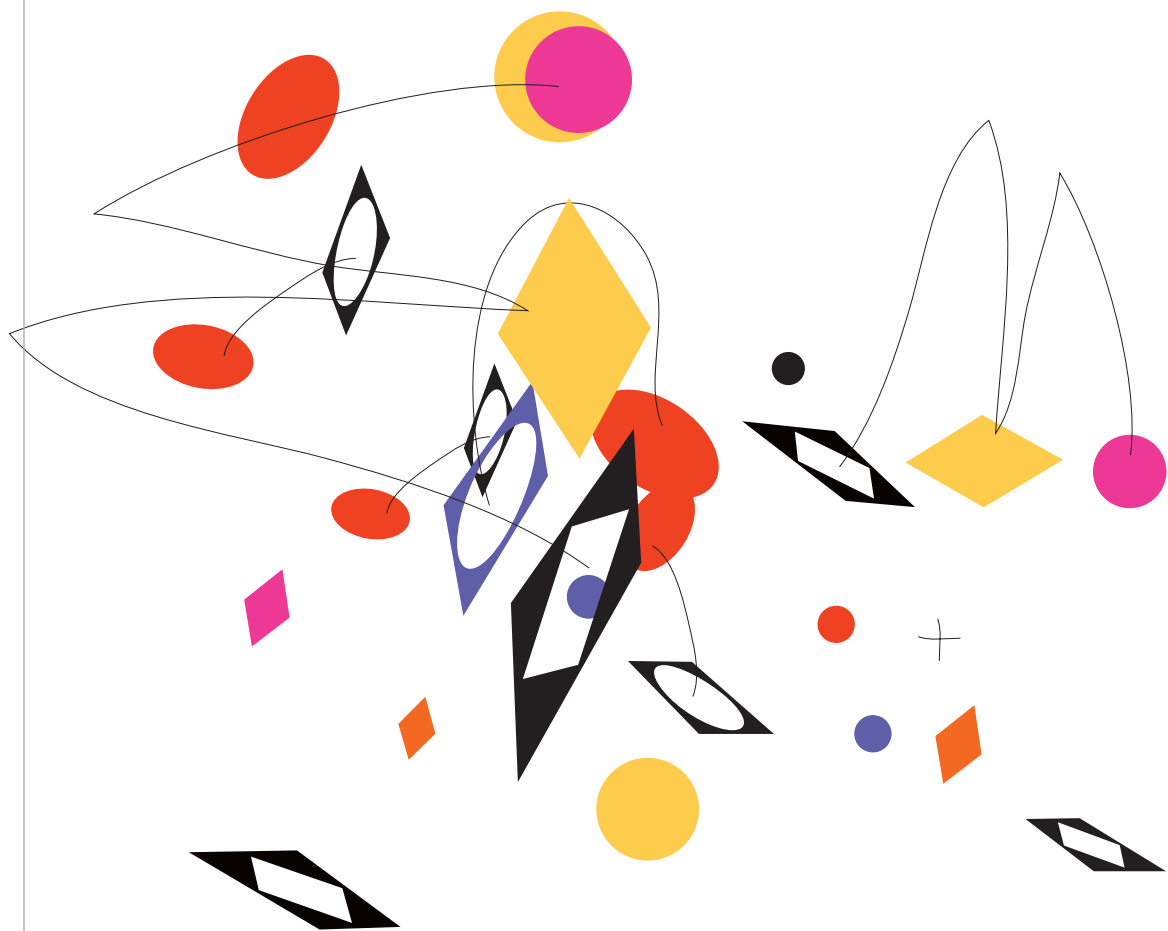




**Latvijas Mākslas
akadēmija**



IDEJAS UN MATERIĀLI: BALTIJAS UN CITU REĢIONU KULTŪRAS HIBRIDITĀTES KONTEKSTĀ

Latvijas Mākslas akadēmijas Doktorantūras studiju programmas
starptautiskā zinātniskā konference

2021. gada 16.-17. jūnijā

ACTA ACADEMIAE ARTIUM

Latvijas Mākslas akadēmijas
Doktorantūras studiju programmas
zinātnisko rakstu krājums

Sastādītāji Ojārs Spārītis, Agita Gritāne

IV



Rīga, 2022

ACTA ACADEMIAE ARTIUM

Latvijas Mākslas akadēmijas Doktorantūras studiju programmas zinātnisko rakstu krājums
Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2022, 112 lpp.

Krājuma izdevējs: Latvijas Mākslas akadēmija

Sastādītāji: Ojārs Spārītis, Agita Gritāne

Literārā redaktore: Laine Kristberga

Māksliniece: Sabīne Vernere

Izdevumā izmantotas rakstu autoru iesniegtās fotogrāfijas un tulkojumi.

Rakstu krājumā iekļautas 2021. gada starptautiskās zinātniskās konferences “Idejas un materiāli: Baltijas un citu reģionu kultūras hibriditātes kontekstā” referentu izstrādātās publikācijas. Konferenci organizēja: Latvijas Mākslas akadēmijas Doktorantūras studiju programma.

Konferences atbalstītāji:



Konference tika rīkota un zinātnisko rakstu krājums izdots Projekta No. 1.1.1.5 / 18/ I / 014 “Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta pētnieciskās un inovatīvās kapacitātes stiprināšana” ietvaros.



INVESTING IN YOUR FUTURE

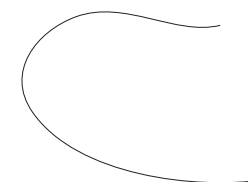
ISBN 978-9934-541-81-0 pdf

ISBN 978-9934-541-82-7

©Latvijas Mākslas akadēmija, Kalpaka blv.13, Rīga, Latvija, LV-1050

©Rakstu autori, 2021

©Sabīne Vernere, 2021



Ojārs Spārītis, Agita Gritāne

SASTĀDĪTĀJU PRIEKŠVārDS

Noslēdzot 2020.-2021. mācību gadu, Latvijas Mākslas akadēmijas Doktorantūras studiju nodaļa rīkoja gadskārtējo zinātnisko konferenci, uzstādot ambiciozāku mērķi nekā iepriekš. Sekojot mūsdienu zinātnes dzīves un teorētiskās domas attīstības tendencēm, kad jaunus atklājumus un negaidītus secinājumus ir iespējams iegūt ar starpnozaru pieeju, arī šīs konferences rīkotāji rosināja referentus pievērsties tā dēvētajiem robežgadījumiem mākslā un kultūrā. Kā teorētisku orientieri konferences dalībnieki izmantoja Kembridžas Universitātes profesora Pītera Bērka (*Peter Burke*) grāmatu “Kultūru hibritāte” (tulkojis Pauls Daija, Rīga, Mansards, 2012), kuras pirmpublicējums oriģinālvalodā “Cultural Hybridity” izdots 2009. gadā (Cambridge, Polity Press, 2009). Izzinot mākslas artefaktus, starpdisciplināri tiek analizēta lietu raksturīgāko pazīmju un rašanās apstākļu mijiedarbība, kuru rezultātā ir tapuši jauni un nozīmīgi mākslas darbi ar jaunām īpašībām. Te tad arī ir pamats diskusijai par mākslu radošo komponentu sintēzi un jaunu arhetipu kā hibritdarbību rašanos.

