikai kustība, bet arī justspēja, turklāt gan izteikti spēcīga reakcija uz pāridarījumu, gan arī pateicība par tam izrādīto labvēlību –, jau 1905. gadā rakstīja botāniķis Rauls Heinrihs Frānss (*France*, 1874–1943) pētījumā "Prāta iedīgļi augos" (*Germes of Mind in Plants*). Mūsdienų apstākļos, kad klimata pārmaiņas izraisa politiskas svārstības, mākslas teorētiķi Maja un Rūbens Fouksi (*Fowkes*) norāda uz augu spējām veidot negaidītas starpsugu alianses (Fowkes 2022) – tātad uz mijattiecībām ar citām sugām un uz saiknotību, kas ir būtiska bioperformativitātes laukā.

Dabas dokumentēšanai ierastās dabas un augu skicēšanas (*botanical illustration*) vietā mūsdienu horeogrāfe Aleksandra Pirici (*Pirici*) darbā “Aprakstīšana kustībā: novērošana caur iemiesošanu” (*Describing in Movement: Observing Through Embodiment*, 2020) kā mediju, ar ko uztvert un apgūt pasauli, izmanto visu cilvēka ķermeni. Cilvēka uzdevums bija izveidot horeogrāfiju auga dzīves cikla dinamikas izpētei, attālinoties no antropocentriskās jeb cilvēkcentrētās izpratnes par starpsugu attiecībām. Attīstot šo pieeju, performatīvā darbībā balstītās mākslas radītāja Pirici paplašināja šo saiknotības konceptu tālāk darbā “Attiecību enciklopēdija” (*Encyclopedia of Relations*, 2022). Pirici kā uz ķermeni vērsta (*body-focused*) mākslinieciskās prakses veidotāja uzsver, ka, “kustoties citādi, mēs domājam citādi” (citēts pēc: McDermott 2024).

Ja ar bioperformativitāti saprotam ķermeņa izkļūšanu no simbola un metaforas slazda, kļūstot par fizisku ķermeni, kas ekoteātra radītājā iedomātībā piedāvā skatītājam citas, alternatīvas iespējas eksistējošajai pasaules kārtībai, secināms, ka ekoteātris kļūst par posthumānisma ideju platformu un ļauj performantu ķermenim pārkāpt kustības robežas un pietuvoties bioperformativitātei.

No zooģeopatoloģijas pie saiknotības

To, ka savvaļas dzīvnieku populācijas kopš 1970. gada ir samazinājušās par divām trešdaļām un aizvien turpina sarukt arī 21. gadsimta otrajā desmitgadē, apliecina Apvienoto Nāciju Organizācijas ziņojums par dabas daudzveidības stāvokli pasaulē (*Global Biodiversity Outlook*, 2020).⁷ Arī Pasaules Dabas fonda Dzīvās planētas ziņojums (*Living Planet Report*, 2022)⁸ liecina par savvaļas dzīvnieku – zīdītāju, putnu, abinieku, rāpuļu un zivju – populāciju dramatisku kritumu par 69 % kopš 1970. gada. Līdz ar satraukumu par dabas jeb bioloģiskās daudzveidības sarukumu centieni rast jaunu skatījumu uz cilvēka un citu sugu attiecībām aizvien biežāk ir vērojami arī skatuves mākslā. Teātra praktiķu pievēršanās ekodramaturģijai ir iespēja runāt par ekoloģijas jautājumiem daudz balsīgi (*multivocal*) un daudzlaicīgi (*multitemporal*), piedāvājot stāstus, kas sniedzas pāri vienas sugas robežām (May 2021: 11), tādējādi paplašinot attiecību pārvērtēšanas iespējas un piedāvājot jaunus skatpunktus.

Lai analizētu teātra izrādes ekokritiskā tuvlasījumā un tuvskatījumā, 2007. gadā ekodramaturģijas pētniece teātra zinātniece Terēza Dž. Meja (*May*) attīstīja metodoloģisko pieeju, izstrādājot analīzes rīku “Daži zaļie jautājumi, ko uzdot izrādei”

7 Pieejams: <https://www.cbd.int/gbo5> [sk. 17.07.2024.].

8 Pieejams: <https://livingplanet.panda.org> [sk. 17.07.2024.].

(*Some Green Questions to Ask a Play*, 2005). Mejas piedāvātie divpadsmit jautājumi aptver vides, sociālās un ekonomiskās ilgtspējas dimensijas līdz ar ekoteātrim saistošiem aspektiem – kā tematiskā izvērsuma un vēstījuma, tā materialitātes ziņā. Pievēršoties ķermeņa lomai ekoteātrī un sugu savstarpējības atainojumam tā izrādēs, ekokritiskam tuvskatījumam būtiski ir trīs jautājumi – 8., 9. un 10.:

8. Kā izrādē ir izvietoti un izmantoti dzīvnieku un citbūtnu ķermeņi? Kādā veidā tie ir izmantoti – kā retoriski vai metaforiski līdzekļi? Un kas atklājas, ja tos saprot un skaidro burtiskā nozīmē?

9. Kā darbojas ķermenis kā medijs, kļūdams par robežpunktu, kurā noris ekoloģiskās identitātes apzināšanās?

10. Vai izrāde iedvesmo skatītāju pārvērtēt savas attiecības ar vidi un domāt par sevi vai savu kopieni citādi? (May 2007: 105)

Saredzot iztēlē ekoloģisko spēku, Meja uzsver, ka "stāsti ir ierakstīti zemē un cilvēkā, un citos ķermeņos; līdzīgi kā gaiss, ūdens, pārtika un pajumte, daži stāsti uztur dzīvību, bet citi stāsti, līdzīgi kā toksiskie atkritumi, nogalina" (turpat: 86), tādējādi atklājot stāstu pārķermenisko dabu un ierakstot ekodramaturģiju pie post-humānisma mākslas izpausmēm. Ekokritiski analizējot amerikāņu dramaturga un Pulicera balvas ieguvēja Roberta Šenkana (*Schenkkan*) lugu "Kentuki cikls" (*Kentucky Cycle*, 1991), kas caur mitoloģisku prizmu 200 gadu garumā pēta trīs ģimeņu vēsturi, kurā nozīmīga ir cīņa par zemes īpašumu Kamberlendas plakankalnē, kas atrodas Kentuki pavalstī, Meja secina: "...kad cilvēks aizmirst, zeme atceras." (May 2007: 93) Šāds secinājums atklāj ekodramaturģisko potenciālu uzlūkot cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules savstarpējību un saiknotību – gan rūpēs citam par citu, gan arī abpusējos nodarījumus.