Konferences ziņojumu otrajā rakstu krājumā ir iekļautas gan Doktorantūras studiju nodaļā studējošu pieredzes bagātu praktiķu un pētnieciskā entuziasma pārpilnu jaunākās paaudzes teorētiķu, gan studijas beigušo jauno zinātnieku publikācijas. Ar atšķirīgu tvēruma amplitūdu un arī pētījuma specifikai atbilstošā dziļumā rakstu autori ir vērtējuši gan nozares terminoloģijas attīstību un maiņu (V. Ieviņa), gan laikmetīgās mākslas un estētikas funkciju robežu paplašināšanās problemātiku (E. Tilta). Apliecinājums tam, ka Latvijas mākslas vēstures un mākslas radītāju dzīves gājuma, darbu tematiskā satura un jaunrades vērtīborientieru pētniecībai nav robežu, ir gūstams trimdas mākslinieku daiļradei veltītā rakstā (A. Lesničenoka). Atbilstīgi Latvijas Mākslas akadēmijas studiju specifikai Doktorantūras nodaļas studenti ir izvēlējušies arī lietišķās mākslas atspoguļojumam veltītas tēmas. Par jaunu ideju un tehnisku inovāciju kalvi tekstilmākslas attīstībā ir uzskatāmi savulaik Jūrmalā organizētie starptautiskie tekstilmākslas simpoziji, kuri ir norisinājušies no 1974. līdz 1994. gadam (E. Veilande-Apine). Sekojot ainavas atveidojuma vēsturei latviešu gobelēna meistaru daiļradē, ir iespējams nokļūt līdz klasiskā gobelēna aušanas skolas dzimšanai Latvijas Mākslas akadēmijā (R. Ļeģēļina-Broka). Konferences dalībnieku uzmanība tika pievērsta arī sabiedrības komforta un drošības sajūtu stiprināšanai publiskajā telpā (G. Asmaite). Ar dažādu mākslas veidu sintēzi bagātās teātra mākslas tradīcijas ir divu pētnieču uzmanības lokā - gan izzinot Latvijas teātra vēstures maz izziņātās lappuses (S. Duka), gan identificējot kultūrslāņu polifoniju mūsdienu teātrī (K. Balcare). Moderno tehnoloģiju sniegtu iespēju laikā īpašu nozīmi iegūst mākslas darbu digitālās reprodukcijas prakses, tādēļ konferences darba kārtībā bija iekļauts referāts to perspektīvas izziņai (D. Purvīce).

Neziņas stāvoklis, kuru agrāk esam uzskatījuši par problēmu, pēc tā iepazīšanas teorijā un praksē kļūst par izziņātu struktūru. Kultūras hibritātes pētniecības metode, kuru savā pētnieciskajā arsenālā iekļāva konferences dalībnieki, paver neierobežotas iespējas dažādu kultūras parādību mainības atspoguļojumam. Tā ļauj tuvoties gan radniecīgu, gan atšķirīgu mākslas veidu ģenēzes un evolūcijas procesiem, kā arī piedāvā modernu instrumentu klāstu mākslas darbu satura un formas rašanās izziņai.

IDEJAS UN MATERIĀLI: BALTIJAS UN CITU REGIONU KULTŪRAS HIBRIDITĀTES KONTEKSTĀ

Latvijas Mākslas akadēmijas starptautiskā zinātniskā konference
2021. gada 16.–17. jūnijā

Ojārs Spārītis, Agita Gritāne. SASTĀDĪTĀJU PRIEKŠVārds.

I MĀKSLAS HIBRIDITĀTES TEORIJAS ASPEKTI

Vīva Ieviņa. LATVIEŠU VALODAS TERMINI MĀKSLĀ UN
DIZAINĀ – HIBRĪDKULTŪRAS DAĻA 12

II LIETIŠĶĀ MĀKSLA UN DIZAINS

Rīta Ļegčiļina-Broka. VERDĪRA LATVIJAS TEKSTILMĀKSLĀ.
RŪDOLFA HEIMRĀTA, EDĪTES PAULS-VĪGNERES, AINAS MUZES
UN ILMAS AUSTRIŅAS PIEREDZE 26

Elīna Veilande-Apine. TEKSTILMĀKSLAS JAUNRADES IESPĒJU
VEICINĀŠANA STARPTAUTISKAJOS TEKSTILMĀKSLAS
SIMPOZIJOS JŪRMALĀ 1974.–1994. GADĀ 40

Gaļina Asmaite. POLICIJAS TĒLS SOCIĀLĀ DIZAINĀ UN KULTŪRAS
HIBRIDITĀTES KONTEKSTĀ 48

III MĀKSLA TRIMDAS SABIEDRĪBĀ

Agnija Lesničenoka. LATVISKUMA JĒDZIENA ĢENĒZE
TRIMDAS LATVIEŠU MĀKSLĀ 58

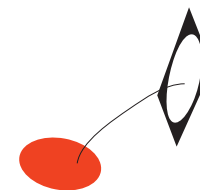
IV TRADICIONĀLAIS UN NOVATORISKAIS TEĀTRIS

Sanita Duka. HIBRIDITĀTE VAI SINTĒZE: RĪGAS STRĀDNIĒKU
TEĀTRA (1926–1934) POLITISKĀS AKTIVITĀTES UN
SKATUVISKĀS VIZUALITĀTES MODERNISMS 74

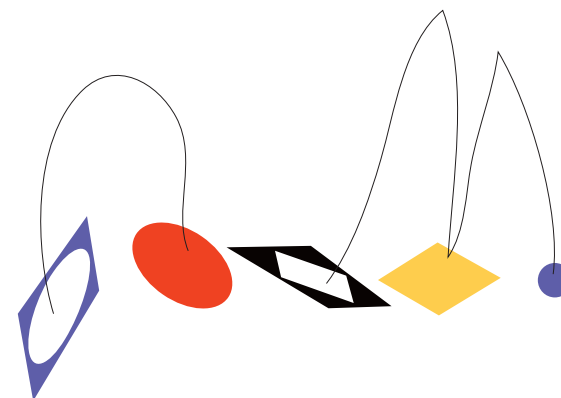
Kitija Balcare. PATIESĪBU DAUDZBALSĪBĀ. KULTŪRU
HIBRIDITĀTES SLĀŅI ELMĀRA SEŅKOVA TĪMEKĻIZRĀDĒ
“IRĀNAS KONFERENCE” (2020) 88

V DIGITĀLĀ KULTŪRA

Dārta Purvīce. MĀKSLAS DARBS TĀ DIGITĀLĀS
REPRODUCĒJAMĪBAS LAIKMETĀ: TEHNOĻOĢIJU SNIĒGTO
IESPĒJU UN RISKU ANALĪZE VIZUĀLĀS MĀKSLAS KONTEKSTĀ 102