Viena no pirmajām spilgtākajām skatuves mākslas pārstāvēm, kas aktīvi iestājas par vides jautājumiem, bija amerikāņu māksliniece un aktrise Reičela Rozentāle (*Rosenthal*, 1926–2015). Pozicionējot sevi kā ekofeministi un dzīvnieku tiesību aizstāvi, skatuves mākslas praktiķe 1984. gadā radīja izrādi "Citi" (*The Others*). Tās laikā uz skatuves līdz ar pašu mākslinieci uzstājās 42 dzīvnieki – katrs ar savu biogrāfiju, tiecoties uz ekocentrisku pasaules skatījumu un izturoties pret tiem līdzvērtīgi. Mūsdienu Latvijas teātra vēsturē režisors, kas uz skatuves savās izrādēs kā Latvijā, tā citviet Eiropā lomas ir piešķīris daudziem cilvēka pieradinātiem dzīvniekiem – suņiem, vistām, zirgiem, baložiem, ēzeļiem, ir Alvis Hermanis. Taču Hermana izrādēs dzīvnieku klātbūtne ir iegrožota simbolu rāmī ar izteikti antropocentrisku skatījumu, kas sasaucas ar kādreizējo cirka izpratni par dzīvnieka izrādīšanu cilvēkam. Viņš atvēl dzīvniekam vien scenogrāfisku lomu izrādē un atstāj to metaforas līmenī. Ievietojot dzīvnieku – savvaļas vai pieradinātu – telpā, kas ir paredzēta vai ir izmantota teātra izrādei, dzīvnieks piedzīvo stāvokli, ko Čauduri sugu teātra kontekstā

sauc par zooģeopatoloģiju (*zoogeopatology*) jeb cilvēka izraisītu dzīvnieka pārvietošanu telpā ārpus tā ierastās dabiskās vides, atrodoties tam neraksturīgā vidē (Chaudhuri 2017: 155). Hermanim dzīvnieks ir svarīgs kā simbols izrādes kontekstā, nevis kā citbūtne ar individuālu iedarbību, kas ir svarīga ekocentriskā skatījumā uz to. Čauduri apgalvo, ka pienācīgi izprast sugas ir iespējams tikai saiknē ar vidi, ko tās apdzīvo, jo īpaši gadījumos, kad pievēršamies tiem vides aspektiem, kas ir svarīgi šo sugu pastāvēšanai, – tātad ar tiem aspektiem, ar kuriem sugas ir savstarpēji saiknotas (turpat: 137). Raugoties uz pilsētu plašākā nozīmē kā uz cilvēka pārveidotu un industrializētu vidi, Čauduri to raksturo kā deanimalizētu jeb atdzīvnieciskotu vietu (turpat: 119).

Lai arī dzīvnieka klātbūtne izrādē var gan izcelt, gan aizēnot tās dzīvniecisko dabu un tās spēju aizkustināt izrādes dalībniekus – kā performantus, tā skatītājus (turpat: 7), tomēr, pēc teātra pētnieces Lurdesas Orozko (*Orozco*) domām, teātra izrādēs, kurās vēl aizvien tiek izmantoti reāli, dzīvi dzīvnieki, tie signalizē par vēlmi atgūt kādu neatgriezenisku zaudējumu (Orozco 2013: 71), ko ekoteātrī ir iespējams paplašināt līdz ilgām pēc cilvēka industriālās darbības rezultātā izzūdošās dabas. Par vienu no ekoteātra funkcijām klimata pārmaiņu laikmetā ekodramaturģijas pētniece Meja uzskata sērošanu (May 2021: 12). Jau piedzīvotais vai nojaušamais zaudējums tuvā nākotnē ir viena no ekoteātra, tostarp sugu teātra, iezīmēm, kas ir klātesoša vairākos ekoteātra darbos Latvijas teātra ainavā laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam.

Sugu teātra principi šajā laika posmā ir vērojami horeogrāfes Līlijas Liporas kustību izrādē "Brīvības bioloģija. Zuša stāsts" (Stars' Well, 2020), kas veltīta šīs zivju sugas straujajam populācijas sarukumam, un režisores Ivetas Poles audiovizuālajā performancē "Bee Matter" (2021), kas skar apputeksnētāju izzušanas tematiku, bet teātra veidotāju Jāņa Baloža un Nauela Kano (*Canó*) darbs "Brieža pēdējā nakts" (2022) vēsta par cilvēka un dzīvnieka attiecībām, meklējot tajās paralēles. Bioloģiskās daudzveidības tēmu izzūdošo dabisko pļavu un tām raksturīgo sugu kontekstā ir akcentējusi dramaturģe Linda Rudene audioizrādē "Pļavas dzelzenes atzišanās" (2020), režisore Ilze Bloka pievērsusies micēlija tēmai izrādē "Sēņošanas čempionāts" (2021), bet Krista Burāne muzikālā līdzdalības izrādē "Visi putni skaisti dzied" (2023) paralēli Dziesmu svētku tematiskajai līnijai ir ietvērusi apdraudēto putnu sugu populāciju sarukuma līniju. Katra no šīm izrādēm savā veidā izmanto ķermenisku pieeju vēstījuma tapšanā, kas tādējādi uzsver cilvēka un dabas mijattiecību saiknotību.

Rūpēs par sugām, tostarp pieaugot dzīvnieku tiesību aizsardzības kustībai, teātra mākslā Čauduri saredz iespēju vairs neizmantot dzīvnieku kā retorisku figūru, tā vietā saredzot dzīvnieka lomu mākslā kā ierosmi situācijas pārvērtēšanai cilvēka un citu sugu attiecību krīzē, ko aizvien padziļina klimata pārmaiņu ietekmes



2. attēls. "Bee Matter", režisore Iveta Pole, 2021. gads. Alana Prosas foto

(Chaudhuri 2017: 4, 133). Lai raksturotu to, kā dzīvnieki mākslā, tostarp teātrī, tiek konstruēti, reprezentēti, saprasti un pat pārprasti, pētniece piedāvā izmantot jaunu jēdzienu "zooēze" (*zooesis*; turpat: 5). Orozko, kas pievērsusies dzīvnieku un dzīvnieciskuma izpētei teātrī, norāda, ka dzīvnieki izrādēs var būt klātesoši, izmantojot dažādus skatuviskus paņēmienus: 1) lelles; 2) kažokzvērus ar tiem raksturīgām kažokādām; 3) attēlus; 4) skaņas; 5) kustības (Orozco 2013: 72).

Ekoteātra gadījumā citas sugas – ne tikai dzīvnieki, bet arī augi un sēnes – izrādēs ir aizvien vairāk klātesošas, pirmkārt, caur kustību, otrkārt, caur skaņu, atsaucoties no uzsvērti ilustratīviem skatuviskajiem paņēmieniem kā lellēm, īstiem vai sintētiskiem kažokiem, reālu sugu pārstāvju attēliem vai fotogrāfijām. Audiovizuālā kustību izrāde "Brīvības bioloģija. Zuša stāsts", ko veidojusi kustību režisore Lipora un dramaturģijas autore Elīna Apsīte sadarbībā ar Pasaules Dabas fondu un biologu Matīsu Žagaru, vēsta par izzūdošo Eiropas zuša populāciju, izrādes dramaturģiju būvējot caur zuša dzīves ciklu. Kustība un tās nozīme sugas dzīvē izrādē ienāk jau pašā sākumā ar performantu kustībām un izskan arī verbālā jautājumā:

Es gribu saprast zuša stāstu, būt daļa no viņa brīvības mistērijas. Es gribu izjust viņu dzīvi – kā viņi kustas, kā elpo, ko sajūt, ko domā? Es gribu zināt, kāpēc viņi visi atstāj mūs? Uz kuriem viņi dodas? Vai viņi kādreiz atgriezīsies? (Apsīte 2020)



3. attēls. "Visi putni skaisti dzied", režisore Krista Burāne, "Dirty Deal Teatro", 2023. gads. Dagnijas Bernānes foto

Līdzās performantu kustībām izrādi caurvij tekstuāls stāstījums – gan personisku asociāciju stāsti par zušu tematiku, gan sugas īpatnības atklājoši fakti. Izrāde izmanto atvērto principu – tā iesaista skatītāju, uzdodot tam jautājumus un aicinot brīvprātīgi iesaistīties kustībā, kas ataino zušu ceļu uz nārstošanas vietām. Tajā pašā laikā performante, aicinot skatītājus no pasīviem vērotājiem kļūt par aktīviem stāsta līdzdalībniekiem, konstatē sugu savstarpējības klātbūtni skatītāja dzīvē:

Jūs varat piedalīties, jūs nevarat nepiedalīties – jūs jau tāpat esat dalībnieki, un tā ir zīme. Vai jūs nāksiet līdz? Jūs nevarat nepiedalīties – **jūs jau tāpat esat dalībnieki, jūs esat piedzimuši un jebkura jūsu kustība, jebkurš jūsu jā vai nē atbalsojas.** Tas veido mūsu īstenību. (Apsīte 2020)

Stāsti rada piederības shēmas jeb dzīvus audus starp pagātņi un tagadni, starp cilvēku un citbūtņu kopienām (May 2007: 94), bet kustība šos stāstus nostiprina ķermeniskajā atmiņā, tādējādi vēl izteiktāk atdzīvinot sugu savstarpējību jeb saiknotību. Uzskatāma mijiedarbe starp sugas stāstu un ķermeni ir ekoteātra izrādē "Bee Matter", kuras centrā ir bišu pasaule. Bites kā miesaskrāsas triko tērpti androgīni performanti ar viļņotu, blondu, garu matu parūku ir klātesošas izrādes telpā izteikti fiziskā veidā, kustību zīmējumu balstot stropa dzīves novērojumus. Uz sejām laiku pa laikam parādās tās nosedzošas melnas motociklistu ķiveres, kas palielina performantu androginitāti, tiecoties maskēt cilvēcisko individualitāti.

Līdzīgu principu – atņemt performantam ekoteātra darbā cilvēcisko seju un

tās izteiksmes, atstājot ķermeņa kustības, – izmanto režisore Burāne un kostīmu māksliniece Pamela Butāne izrādē “Visi putni skaisti dzied”. Lai arī dzīvnieka individuālās sejas neesamību Čauduri saskata kā biedējošu cilvēkam, kas augstu vērtē tieši individuālo (Chaudhuri 2017: 22), tomēr Orozko apgalvo, ka teātrī dzīvnieciskums nereti tiek konstruēts kā brīvības forma iepretim cilvēkam un cilvēcei kopumā, kas ir iesprostota savā individualitātē (Orozco 2013: 70). Individuālās sejas un tai raksturīgās mīmikas maskēšana ekoteātra izrādēs tādējādi kļūst par skatuvisku paņēmieni tam, kā pietuvoties citu sugu iemiesošanai, vienlaikus tādā veidā lielāku uzmanību pievēršot ķermeniskajai eksistencei.