I MĀKSLAS HIBRIDITĀTES
TEORIJAS ASPEKTI



LATVIEŠU VALODAS TERMINI MĀKSLĀ UN DIZAINĀ – HIBRĪDKULTŪRAS DAĻA

Vīva Ieviņa

Latvijas Mākslas akadēmija

Kalpaka bulvāris 13, Rīga, LV-1050, Latvija

viva.ievina@design.lv

Raksta zinātniskais un literārais redaktors: Ojārs Spārītis

KOPSAVILKUMS

Lai kādas tautas valoda varētu pastāvēt un būt dzīvotspējīga, tā nedrīkst kļūt tikai par sadzīves valodu, tai ir jāfunkcionē arī kā zinātnes valodai. Tāpēc latviešu valodai ir jābūt zinātnes rīkam. Zinātnes valoda ir jāizmanto teorētiskos pētījumos. Tā pilda saziņas funkciju akadēmiskajā jomā un informatīvo un izglītojošo funkciju jaunāko secinājumu un atklājumu izplatīšanā, sasniedzot plašus sabiedrības slāņus. Termini ir zinātnes valodas pamatelementi, kam vajadzētu precīzi un nepārprotami izteikt jēdzienus vārdos.

Šajā rakstā tiek atklāta nepieciešamība lietot un attīstīt latviešu valodu kā zinātnes valodu, analizēta situācija latviešu valodas mākslas un dizaina terminu laukā kultūras hibriditātes apstākļos. Galvenās problēmas – trūkst vienotas apjomīgas latviešu valodas mūsdienu mākslas un dizaina terminu vārdnīcas; praksē bez saskaņojuma un dziļāka pamatojuma tiek ieviesti nepārdomāti termini, kas dažādās radniecīgās zinātnes jomās tiek lietoti atšķirīgās, pat pretējās nozīmēs; daudzi mākslas un/vai dizaina pētnieki zinātnes latviešu valodā izmanto angļu valodas vārdus; daži latviešu zinātnieki terminu trūkuma dēļ pat necenšas izteikties latviski, jo nespēj domu paust dzimtajā valodā; ir pētniecības objekti mākslā un dizainā, kas nav līdz šim padziļināti pētīti, un tāpēc trūkst atbilstošu terminu.

Balstoties zinātnes tekstu izpētē, saziņā lietoto un reģistrēto mākslas terminu klāstā, kā arī doktorantu aptaujā, autore pievēršas terminu problemātikas analīzei un meklē iespējamus risinājumus, īpaši akcentējot promocijas darba dizaina terminoloģijas loku.

Atslēgvārdi: terminoloģija, mākslas termini, dizaina termini, latviešu valoda, zinātnes valoda, pētniecība

ABSTRACT

For the national language to exist and be viable, it must not only become the everyday language, but also function as the language of science. Therefore, the Latvian language must also be a scientific tool. The language of science is used in theoretical studies. Also, it ensures communication in academic circles and performs the informative and educational function in disseminating conclusions and discoveries to general public. Terms are the basic elements of the language of science, which should express concepts precisely and unambiguously.

This paper is focused on the art and design terms in Latvian language under the conditions of cultural hybridity. The main problems have been identified, for example: the lack of a unified, comprehensive dictionary of Latvian art and design terms; ill-considered terms are introduced, which are used in different fields of related sciences with different, even opposite, meanings; English terms are directly transferred to Latvian language; due to the lack of terms, some Latvian scholars do not even try to express themselves in Latvian; there are research objects

in art and design that have not been studied in depth so far resulting in the lack of terminology. Based on the research of scholarly texts, the range of art terms used and registered in communication, as well as the survey of doctoral students, the author focuses on the analysis of terminology-related issues and seeks potential solutions, specially focusing on the terminology issues in her own Doctoral Thesis.

Keywords: terminology, art terms, design terms, Latvian language, language of science, research

Raksta mērķis ir pilnveidot mūsdienu mākslas un dizaina teorētisko domu, izpētīt

nepieciešamību lietot latviešu valodu kā zinātnes valodu un atklāt situāciju latviešu valodas mākslas un dizaina terminoloģijas jomā, ar kādu sastopas mākslas zinātnes promocijas darbu rakstītāji kultūras hibriditātes apstākļos, kā arī analizēt tās cēloņus un meklēt iespējamus risinājumus. Ierosmi rakstam autore ir guvusi ieteikumā, uzsākot pētījumu, vienmēr apzināt terminoloģisko situāciju un, ja tā konkrētajā jomā nav pietiekami nostabilizējusies, risināt situāciju kopīgiem spēkiem, nozares speciālistiem vienojoties, īpaši pievēršoties jautājumiem, kuros nav vienprātības (Rozenvalde 2018, 26). Ņemot vērā, ka zinātne ir intelektuālās darbības sfēra, kurā ar teorētiskām vai eksperimentālām metodēm iegūst un apkopo zināšanas par dabā un sabiedrībā pastāvošajām likumsakarībām (Saeima 2005, 1.pants), un to, ka zinātnieka pienākumos ietilpst piedalīties tādu zinātnisko pētījumu uzdevumu formulēšanā, kuru mērķis ir arī attīstīt Latvijas nacionālo identitāti un piedalīties izglītības sistēmas zinātniskās attīstības un pilnveidošanas procesā (Saeima 2005, 6.pants), kā arī filozofa Andra Rubeņa, domājot par mūsdienu sociāli ētisko problēmu specifiku, teikto par ilgtermiņa riska iespēju pieaugumu un zināšanu par iespējamiem zaudējumiem tiešu saistību ar atbildību nākotnes priekšā (Rubenis 2004, 325), autore uzskata, ka ir pienākums runāt par pētniecības procesā pamanītajām mākslas un dizaina terminoloģijas problēmām, pētīt to izpausmes un meklēt iespējamus risinājumus, kā arī noteikt šo risinājumu nepieciešamību. Viens no minētās problēmas aktualitātes pamatojumiem balstās izpratnē par to, ka ētiskas darbības uzdevums ir pasargāt no briesmām, novērst slikto (Rubenis 2004, 333), un uzskatā, ka, pārdomāti stiprinot kādas tautas zinātnes valodu, iespējams attālināt šīs tautas valodas iznīcību un izzušanu.

Kāpēc vēl mākslas un dizaina terminoloģijas jautājums uzskatāms par aktuālu? 2020. gada jūnijā Ministru kabinets, lai būtiski uzlabotu doktorantūras studiju kvalitāti un ieviestu jaunu finansēšanas kārtību, nodrošinātu doktorantiem konkurētspējīgu atalgojumu studiju laikā, kā arī noteiktu vienotu promocijas kārtību, atbilstošu Zalcburgas principiem (2005) un rekomendācijām (2010), atbalstīja konceptuālo ziņojumu "Par jauna doktorantūras modeļa ieviešanu Latvijā". Tas paredz arī ar terminoloģiju saistīto jautājumu risināšanu un cita starpā uzsver, ka visām doktora studiju programmām (turpmāk tekstā – DSP) jānodrošina zinātnes un mākslinieciskās jaunrades terminoloģijas kurss vai seminārs, lai latviešu valodā varētu pastāvēt un attīstīties terminoloģija un doktoranti izprastu terminrades procesu, attiecīgās zinātnes nozares terminoloģijas stāvokli un problēmas; kā arī ierosina šo procesu atbalstīt, veidojot glosāriju ar terminiem latviešu valodā digitālā vidē, ko varētu papildināt DSP doktoranti, akadēmiskais personāls un pētnieki (Ministru kabinets 2020, 2.3.2.).