Seja un tās aizsegšana, izraisot daļā skatītāju izteikti ķermenisku reakciju uz šo darbību, ir redzama arī izrādē “Sēņošanas čempionāts”, kas reflektē par cilvēka atstāto pēdu dabā. Vides cilvēkzinātņu jomas pētnieces Verlī un Neimanis klimata pārmaiņas saredz kā sistēmisku elpošanas krīzi, pētot, kā elpa kļūst par klimata katastrofas liecinieci (Verlie, Neimanis 2023). Elpošana kā viens no dzīvības priekšnoteikumiem ir klātesoša fiziskuma piesātinātajā izrādē “Sēņošanas čempionāts”. Izrādi režisore Bloka ir veidojusi kopā ar Latvijas Kultūras akadēmijas Laikmetīgās dejas programmas tā sauktās 6. absolventu paaudzes horeogrāfiem. Izrāde sākas kā šī iedomātā čempionāta vadītājas Valdas izklaidējoši izglītojoša saruna ar skatītājiem par meža, sēņu un sēņotnes nozīmi, bet turpinās un noslēdzas izteikti fiziskā valodā. Jaunie kustību mākslinieki – Roberta Gailīte, Edvards Kurmiņš, Ramona Levane, Oskars Moore, Milena Paviļča, Katrīna Stepīņa, Darja Turčenko, Vladimirs Goršantovs – pakāpeniski pārtop no sēņu lasītājiem par savstarpēji saikņotu sēņotni jeb micēliju. Katram no viņiem groza vietā līdzī ir plastmasas iepirkumu maisiņš ar dažādu atpazīstamu lielveikalu zīmoliem uz tiem. Kādā izrādes brīdī, kustībām kļūstot savstarpēji aizvien sasaistītākām, bet performantu ķermeņiem – aizvien atkailinātākiem, šos čaukstošos maisiņus viņi uzvelk sev galvā. Pirmizrāde 2021. gada 16. novembrī norisa Covid-19 pandēmijas ierobežojumu laikā, kad skatītāji izrādi bija spiesti vērot ar medicīniskām maskām uz sejas. Aina, kurā performanti ilgstoši – vairāku minūšu garumā – turpina kustības ar plastmasas maisiņiem galvā, izraisa teju fizisku reakciju daļā skatītāju, afektīvi tos iesaistot izrādē. Aina skatītāju ķermeniskajā atmiņā atsauc pieredzi, kas saistās ar elpas trūkumu un smakšanu, un biedējošo sajūtu, kas tai seko. Skatītāji, kam uz sejas ir elpojošas medicīniskās maskas, vēro performantus, uz kuru sejas ir elpošanu ierobežojoša un dzīvību apdraudoša patērnieciska plastmasa. Skatītāji kļūst par aculieciniekiem tam, kā cilvēks, nodarot pāri dabai, nodara pāri pats sev: cilvēks un daba te top par vienu veselū, bet pāridarījums dabai kļūst par suicidālu darbību.

Ķermeniskā atmiņa ir horeogrāfisks paņēmieni, ko kustību māksliniece Brīniņa izmanto muzikālā līdzdalības izrādē “Visi putni skaisti dzied”, kuras centrā ir putnu



4. attēls. "Sēņošanas čempionāts", režisore Ilze Bloka, "Dirty Deal Teatro", 2021. gads. Aivara Ivbuļa foto

sugu daudzveidības sarukums – cilvēka veicināti zaudējumi dabā, kas ilgtermiņā saasina ekoloģiskās problēmas. Taču šajā gadījumā horeogrāfe neatsauc atmiņā jau esošas pieredzes cilvēka ķermenī, bet caur izrādes apmeklētāju fizisku iesaisti nostiprina viņos jaunas zināšanas, kuru pamatā ir izzūdošo putnu sugu populāciju saudzēšanas prakses. Piemēram, pie griezes apmeklētāji kopīgi izpilda noteiktu kustību zīmējumu, kas ilustrē plaušanas virzienu no centra uz ārām. Tas ir saudzīgs paņēmieni lauksaimniecībā putnu mazuļu laikā, ļaujot griezes mazuļiem izdzīvot, izskrienot no šāda lauka. Turpretī pie mežirbes apmeklētāji veido dabiska meža attiecību tīklojumu, savstarpēji saskaroties noteiktos punktos, norādot uz dabā pastāvošo sugu saiknotību. Pretstats šim dabas attiecību modelim ir cilvēka stādīts mežs mežsaimniecības nolūkam, ko apmeklētāji vizualizē, nostājoties taisnās rindās, savstarpēji nesaskaroties. Šī pieeja ne tikai uzskatāmi ļauj izprast procesus dabā, bet arī ataino cilvēka ietekmi uz tiem. Izrādes apmeklētāju fiziska iesaiste ir būtisks priekšnoteikums viņu ekoloģiskās apzinātības veicināšanā.

Izrādē "Visi putni skaisti dzied" par satuvinošo elementu starp putniem un cilvēkiem ir izvēlēta dziesma, kas arī ir ķermeniska pieredze, kurā loma ir pareizai elpošanai. Tā noris zaļajās zonās pilsētvidē, kur izrādes apmeklētājiem ir iespēja izzināt piecas Latvijas savvaļā apdraudētas sugas – lauku cīruli, dzelteno cielavu, griezi, baltmugurdzeni un mežirbi – un izrādes izskaņā vienoties tās gaitā kopīgi apgūtā dziesmā.



5. attēls. "Visi putni skaisti dzied", režisore Krista Burāne, "Dirty Deal Teatro", 2023. gads. Dagnijas Bernānes foto

Lai arī putni savas sugas stāstu vēsta cilvēka balsī, tomēr performanti izmanto to iemiesotajai sugai atbilstošu kustību nianšes. Piemēram, frakā tērptais performers Artūrs Čukurs ataino lauku cīruli ar neuzkrītošām, viegli saraustītām kustībām.

Analizējot izrādes ar dzīvnieku klātbūtni tajās, Čauduri nonāk pie jauna jēdziena skatuves mākslā "teriateatralitāte" (*therio-teatricality*), kur vārda daļa *therio* no grieķu valodas apzīmē dzīvnieku, arī briesmoni (Chaudhuri 2017: 115). Teriateatralitāte ietver tādus skatuviskos paņēmienus, kuros dzīvnieciskums ir pielīdzināms fiziskumam un materialitātei, vienlaikus nezaudējot cilvēkam raksturīgo – prātu, dvēseli, domas, idejas (turpat). Teriateatralitāte ir saskatāma teātra apvienības "Kvadrifrons" kukaiņu operā "Ērces" (2023) Paulas Pļavnieces režijā. Lai arī izrāde tematiski pievēršas tam, kā taigas ērce un suņu ērce ienākušas Latvijas savvaļā un kā sadzīvo tajā ar citām sugām, tomēr operai raksturīgajā melodramatismā šo sugu attiecības izrādes veidotāji izteikti antropomorfizē jeb cilvēcisko, priekšplānā izvirzot cilvēkam ierastus attiecību veidošanas principus, kur vieta ir pirmajai mīlestībai, nodevībai, draudzībai un citām kaislībām. Izrādes performanti sugas – abu sugu ērces, prusaku, dēli, jāņtārpiņu – ataino caur hiperbolizētām kustībām, uzsverot sugai raksturīgo, bet nesasaistot vai nepretstatot tās cilvēkam un tā ķermenim. Saskaņā ar dramaturga Klāva Mellja libretu operā "Ērces" cilvēks ir tikai viens no daudziem ērces "medījumiem":



6. attēls. "Ērces", režisore Paula Pļavniece, "Kvadrifrons", 2024. gads. Publicitātes foto

Mēs sēžam stiebrīņa galā un gaidām, kad garām nāks medījums. Kāds kurmis, ezis, **cilvēks**, strupaste, zaķis... (Mellis 2024)

Vienlaikus šī pieeja ilustrē to, ka ērcei cilvēks ir tikai viena no daudzajām sugām barības ķēdes kontekstā, skatītājam ļaujot attālināties no antropocentriskā skatījuma, nokļūstot ekocentriskā pozīcijā, kuras pamatā ir skatījums par visu dzīvo būtņu mijattiecībām.

Par muzikālā brīvdabas jauniestudējuma norises vietu ir izvēlēta Rīgas Zooloģiskā dārza teritorija tā zaļajā zonā nomalē, taču izrāde par to nekādā veidā nereflektē, līdz ar to izrādes vietai nav aktīvas lomas, kas ir svarīga iezīme ekoteātra virziena darbos. Tādējādi izrāde "Ērces" tiešā veidā neveicina cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules – šajā gadījumā citu sugu – attiecību pārvērtēšanu, neaizsniedzoties līdz ekoteātra piemēram, bet uzskatāmi atainojot terioteatralitāti: skatītāji, kas sēž amfiteātra formā izkārtotās sēdvietās uz paletēm, vēro dramaturģiski cilvēciskotas sugas caur sev atpazīstamām situācijām, neveidojot ciešāku izpratni par savstarpējību kopīgajā vidē. Skatītāji atrodas pasīvu vērotāju pozīcijā, kur individuālu ķermenisku pieredzi ir iespējams gūt caur fizisku mijiedarbi ar vidi, kas šajā izrādē izpaužas kā īslaicīgs lietus vai kā uz ādas sajūtams oda dzēliens.

Attiecinot terioteatralitātes izpausmes – fiziskumu un materialitāti – uz skatītājiem un izrādes gaitā iesaistot tos darbībā, skatītājs kļūst par daļu no izrādes,



7. attēls. "Brieža pēdējā nakts", autori Jānis Balodis, Nauels Kano, 2022. gads. Aivara Ivbuļa foto

piedaloties tajā ne tikai ar domām, bet arī ar kustībām. Šāda pieeja ekoteātra darbā veicina fokusa maiņu – nevis domāt par dabu, bet domāt kopā ar to (Balcare 2023a: 236). Ekoteātra izrādē "Brieža pēdējā nakts", kas vēsta par cilvēka vadīta transportlīdzekļa un dzīvnieka sadursmi uz ceļa, tās veidotāji Balodis un Kano skatītājiem telpā – Latvijas Neredzīgo savienības kultūras centra aktu zālē – piedāvā izpildīt meža lomu mirklī, kad pēc sadursmes ievainotais briedis nonāk telpā, kurā valda apjukums (*confused space*):

Tagad es redzu mežu ap sevi. Es redzu mežu, kas kustas no vienas kājas uz otru. No vienas kājas uz otru kā lēnā dejā. Mežs dejo kā zari vējā. No vienas kājas uz otru. No vienas kājas uz otru. No vienas saknes uz otru. No viena spārna uz otru. No viena uz otru. (Balodis un Kano 2020)

Katrs skatītājs šajā izrādes ainā kļūst par koku tajā, saglabājot savu individuālo attieksmi pret šo iesaisti izrādes telpas aktivizēšanā, tādējādi vienlaikus saglabājot arī vēstījumā iekļaujošu attieksmi un dabas daudzveidības izpausmi. Izrādes iekļaujošo un vienlaikus ķermenisko dimensiju paplašina arī surdotulka klātbūtne izrādes telpā, tā atklājot dažādās valodas, kurās cilvēks var runāt ar dabu un par dabu.

Piešķirot skatītājiem konkrētas lomas – piemēram, meža, brieža, bites – un arī apmainoties ar tām izrādes laikā, skatītāju ķermeniskā iesaistīšanās tiek pastiprināta caur viņu maņām, tādējādi padziļinot to ekoloģisko apzinātību. Ekoteātra izrādēs

fiziskums kā iemiesojums izvirzās priekšplānā līdztekus verbāliem un neverbāliem aicinājumiem skatītājam nevis domāt par dabu, bet jau domāt kopā ar to, kas rezonē ar posthumānisma idejām un atdzīvina tā saukto postmoderno šamanismu.

Tiekšanās pēc teātra, kas saskaņā ar Arto idejām piepilda telpu ar intensīvu, pat pirmatnēju enerģiju, kura pirmām kārtām nāk no ķermeniski iemiesotiem attēliem ar dažādām iespējamām šo kustību nozīmēm (Arto 1933), cieši sasaucas ar režisores Poles pieeju audiovizuālajā izrādē "Bee Matter", kurā būtiska loma ir tieši fiziskumam un tiecībai uz imersivitāti, mākslinieciski iesaistot skatītāju caur tā maņām – redzi, dzirdi, smaržu, tausti. Papildus tādiem semiotiski piesātinātiem skatuviskajiem paņēmieniem kā balss, kostīms, žests, kustība, fiziskums, vokalizācija, Čauduri sugu teātris ietver vēl divus nevizuālus paņēmienus, kas ir īpaši raksturīgi tām izrādēm, kurās loma ir kukaiņiem: tā ir vibrācija un skaņa (Chaudhuri 2017: 126, 139). Tās abas ir klātesošs paņēmiens multimediju mākslinieces Katrīnas Neiburgas radītajā audiovizuālajā ainavā izrādei "Bee Matter".