Lai Latvijas Mākslas akadēmija (turpmāk tekstā – LMA) spētu sekmīgi gatavoties un piedalīties šī valstiski noteiktā uzdevuma veikšanai, raksta autore ir identificējusi pašreizējās mākslas un dizaina terminoloģijas problēmas un veikusi to analīzi, ņemot vērā kultūrmijiedarbes apstākļus. Raksta izstrādē ir izmantoti galvenokārt sekundārie dati, kas atrasti, pētot periodikas resursus – intervijas ar valodniekiem, mākslas zinātniekiem, māksliniekiem, dizaineriem,

tēmas apcerējumus, mākslas un dizaina ziņas, pārspriedumus, sludinājumus, kā arī dažus pētījumu aprakstus, enciklopēdijas, vārdnīcas, rokasgrāmatas, metodiskos materiālus, mācību literatūru, populārzinātnisko literatūru, normatīvos aktus, plānošanas dokumentus.

Ierobežotā raksta apjoma dēļ tajā netiks iekļauti visi pētījumā atklātie mākslas un dizaina terminoloģijas fakti un aspekti; autore galvenokārt runās par zinātnes valodu, terminu lietojumu, paveicamo vienotas mākslas un dizaina terminu vārdnīcas izstrādē un tās nepieciešamību. Rakstā vispirms tiks noskaidrots, kas ir termini, kur tie tiek lietoti, tad apskatīta nepieciešamība lietot latviešu valodu kā zinātnes valodu un tēmai atbilstošie valodas lietojumu regulējošie valsts politikas plānošanas dokumenti, normatīvie dokumenti, terminu radīšanas un lietošanas regulējumi, to darbība praksē un valodas pētnieku secinājumi un ieteikumi. Tiks uzskaitītas galvenās terminu lietojuma problēmas, noteikti to iemesli, kā arī izdarīti apkopojumi un ieteikumi ar terminoloģiju saistīto problēmu risināšanai. Šis raksts nepretendē būt kāda izvērsta un visaptveroša valodniecības un mākslas un zinātnes terminoloģijas pētījuma metožu un rezultātu apkopojums, drīzāk – uzskatāms par skici un domāšanas ievirzi līdz šim neapkopotu datu analīzē par risināmiem problēmjautājumiem mākslas un dizaina terminoloģijas sakārtošanā.

Zinātnes valoda tiek izmantota teorētiskos pētījumos. Tā pilda arī saziņas funkciju akadēmiskajā jomā un informatīvo un izglītojošo funkciju jaunāko secinājumu un atklājumu izplatīšanā, sasniedzot plašus sabiedrības slāņus. Zinātnes valodas stūrkmeņi – termini – ir tas valodas elements, kas, kā uzskata raksta autore, nodrošina precīzu un nepārprotamu domas nodošanu tās saņēmējam, ikvienam lasītājam, vērotājam, klausītājam, tostarp arī mākslas zinātnē un dizaina pētniecībā. Mākslas vēsture un teorija, kas saistīta ar dizainu, ir viena no zinātnes apakšnozarēm mūzikas, vizuālās mākslas un arhitektūras nozarē, tā nosaka Ministu Kabineta (turpmāk tekstā – MK) noteikumi Nr. 49 par Latvijas zinātnes nozarēm un apakšnozarēm (Ministru kabinets 2018).

Pirmkārt – paša termina “termins” nozīme. Valodas zinātniece Valentīna Skujiņa skaidro, ka termins nav simbols un nav līdzīgs krustiņam, ko rakstītnepratēji liek paraksta vietā, bet termins ir jēdziena izteiksme vārdā (Skujiņa 1999). Otrkārt, termina “jēdziens” nozīme. Tā definīcijā ir teikts, ka jēdziens ir abstrakcija, kas atspoguļo priekšmetu vai parādību vispārīgās būtiskās pazīmes (LLVV 4. sēj. 1980, 44). Mazliet izvērstāk šie jēdzieni skaidroti Valsts kancelejas rokasgrāmatā: “Termins ir vārds vai vārdu savienojums, ar kuru valodā izsaka specifisku, ierobežotu kādas atsevišķas nozares jēdzienu. Jēdziens ir īstenības vienumu – priekšmetu, parādību, to būtisko pazīmju, savstarpējās saistības un attiecību – abstrakts atspoguļojums mūsu apziņā, domāšanā” (Valsts kanceleja 2016). Tātad mākslas un dizaina termini vārdiski izsaka mākslas un dizaina nozares jēdzienus. Mākslas un zinātnes termini sastopami ne tikai zinātniskajā un populārzinātniskajā, bet juridiskajā literatūrā – dažādos normatīvos aktos, izglītības procesu reglamentējošos dokumentos, autortiesību normatīvajos aktos, kā arī mācību literatūrā.

Sabiedrībā nav vienprātības jautājumā, vai latviešu valoda kā zinātnes valoda ir vajadzīga, tas parādās dažāda līmeņa diskusijās Latvijā. Vidzemes augstskolas pētījumā ir teikts, ka iekļaujoties globālajā zinātnes un augstākās izglītības plūsmā, kur par starptautisko zinātnes valodu ir kļuvusi angļu valoda, arvien grūtāk ir uzturēt augstu zinātniskas, akadēmiskas valodas līmeni nacionālajā valodā. Līdzsvara meklējumi starptautiski atpazīstamu izcilību un nacionālās zinātnes identitāti ir daudzu valstu dienaskārtībā (Vidzemes Augstskola 2021, 8). Raksta ievadā minētā konceptuālā ziņojuma sagatavošanas un pieņemšanas process bija lielu strīdu un pretrunu avots. 2019. gada beigās neatbilstoši valsts plānošanas dokumentos deklarētajai oficiālajai politikai, kas vērsta uz valsts valodas stiprināšanu, Izglītības un zinātnes ministrija (turpmāk tekstā – IZM) publiskoja konceptuālā ziņojuma projektu, kurā parādījās nekur iepriekš neapspriests priekšlikums par turpmāk noteiktu promocijas darbu rakstīšanu

un aizstāvēšanu angļu valodā (ar retiem izņēmumiem), pamatojot, ka tādējādi tiktu veicināta izcilība Latvijas zinātnē un jauno zinātnieku veiksmīgāka iekļaušanās starptautiskajā aprītē (Kuzmina 2019), bet neņemot vērā, ka tādējādi netiktu pietiekami attīstīta jaunā terminoloģija latviešu valodā, jo tās nozīmīgs avots medz būt promocijas darbi. Tomēr, saņemot Latvijas Lietišķās valodniecības asociācijas un Latvijas sabiedrības pārstāvju parakstītās vēstules ar motivētiem iebildumiem, šī norma par promocijas darbu izstrādi angļu valodā turpmāk ziņojumā vairs neparādījās kā obligāta. Pēc autores domām, daži no vēstulē minētajiem apsvērumiem ir būtiski šī raksta tēmas izklāstam un tāpēc tie jāpiemin. Vēstulē tika uzsvērts, ka pēc Eiropas Nacionālo valodu institūciju federācijas (turpmāk tekstā – EFNIL; pārstāvēta arī Latvija) Florences konferences (2014) rezolūcijā ieteiktā, angļu valodas lietojums ir lietderīgs zinātnieku saziņā, tomēr ir jāuzmanās devalvēt citu valstu valodas un pakāpeniski padarīt tās nepiemērotas pilnvērtīgai izmantošanai zinātnē, galvenokārt lietojot tikai angļu valodu kā dominējošo mācībās un publikācijās citās lingvistiskajās vidēs. Tāpēc esot jāveicina šo valstu valodu lietošana zinātnē paralēli angļu valodai, tādējādi ļaujot turpināt attīstīt augsta līmeņa zinātni šajās valodās un arī popularizēt zinātniskās problēmas, un informēt par pētījumu rezultātiem plašu sabiedrību (Latvijas Lietišķās valodniecības asociācija 2019). Turpat vēstulē ir uzskaitīti nozīmīgi argumenti latviešu valodas kā zinātnes valodas atbalstam, kā piemēru minot faktu, ka augsta reitinga pasaules universitātēs parasti netiek aizliegts promocijas darbus rakstīt valodā. Latviešu valodas attīstīšana akadēmiskajā jomā ir bijis nozīmīgs un principiālu lēmumu rezultāts, kas padarījis valodu pilnvērtīgu. Autore uzskata, ka raksta tēmai būtisks ir vēstulē izteiktais apgalvojums, ka, ja terminoloģija latviešu valodā vairs netiktu izstrādāta, būtu apdraudēta zinātniskā saziņa latviešu valodā kopumā (Latvijas Lietišķās valodniecības asociācija 2019).

Jāatzīst, ka šie centieni – terminoloģijas attīstīšana latviešu valodā un latviešu zinātnieku atpazīstamība pasaulē – nav pretrunīgi un savstarpēji izslēdzoši. Zinātnieku kopiena apzinās, ka zinātnes kontekstā svarīgi jautājumi ir izcilība un ar to cieši saistītā reputācija, pielietojums un pieprasījums, starptautiskums (t.sk. konkurētspēja) (Vidzemes Augstskola 2021, 53). Ja pieņemam par patiesu 21. gadsimtā atkal atjaunoto 20. gadsimta 40. gadu lingvistiskās antropoloģijas atziņu, ka dzimtā valoda ietekmē un nosaka cilvēka domāšanas īpatnības un tās virzību (Dēšers 2012, 49–56), tad, autoresprāt, ir iespējams apgalvot, ka humanitāro zinātņu pārstāvji, kas izvērta zinātniskas idejas savās mazu tautu dzimtajās valodās, lietojot dzimtas valodas terminus, spēj piedāvāt oriģinālākas idejas un atšķirīgākas domu gaitas sniegtu pienesumu zinātnei nekā, to pašu tēmu pētot, kādā no izplatītajām svešvalodām mūsdienu kultūras globalizācijas apstākļos. Pēters Bērks pat piemin globalizācijas pētnieku no programmēšanas industrijas aizgūto terminu lokalizācija, atgādinot, ka arī kultūrā ir nepieciešams apzināties centrālās un centrālās spēkus, kas ilgākā laika posmā mēdz līdzsvaroties (Bērks 2013, 53–54). Arī Vidzemes Augstskolas rektors Gatis Krūmiņš norāda, ka pasaule mainās un mums ir jāspēj to pieņemt, bet jāatrod līdzsvars savās identitātēs – lokālajā, nacionālajā un eiropiskajā (Laganovskis 2021). Lai arī iepriekš pieminētajā avotā vairāk ir domāts par savas dzimtas vietas, kas nav lielpilsēta, attīstības sajūtas noturēšanu līdzsvarā ar kopīgo Eiropas attīstības virzību, nepazaudējot latvisko, tad zinātnes gadījumā tas būtu realizējams tādējādi, ka pētījumu rezultātu sniegšana valsts valodā ir obligāti nepieciešama arī apstākļos, kad Latvijas zinātnieka pētījuma apraksta valoda nav bijusi latviešu, bet gan kāda no plaši lietotajām Eiropas Savienības vai pasaules zinātnes valodām, tādējādi nepazaudējot piederības izjūtu un sasaisti ar vietu, no kuras esi nācis. Bažām, ka latviešu valodas terminoloģijas attīstīšana varētu kavēt Latvijas zinātnieku iekļaušanos starptautiskajā aprītē, nav pamata, to pierāda Latvijā pirmā dizaina konteksta pētniecības promocijas darba autore Aijas Freimanis veiktā pēcdoktorantūras pētījuma dizainā “Dizaina sociāli ekonomiskās ietekmes identifikācijas sistēma zināšanu intensīvas ekonomikas

transformācijai Latvijā” gadījums. Tas tika veikts angļu valodā saskaņā ar Oksfordas angļu vārdnīcu (*Oxford English Dictionary*), Rogetes angļu valodas vārdu un frāžu vārdnīcu (*Roget's Thesaurus of English Words & Phrases*) un Oksfordas vārdnīcu (*Concise Oxford Dictionary*) (Freimane 2020, 21), bet tā kopsavilkums tika izstrādāts un publicēts arī latviešu valodā, pārdomāti dodot dizaina jauno definīciju: “Dizains ir reālas vajadzības identificēšanas metode, kas rezultātā rada laimes un labsajūtas risinājumus” (Freimane 2020, 8) un radot ar dizaina jomu saistītu terminu aprakstus - *aprites dizains, atvērtais dizains, dizains emocijām, dizains laimei, dizains visiem, holistiskais dizains, iekļaujošais dizains, interaktīvais dizains, hi-tech dizains, lietotāju pieredzes dizains, mijiedarbības dizains, no šūpuļa līdz šūpulim dizains, pakalpojumu dizains, pieredzes dizains, procesu dizains, sistēmu dizains, universālais dizains, 3R dizain*, (Freimane 2020, 25–49) – turklāt gūstot starptautisku ievērtību un atpazīstamību, kā arī 2021. gadā saņemot prestižo *A’Design&Competition Iron Award*, kategorijā “*Meta, Strategic and Service Design*” par pēcdoktorantūras pētījuma rezultātu kopsavilkumu (Valsts izglītības attīstības aģentūra 2021).