Paturot prātā bišu kā apdraudētu apputeksnētāju klātbūtni diskusijās par dabas daudzveidību,⁹ jāvērs uzmanība arī uz izrādes nosaukumu un tā iespējamo tulkojumu latviešu valodā. Tulkojot to no angļu valodas latviski, nosaukumā "Bee Matter" līdzaspastāv vairākas nozīmes, kas precīzi saspēlējas ar pašu izrādes būtību un tādējādi paplašina izrādes uztveri, raugoties uz to no ekokritiska redzespunkta. Ja tulkojam to kā "Bišu lieta", "Bišu jautājums" vai "Bišu svarīgums", nākas aktualizēt jautājumu par apputeksnētāju nozīmi dabas daudzveidības kontekstā, izceļot bišu būtiskumu un vienlaikus arī apdraudētību. Tātad šādi izrādes centrā nonāk citbūtnes, uz kuru apdraudētību uzmanību vērs izrādes veidotāji. Ja tulkojam izrādes nosaukumu kā "Bišu matērija" vai "Bišu viela", tas sabalsojas ar izrādes materialitāti, kur papildus ķermeniskajai bišu iemiesošanai izrādes telpu piepilda uz skatītāja maņām vērsti skatuviskie paņēmieni, kā skaņa, krāsa, smarža, viela. Šādā veidā šis ekoteātra piemērs ne tikai aktualizē savvaļas bišu sugu esošo situāciju pasaulē, bet vienlaikus tiecas sasniegt to, ko posthumānisma teorētiķes un materiālā feminisma (*material feminism*) aizsācējas Aleimo un Neimanis dēvē par pārķermeniskumu jeb ciešo sasaisti starp būtnēm un ārpus tām esošo pasauli.

Poles darbs, atmetot verbālo slāni un aizstājot to ar kustību ekspresiju, telpā ar skatītāju runā intensīvās kustību bildēs, kas mijiedarbojas ar izrādes audiovizualitāti. Arto uzsver, ka "attēlu un kustību pārklāšanās, kas īstenosies caur slepenu saskaņu

9 Pirmo reizi veiktais Eiropas savvaļas bišu novērtējums par 1965 savvaļas bišu sugām 2015. gadā atklāja, ka Eiropā katrai desmitajai savvaļas bitei draud izzušana, katrai piektajai bišu sugai tā var draudēt tuvā nākotnē, bet vairāk nekā pusei no zināmajām bišu sugām to populāciju tendences ir neskaidras. Pieejams: <https://www.iucn.org/content/nearly-one-10-wild-bee-species-face-extinction-europe-while-status-more-half-remains-unknown-iucn-report> [sk. 16.07.2024.].



8. attēls. "Bee Matter", režisore Iveta Pole, 2021. gads. Alana Prosas foto

starp priekšmetiem, klusuma brīžiem, kliegzieniem un ritmiem, novedīs pie īstas ķermeniskas valodas, kuras pamatā būs zīmes un ne vairs vārdi" (Arto 1933). Poles izrādē performanti, kas tiecas iemiesot bišu būtību, piepilda izrādes telpu kā ar priekšmetiem (šūnu motīvi, medus kāre, ziedputekšņi, medus u. c.), tā ar spietam raksturīgu attiecību iemiesošānu kustību un kliedzienu mijiedarbē, ko pavada arī klusuma brīži, kad skatītājs tikai vēro telpā notiekošo, kā arī ritmizēta ainava, ko telpā ienes Neiburgas audiovizuālās projekcijas no bites skatupunkta uz ziedu pļavu un pasauli kopumā.

Kritiskajās augu studijās (*critical plant studies*) pētnieki lieto jēdzienu "augu aklums" (*plant blindness*), ar to saprotot cilvēka nespēju novērtēt augu būtiskumu, nespēju pamanīt sev apkārt esošos augus un saredzēt tajos atsevišķas sugas (Sandilands 2021: 159). Uz citu maņu – dzirdi – savā ekoteātra virzienam atbilstošajā autordarbā tiecas iedarboties dramaturģe Linda Rudene audioizrādē "Pļavas dzelzenes atzīšanās" (Valmieras vasaras teātra festivāls, 2020), kas audiāli ievied cilvēku dabiskā zālājā ar bagātīgu augu sugu kopumu. Audioizrādes formātā caur poētiski blīvu tekstu, kurā dramaturģe verbāli ievij daudzas kādreiz dabiskajās pļavās sastopamās augu sugas, šim darbam ir potenciāls iedarboties uz tā klausītāju ķermeniski. Audioizrādes teksts ir afektīvi ambivalents. No vienas puses, tas iedarbojas teju meditātīvi, ļaujot baudīt valodas košumu, no otras puses, izrādes vēstījums ar ietvertiem retoriskiem jautājumiem klausītājam ir kā trauksmes zvans, vēstot, ka pļavas ar šādu augu daudzveidību Latvijā vairs teju nav sastopamas.

Lai arī izrāde tapusi kā vietas izrāde, norādot konkrētu ģeogrāfisku punktu Valmieras pilsētas kartē – augu sugām nabadzīgu zālāju pilsētvidē –, tomēr kā audioizrāde šis Rudenes darbs var kļūt arī patstāvīgs neatkarīgi no vietas, kurā to klausās. Audioizrāde sākas ar jautājumu klausītājam par to, kāda izmēra apavus tas valkā:

Kas tev kājās? Četrdesmit trešais? Četrdesmit ceturtais? Klaudz, čikst, klakšķ, dun, tirkšķ, švīkst. Sargi zoles, sargi savas asfalta zoles. (Rudene 2020)

Caur šo jautājumu atklājas arī dramaturģes ekofeministiskā pozīcija, verbāli uzbrūkoši adresējot to, visticamāk, vīrietim, ietverot jautājumā tā pēdām ieras-tāko apavu izmēru un asfaltu kā industrializācijas sasniegumu, kas pārkļāj augsni ar visu tajā esošo augu dzīvi. Dramaturģes balss nestāsta, bet nemitīgi iztaujā klausītāju, pieprasot no viņa kā savas rīcības, tā attieksmes pārvērtēšanu, ietieco-ties ķermeņa atmiņas laukā. Dramaturģe valodiski raksturo fiziskas sajūtas, kas rodas cilvēkam, basām pēdām ejot cauri pļavai, aktivizējot ķermenisko pieredzi caur asociāciju lauku:

Ložņu āboliņš, parastais vizulis, velēnu radzene, pļavas timotiņš, parastā ziepenīte, augstā dižauza, odu gimnadēnija, meža suņuburkšķis, Sibīrijas latvānis, niedru lapsaste, garlapu veronika, pļavas ķērsa, pļavas spulgnaglene, meža zirdzene, rūsganā melncere, bruņu ķiverene, trejlapu puplaksis, armērija, ciņu grīslis, šaurlapu spilve. Es sen neesmu bijusi tādā pļavā. Tiešām sen. Un tu? Tu arī? Un, iespējams, vairs nebūsi. Ieduras, knieš, skrāpē, kņudina, berž, kairina, sūrst, rīvē, dzeļ, ieduras. (Rudene 2020)

Dramaturģe klausītāju cenšas ievest ilgošanās telpā, uzrunājot caur neatgrie-zenisku ainavas zaudējumu un līdz ar to arī atkārtotas pieredzes neiespējamību. Cēloni tam autore saskata industriālajā pasaulē, par ko liecina pļavas un asfalta jeb dabas un pilsētas pretstatījums, kas caurvij audioizrādi. Pretstatījums turpinās arī iedomātā dialogā ar klausītāju, kurā autore identificē sevi ar kādu no augiem, pretnostatot klausītāju kā citu augu.

Un kas gan mums ar tevi vispār ir kopīgs? Es – pļavas dzelzene, tu – purva atālene, es – stāvu stublāju, tu – kailu stumbru. Es – lieliem ziedu kurvīšiem, tu – strupi nosmailotām kauslapām, es – zaļām vīkalu lapām, tu – rozetē kārtotām, es – bārkstainām malām, tu – baltiem pieclapu ziediem, es – violeti sarkaniem šūpojos vējā un raudu sarmu kā mirkli pirms oktobra višanas. (Rudene 2020)

Šis botāniskais pretstatījums kļūst par dramaturģes audioizrādes “es” satikša-nās punktu ar audioizrādes klausītāju “tu”, pārceļot abu cilvēcisko identitāti daudz-veidīgajā augu pasaulē, kur katram savā neatkārtojamībā ir tiesības būt.

Secinājumi

Līdz ar bioloģiskās daudzveidības sarukumu sugu attiecības aizvien biežāk ienāk arī mākslā, uzsverot, ka sugas, tostarp cilvēks un citbūtnes, dzīvo savstarpējā saikņotībā, nevis izolēti. Sugu savstarpējībā jeb to mijiedarbīgo attiecību veidošanā un izprašanā liela nozīme ir ķermenim, tā izpausmēm un materialitātei. Skatuves mākslā fiziskums ir iezīmīgs ne tikai dejas un kustību izrādēm, bet arī postdramatiskajam teātrim, savukārt ekoteātrim, kas pievēršas starpsugu attiecībām, ir raksturīga terioteatralitāte un bioperformativitāte.

Ekoloģiskais teātris jeb ekoteātris ir teātra virziens, kas pievēršas cilvēka un ārpus cilvēka esošās pasaules mijattiecību izpētei un to pārvērtēšanai, sekmējot ekoloģisko apzinātību caur kolektīvo iedomātību un pārķermeniskuma izpratnes veicināšanu. Laika posmā no 2020. līdz 2024. gadam analizējot tās Latvijā veidotās ekoteātra izrādes, kas atbilst arī sugu teātra izpausmēm, ir vērojama tiecība no kustības nonākt bioperformativitātes laukā. Tur sugas iemiesojošā kustība zaudē ilustratīvismu un vairs nenes simboliskas zīmes slogu, bet ir klātesoša kā apliecinājums iemiesotās citbūtnes eksistencei kopīgajā izrādes telpā.

Kustībai, kas izriet no izrādes dalībnieku – kā performantu, tā skatītāju – ķermeņiem, ir svarīga klātbūtne, lai ekoteātrī veidotu saikņotības izpratni. Saikņotībai ir ķermenisks raksturs, kas ekoteātra izrādēs atklājas kā izteikta fiziskuma klātbūtne, ietverot atteikšanos no konkrētām lomām, performantu androginitāti un anonimitāti (piemēram, atsakoties no sejas mīmikas izmantošanas, uzvelkot dažāda veida sejas maskas), atteikšanos no dramatiskā teksta kā izrādes pamata, fragmentētību ainās un kustībās. Saikņotības uzsvēršanai ir izmantota arī apmeklētāju ķermeniska iesaiste, piemēram, pastiprināti stimulējot to maņas (redzi, dzirdi, garšu, tausti, smaržu), iesaistot noteikta veida horeogrāfisku zīmējumu izpildīšanā, piešķirot dzīvās scenogrāfijas lomu.

Secināms, ka ekoteātrī kā kolektīvā iedomātības telpā bioperformativitāte ļauj tā auditorijai nonākt vidē, kas caur ķermenisku iesaisti un maņas balstītu saskari ar ārpus cilvēka esošo pasauli padziļina tās ekoloģisko apzinātību.

Bibliogrāfija

Avoti

Apšīte, Elīna (2020). *Brīvības bioloģija. Zuša stāsts*. Dramaturģiskais materiāls. Autores privātajā arhīvā.

Balodis, Jānis; Nauels Kano (2020). *Brieža pēdējā nakts*. Dramaturģiskais materiāls. Autores privātajā arhīvā.

Global Biodiversity Outlook (2020). Available: <https://www.cbd.int/gbo5> [Accessed 16.07.2024].

IUCN Report (2015). Available: <https://www.iucn.org/content/nearly-one-10-wild-bee-species-face-extinction-europe-while-status-more-half-remains-unknown-iucn-report> [Accessed 16.07.2024].

Living Planet Report (2022). Available: <https://livingplanet.panda.org> [Accessed 16.07.2024].

Mellis, Klāvs (2024). *Ērces*. Kukaiņu operas librets. Autores privātajā arhīvā.

Rudene, Linda (2020). *Pļavas dzelzenes atzišanās*. Dramaturģiskais materiāls. Autores privātajā arhīvā.