Latviešu valodas kā zinātnes un izglītības valodas attīstība ir noteikta galvenajos valsts politikas plānošanas dokumentos. Jau deviņdesmito gadu vidū, kad vēl spilgtā pieredzē bija padomju tautu rusifikācijas politikas briesmas latviešu valodai, kultūras jomas pārstāvji – radošās personas un kultūrpolitikas speciālisti – vienojās par valsts kultūrpolitikas nostādņēm, kur svarīgāko uzdevumu vidū ir minēta nepieciešamība saskaņot tautas un valsts kultūrizpratni un par būtiskāko noteikt nepieciešamību aizsargāt Latviju kā mazu kultūras un valodas areālu no lielāku valodas un kultūras areālu ekspansijas, dzīvojot atvērtā pasaules kultūras telpā (Par Latvijas valsts kultūrpolitiku 1995). Ilgtermiņa attīstības plānošanas dokumentā “Latvijas ilgtermiņa attīstības stratēģija līdz 2030. gadam” ir uzsvērts latviešu valodas lietojums, pieminot, ka mantotās, iepazītās un jaunradītās vērtības, latviešu valodas bagātība un citu valodu zināšanas ir kultūras pamats, ka valodu daudzveidības saglabāšana ir viens no ES pamatnosacījumiem, ka modernas, daudzpusīgi lietotas latviešu valodas attīstība ir Latvijas valsts atbildība Eiropas un pasaules kultūras daudzveidības un mantojuma saglabāšanas kontekstā (Saeima 2010). Toties galvenajā valsts vidēja termiņa attīstības plānošanas dokumentā – Latvijas Nacionālā attīstības plāna (turpmāk tekstā – NAP) 2021.–2027. gadam – preambulā tiek minēta zināšanu sabiedrības ideja un turpmāk tekstā tiek atzīts, ka jāpalielina zinātnes jauda un arī jāstiprina latviešu valodas dinamiska bagātināšana visās jomās (Pārresoru koordinācijas centrs 2020).

Skatot šos valsts plānošanas dokumentus, autore secina, ka valsts valodas attīstība un tās nozīmes palielināšana ir uzsvērtā ikvienā no dokumentiem, tā tiek pieminēta arī ES kontekstā. Tomēr, lai zinātnē, kā norāda Valentīna Skujiņa, latviešu valoda saglabātos kā nacionāla valoda un pildītu savu pētniecības uzdevumu, terminos jāievēro svešvārdu, aizguvumu un latviešu vārdu samērs. Uzskatāms, ka optimālais samērs ir apmēram viena trešdaļa aizguvumu. Valodniece atzīst praksē pierādītu, ka latviski izteiktie termini esot labāk saprotami un tie esot arī ilglaicīgāki nekā aizguvumi no krievu, vācu vai angļu valodas (Bebre 1999). Ja uzskatām, ka šīs valodniecības pētījumu atziņas vairāk kā 20 gadu laikā nav novecojušas un nav parādījušies jauni zināmi pētījumi, kas izteiktu citas atziņas, tad latviešu valodas bagātināšanas process, kas iecerēts plānošanas dokumentā līdz 2027. gadam, būtu jāveic arī mākslas un dizaina terminu jomā un būtu jādara plānveidīgi un pārdomāti, atbilstoši ieteiktajam svešvārdu, aizguvumu un latvisko terminu samēram.

Latviešu valodai kā valsts valodai ir paredzēta īpaša juridiska aizsardzība, un tiek norādīts, ka valsts un pašvaldību institūcijām ir pienākums nodrošināt materiālo bāzi latviešu valodas izpētei, kopšanai un attīstīšanai, ka valsts nodrošina valsts valodas politikas izstrādi, ietverot tajā latviešu valodas zinātnisku izpēti, aizsardzību un mācīšanu, sekmējot latviešu valodas lomas palielināšanu tautsaimniecībā, kā arī veicinot indivīda un sabiedrības izpratni par valodu

kā nacionālu vērtību (Saeima 1999). Diemžēl jau 1999. gadā Valentīnai Skujiņai, ilggadējai Latvijas Zinātņu akadēmijas Terminoloģijas komisijas vadītājai, analizējot terminoloģijas jomā paveikto darbu, nācās atzīt, ka mākslas terminu un augu aizsardzības terminu vārdnīcas nav tapušas (Skujiņa 1999), bet, cik daudz šī raksta autorei ir izdevies izpētīt, joprojām nav pabeigta šādas mākslas terminu vārdnīcas izveide, kaut arī tā būtu nepieciešama studentiem, pētniekiem un mākslas un dizaina procesos ieinteresētajai sabiedrības daļai.

Bez plānošanas dokumentiem valodas lietojums ir reglamentēts arī likumos. Saskaņā ar Valsts valodas likuma 22. panta pirmo daļu ir noteikts, kur un kā jālieto vienota terminoloģija un kam tās izveide uzdota:

“Speciālajā mācību literatūrā, tehniskajā un lietvedības dokumentācijā lietojama vienota terminoloģija. Terminu veidošanu un lietošanu nosaka Latvijas Zinātņu akadēmijas Terminoloģijas komisija (turpmāk — Terminoloģijas komisija). Jauni termini un to definīciju standarti lietojami oficiālajā saziņā tikai pēc apstiprināšanas Terminoloģijas komisijā un publicēšanas laikrakstā “Latvijas Vēstnesis”” (Saeima 1999).

Turklāt Terminoloģijas komisijas pienākums ir nodrošināt vienotu un saskaņotu latviešu valodas terminu izstrādi, kas būtu harmonizēta ar pasaulē atzītiem terminoloģiskā darba principiem un terminu sistēmām. Par katras nozares terminiem atbild ar komisijas sēdes lēmumu izveidota apakškomisija. Tiesības ierosināt izveidot nozares apakškomisiju ir nozaru ministrijām, Latvijas Zinātņu akadēmijai un citām ieinteresētajām institūcijām (Saeima 1999). Valentīna Skujiņa, stāstot par vienotas valstiskas terminrades sistēmu, raksturoja šo procesu kā trijās pakāpēs veicamu, uzsverot, ka, pirmkārt, jāveido terminu sistēma katrā atsevišķā nozarē, katram jēdzienam nosakot atbilstošu terminu, kuru lieto visi nozares speciālisti un institūcijas; otrkārt, jānosaka starpnozaru termini; treškārt, jaunie termini jāveido pēc terminoloģijā izstrādātiem strukturāli semantiskajiem modeļiem (Skujiņa 1999). Šodien – 2021. gadā – autorei jāsecina, ka terminoloģijas komisijas darbam ir rezultāts, tajā darbojas 30 nozaru apakškomisijas, un kopš 2020. gada beigām visi latviešu valodas termini kopā ar tulkojumiem atrodami tīmekļvietnē <https://termini.gov.lv>, tomēr joprojām daudzo valodas terminu apakškomisiju skaitā nav mākslas terminu apakškomisijas, mākslas un dizaina termini nav iekļauti nevienā vienotā apkopojumā, tāpēc rodas pamatots jautājums, vai tiešām latviešu valodas mākslas un dizaina terminus kā kopumu neizdosies apvienot un apstiprināt mūsdienu mākslas un dizaina vārdnīcā, jo tas ir nepaveicams pasākums?