Literatūra

- Abram, David (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage.
- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alaimo, Stacy (2023). Transcorporeality II: Covid-19 and Climate Change. Braidotti, Rosi; Jones, Emily; Klumbyte, Goda (eds.). *More Posthuman Glossary*. London; New York: Bloomsbury Academic, pp. 147–149.
- Arto, Antonēns (2019 [1933]). Teātris un tā dubultnieks. Nežēlības teātris (otrais manifests). Tulk. Inga Rozentāle. *Teātra Vēstnesis*, Nr. IV(136). Pieejams: <https://teatravestnesis.lv/article/195-teatris-un-ta-dubultnieks-1> [sk. 16.07.2024.].
- Balcare, Kitija (2023a). Human and More-than-human in the Performing Arts Landscape in Latvia. *Culture Crossroads*, No. 23, pp. 226–238.
- Balcare, Kitija (2023b). Kad koki runāja: koka bioperformativitāte ekoteātra izrādēs Latvijā. Kalna, Sanita; Šabanovs, Jānis (sast.). *Koks un cilvēks Ziemeļeiropā no senvēstures līdz mūsdienām*. Rīga: Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, 280.–290. lpp. [Latvijas Nacionālā vēstures muzeja raksti, Nr. 31].
- Balcare, Kitija (2025). Ekoteātris. *Nacionālā enciklopēdija*, 30.06. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/185898-ekoteatris> [sk. 30.06.2025.].
- Chaudhuri, Una (1994). There Must Be a Lot of Fish in That Lake: Toward an Ecological Theater. *Theater*, No. 25(1), pp. 23–31.
- Chaudhuri, Una (1997). *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. United States: The University of Michigan Press.
- Chaudhuri, Una (2016). *Stage Lives of Animals: Zooesis and Performance*. London: Routledge.
- Conroy, Colette (2021). *Theatre and Body*. London: Bloomsbury.
- Elswit, Kate (2018). *Theatre and Dance*. London: Palgrave.
- Fowkes, Maja; Fowkes, Reuben (2022). *Art and Climate Change*. London: Thames & Hudson.
- France, Raoul Heinrich (2022 [1905]). *Germs of Mind in Plants*. Legare Street Press.
- Haraway, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, No. 6, pp. 159–165.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge: London.
- May, Theresa J. (2007). Beyond a Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies. *Theatre Topics*, No. 17(2), pp. 95–110.

May, Theresa J. (2021). *Earth Matters on Stage. Ecology and Environment in American Theater*. London; New York: Routledge.

McDermott, Emily (2024). Alexandra Pirici on Our Relationship to Other Forms of Being. *ArtReview.com*, 26.04. Available: <https://artreview.com/the-interview-alexandra-pirici/> [Accessed 16.07.2024].

Neimanis, Astrida (2017). *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.

Neimanis, Astrida (2024 [2012]). Hidrofeminisms vai kļūšana par ūdens ķermeni. Tulk. Sofija Anna Kozlova, Toms Babinčevs. *Tvērums: ķermenis*, Pavasaris, 70.–79. lpp.

Neimanis, Astrida; Åsberg, Cecilia; Hedrén, Johan (2015). Four Problems, Four Directions for Environmental Humanities: Toward Critical Posthumanities for the Anthropocene. *Ethics and the Environment*, No. 20 (Spring), pp. 67–97.

Oppermann, Serpil (2021). New Materialism and the Nonhuman Story. Cohen, Jeffrey; Foote, Stephanie (eds.). *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*. Cambridge University Press, pp. 258–272.

Oppermann, Serpil (2016). Material Ecocriticism. Van der Tuin, Iris (ed.). *Gender: Nature*. Macmillan, pp. 89–102.

Oren, Jonas (2020). Red lines – A conversation with Bojana Cvejič. *Shakespearetidsskrift.no*, No. 2–3. Available: <https://shakespearetidsskrift.no/2021/02/red-lines-conversation-bojana-cvejic> [Accessed 16.07.2024].

Orozco, Lourdes (2013). *Theatre and Animals*. New York: Bloomsbury Publishing.

Sandilands, Catriona (2021). Plants. Cohen, Jeffrey; Foote, Stephanie (eds.). *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*. Cambridge University Press, pp. 156–159.

Tsing, Anna (2012). Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species. *Environmental Humanities*, No. 1, pp. 141–154.

Verlie, Blanche (2021). *Learning to Live with Climate Change. From Anxiety to Transformation*. London: Routledge.

Verlie, Blanche; Neimanis, Astrida (2023). Breathing Climate Crises: feminist environmental humanities and more-than-human witnessing. *Journal of the Theoretical Humanities*, No. 28(4), pp. 117–131.

Wonyarski, Lisa (2020). *Ecodramaturgies. Theatre, Performance and Climate Change*. New York: Palgrave Macmillan.

LETONICA

Redakcijas adrese / Address of the editorial office

Mūkusalas iela 3, Rīga, LV-1423, Latvija

Tālrunis / Phone: +371 67229017

E-pasts / E-mail: letonica@lulfmi.lv

Galvenais redaktors / Editor-in-chief

Jānis Oga

janis.oga@lulfmi.lv

Redakcijas asistents / Assistant

Elvis Friks

Numura redaktori / Issue editors

Ieva Melgalve, Artis Ostups

Dizains / Design

Tatjana Raičiņeca

Literārā redakcija / Language editors

Ilze Antēna (latviešu val.),

Dace Strelēvica-Ošiņa (angļu val.)

Numurs izdots ar Latvijas Universitātes un Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu.



**LATVIJAS
UNIVERSITĀTE**



© LU LFMI, 2025

ISSN 1407-3110

ISSN 2592-9453 (digitālā versija)



LAMI

Izdevējs / Publisher

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts /
The Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

Redakcijas kolēģija / Editorial Board

Epa Annusa (Epp Annus, Igaunija / Estonia), Una Bergmane, Dace Bula,
Dace Dzenovska (Lielbritānija / United Kingdom), Māra Grudule,
Zanda Gūtmane, Jērgs Hakmanis (Jörg Hackmann, Vācija / Germany),
Benedikts Kalnačs, Metjū Kots (Matthew Kott, Zviedrija / Sweden),
Toms Kencis, Stella Pelše, Sanita Reinsone, Guntis Šmidchens (ASV / USA),
Pāvels Štolls (Pavel Štoll, Čehija / Czech Republic), Edīte Tišheizere,
Gitana Vanagaite (Gitana Vanagaitė, Lietuva / Lithuania), Kārlis Vērdiņš

Žurnāls *Letonica* ir iekļauts *Scopus*, *ERIH* un *EBSCO* datubāzēs /
Journal *Letonica* is included in the *Scopus*, *ERIH* and *EBSCO* databases

Žurnālā ievietotie zinātniskie raksti ir anonīmi recenzēti /
Articles appearing in this journal are peer-reviewed