Ir zināms, ka latviešu mākslas zinātnieki ir pētījuši terminoloģijas jautājumus. Nesenajās desmitgadēs aizstāvētajos mākslas zinātnes promocijas darbos terminoloģijas problemātikai tiek pievērsta nopietna uzmanība. Piemēram, Ineses Sīricas promocijas darbā “Otētie motīvi uz Latvijas pūralādēm un pūra skapjiem. 18. gadsimta beigas – 20. gadsimta sākums” ir vispusīgi izvērtēti mākslas termini *tautas māksla, otējums, ornaments* un citi (Sīrica 2020); toties Edītes Parutes promocijas darbā “Rīdzinieku modes tērpa vēsturiskā evolūcija (13.gs. -18.gs.) vizuālās kultūras un sociāli ekonomisko faktoru kontekstā”, ņemot vērā, ka speciālo modes terminu joma ir komplicēta, jo tajā savijušies daudzās pasaules valodās tapušie jēdzieni un to atvasinājumi, ir sniegts galveno jēdzienu cilmes un izmantošanas skaidrojums, analizēti jēdzieni *apģērbs, kostīms, modes tērps, tradicionālais apģērbs, tautas tērps, arheoloģiskais tērps, etnogrāfiskais tērps* (Parute 2020, 14–17); bet Raitis Šmits savā promocijas darbā ir analizējis terminus, kas lietoti, lai runātu par dažādu – gan digitālo, gan analogo- mediju tehnoloģiju pielietošanu mākslā 20. gadsimta otrajā pusē un 21. gadsimta sākumā – *mediju māksla, elektroniskā māksla, datormāksla, digitālā māksla, jauno mediju māksla* (Šmits 2012, 13–14). Viens no apjomīgākajiem pēdējo gadu pētījumiem, kas veltīts mākslas vēs-

tures terminoloģijas jautājumiem, ir mākslas vēsturnieces Kristiānas Ābeles pētījums par tēlotājas mākslas veida – glezniecības – pamatterminu kopuma izveidošanas latviešu valodā 19. gadsimta 60.–90. gados un terminu ķēdītes *glezniecība, gleznot, gleznošana, gleznotājs un glezna (gleznojums)* integrēšanu aktīvā valodas lietojumā (Ābele 2021), par to stāsta raksts Latvijas Nacionālās bibliotēkas izdevumā “Latviešu terminoloģija simts gados”. Arī šobrīd topošajos LMA doktorantu promocijas darbos tiek noteikti, lietoti, meklēti, analizēti piemērotākie termini katra pētījuma būtības izteikšanai. Saskaņā ar doktorantu aptauju, daudzos darbos ir līdz šim pilnībā neatrisinātas terminoloģijas problēmas, no kurām tipiskākā – promocijas darba tēma līdz šim vēl nav padziļināti pētīta un latviski aprakstīta, tāpēc nav izstrādāti un apstiprināti vispārzināmi termini, it sevišķi saistībā ar atsevišķām vēsturiskām arhitektūras uzbūves vai apdares detaļām vai interjera iekārtu priekšmetu uzbūves detaļām, vai dizaina procesiem un to izpētes metodēm.

Valodas praksi terminu lietojumā skatot, jāatzīst, ka stihiski angļu valodas ietekmē radušies daudzi nepārdomāti un nesaskaņoti dizaina termini latviešu valodā. Kā piemēru šeit iespējams minēt *informācijas dizainu, dizaina domāšanu, spekulatīvo dizainu* (LMA 2021), *navigācijas dizainu* (Elere 2021), *komunikācijas dizainu, komunikācijas dizainā, arhitektūras dizainu*, no kuriem neviens nav rodams kā apstiprināts termins ZA terminoloģijas komisijas resursu vietnē. Filoloģijas doktore Sarma Kļaviņa referātā Latvijas Universitātes 66. akadēmiskajā konferencē norāda, ka Eiropas valodniecības teorētiskais mantojums par attīstītas valodas mērauklu uzskata “[...] skaidrību, vitalitāti un noteiktību, spēju veikt visus uzdevumus, kas aktuāli tautai”. Viņa ir pārliecināta, ka pārmaiņas, kas latviešu valodas vārdu krājumā rodas svešas valodas ietekmē, neatīsta valodas izteiksmes līdzekļus, bet gan tos noplicina. Zinātniece stāsta arī par gadījumiem, kad par dabisku valodas attīstību sauc latvisku galotņu pievienošanu angļu vārdiem vai tiešus aizguvumus, un, atsaucoties uz autoritātēm, secina, ka jebkura valodas attīstība var būt gan progress, gan regress (Kļaviņa 2008). Juriste un valodniece, terminveides profesionāle - Krūmiņa un Skujiņa - atgādina, cik svarīgs dokumentos ir atbilstošu terminu lietojums un satura precizitāte, kas ir atkarīga no izteiksmes precizitātes, un piebilst, ka valodas normu ievērošana nodrošina izteiksmes precizitāti (Krūmiņa, Skujiņa 2002). Tas attiecas arī uz zinātniskajiem un populārzinātniskajiem tekstiem un mācību literatūru, kurā tiek lietoti mākslas un dizaina termini.

Vērā ņemami argumenti par terminveides un terminu lietošanas labo praksi ir sniegti normatīvo aktu veidotājiem paredzētā rokasgrāmatā, bet tajā izteiktās atziņas, pēc autores domām, ir iespējams attiecināt arī uz pētniecības darbu:

“Par terminu kādas nozares jēdzienu izteikšanai izvēlas vispārlietojamus vārdus (to savienojumus) vai speciālus vārddarinājumus. Lai termins pēc iespējas precīzāk izteiktu jēdzienu, tā izvēlē vai darināšanā jāievēro tādi principi kā sistēmiskums, viennozīmīgums, nozīmes precizitāte un lakoniskums, neatkarība no konteksta, sinonīmu nevēlamība un emocionālā neitralitāte” (Valsts kanceleja 2016).

Tekstā izmantoto terminu skaidrošana reizēm ir nepieciešama, bet izvēloties iekļaut terminu skaidrojumu, jāpārliecinās, vai skaidrotie termini vispār tiek izmantoti, vai tie tiek izmantoti atbilstoši tai nozīmei, kāda tiem piešķirta skaidrojumu daļā, un vai visi nepieciešamie lietotie termini ir izskaidroti. Jāpārliecinās arī, vai pēc terminu ieviešanas nav saglabājušies šī paša jēdziena sinonīmi, kas nebūtu pieļaujams. Terminam ir jābūt viennozīmīgam, tas visā tekstā jālieto tikai vienā noteiktā nozīmē (Krūmiņa, Skujiņa 2002). Zinātniskās rakstīšanas nodarbību vadītāja, zinātniskās literatūras redaktore Mg. phil. Inta Rozentalde uzsver, ka zinātnisko tekstu veido 80–85 procenti vispārlietojamās leksikas vārdu un 15–20 procenti terminu, bet dažādās zinātņu nozarēs šī proporcija var nedaudz atšķirties. Viņa, atsaucoties uz Diānas Laivenieces darbu “Zinātniskās rakstīšanas skola”, uzskaita četrus

būtiskākos nosacījumus, kas jāievēro terminoloģijas lietojumā, gatavojot zinātnisku tekstu latviešu valodā – pirmkārt, jālieto vispārpieņemtie termini, tie bez vajadzības nav aizstājami ar jaunievedumiem; otrkārt, vispārpieņemtie termini parasti jālieto bez definēšanas; treškārt, ja eksistē kādam jēdzienam vairāki termini, jālieto viens izvēlētais termina variants, tikai norādot, ka ir vēl citi, turklāt – latviešu valodā rakstītā darbā ieteicams izvēlēties latviskos terminus, ne internacionālos; ceturtkārt, jaunveidotie termini ir skaidri jādefinē. Valodniece iesaka būt rūpīgiem, pat konservatīviem terminu lietojumā, lai nodrošinātu nepārprotamību un uztveramību (Rozentalde 2018, 25–26). Tas jāņem vērā, arī aprakstot strauji mainīgos mākslas un dizaina procesus, par kuriem mākslas vēsturnieks, LMA profesors un doktorantūras programmas direktors Ojārs Spārītis, stāstot par iecerēto LMA starptautisko zinātnisko konferenci “Idejas un materiāli: Baltijas un citu reģionu kultūru hibriditātes kontekstā”, intervijā Latvijas Radio ir teicis: “Mākslas artefakti vienmēr dzimst hibridsituācijā, ja ar hibridizāciju, līdzīgi profesoram Pīteram Bērkam, saprotam attīstību un mainību. Šādā kontekstā kādas parādības “tradicionālisms” jau var signalizēt par stagnāciju. Tādēļ mūsu konferences moto rosina pārdomas par katra mākslas veida evolūciju un mijiedarbību ar citiem mākslas veidiem” (Lauga, Muktupāvels 2021). Līdzīgi, pārfrāzējot citēto profesora domu un attiecinot to uz mākslas un dizaina latviešu valodas terminiem, šī raksta autorei rodas pārdomas par to evolūciju un mijiedarbību ar cittautu terminiem, jo arī iepriekš pieminētais Bērks (pretēji nupat citētajam Spārītim šajā intervijā) par hibridizāciju neraksta tikai kā par augšupejošu attīstību, viņš atzīst: “Hibridizācija, īpaši, ja ir runa par mūsdienām raksturīgu neierasti ātru hibridizāciju, paredz arī reģionālo tradīciju un vietējo kultūrsakņu panīkumu” (Bērks 2013, 17).

Viens no iespējamajiem problēmas, ka izmantošanai pētniecībā nav atrodams vienots un saskaņots noteikti definētu mākslas un dizaina terminu apjoms, risinājumu variantiem ir izstrādāt mākslas un dizaina terminu vārdnīcu, kas būtu lietojama dažādās vidēs un lietotnēs, kā labu piemēru iespējams nosaukt Rīgas Stradiņa universitāti (turpmāk tekstā – RSU). 2021. gada sākumā tika publicēta ziņa, ka RSU un Ventspils Augstskola ir izstrādājušas medicīnas terminu vārdnīcu (3800 vienību apjomā) bezmaksas lejupielādējamas viedtālruna lietotnes formātā (RSU 2021).

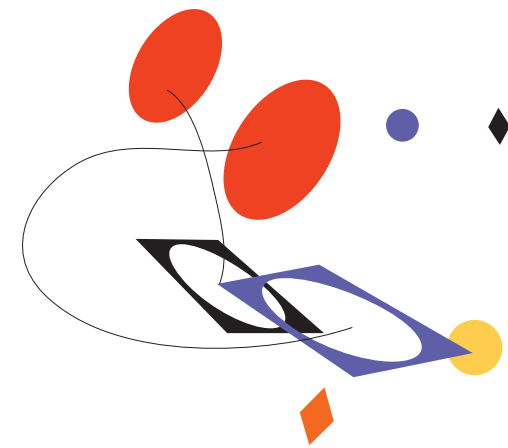
Apkopojot visu iepriekš minēto, tiek secināts, ka latviešu valodai kā zinātnes valodai ir valsts noteikts teorētisks atbalsts; mākslas zinātnieki un dizaina pētnieki sniedz daudzveidīgu mākslas un dizaina terminu definīcijas; ir izstrādāti ieteikumi vienotam latviešu valodas terminu lietojumam, bet trūkst apjomīgas latviešu valodas mūsdienu mākslas un dizaina terminu vārdnīcas; reizēm praksē angļu valodas ietekmē bez saskaņojuma un dziļāka pamatojuma tiek ieviesti nepārdomāti termini; ir pētniecības objekti mākslā un dizainā, kas līdz šim padziļināti nav pētīti un latviski aprakstīti, līdz ar to nav ar tiem saistītu vispārzināmu terminu; jāiesaista LMA doktoranti mākslas un dizaina terminveides darbā, sagatavojot viņu darbos nepieciešamo un ZA terminoloģijas komisijā steidzami apstiprināmo terminu sarakstu; jāspriež, kā nonākt pie ilgji gaidītās apvienotās mākslas un dizaina terminu vārdnīcas, jānodrošina tās digitālās versijas pieejamība.

Literatūras saraksts

- Ābele, K. (2021) *No skunstes māldera par gleznotāju: tēlotājas mākslas pamatterminu attīstība latviešu valodā 19. gadsimta otrajā pusē* // Latvijas Nacionālā bibliotēka. Zinātniskie raksti. 6 (XXVI), Latviešu terminoloģija simts gados. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 55.–73. lpp.
- Bebre, D. (1999) *Trāpīgs termins ir kā laipa uz saprašanas* // Latvijas Vēstnesis, Nr. 45/46, 17.02.1999., pieejams: <https://www.vestnesis.lv/ta/id/21861> [Skatīts 05.06.2021.]
- Bērks, P. (2013) *Kultūru hibritāte*. Rīga: Mansards, 148. lpp.
- Deutscher, G. (2012) Whorf Revisited: You Are What You Speak // *Conformity and Conflict. Readings in cultural anthropology*, 14th ed., [edited by] Spradley, J., McCurdy, D. W., 49–56.
- Elere, I. (2021) Tie nav tikai 2 metri// *Deko*, oktobris, 82. lpp.
- Freimane, A. (2020) *Dizaina uzvertē vērtība. Dizaina socioekonomiskā ietekme*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija; PDF ISBN 978-9934-541-53-7.
- Freimane, A. (2020) *Identification system of Design's socioeconomic impact towards transformation to a knowledge-intensive economy in Latvia*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija. Pieejams: <https://saite.lv/MUwro> [Skatīts 12.10.2021.]
- Kļaviņa, S. (2008) Par jēdzienu valodas attīstība un pārmaiņas valodā izpratni. *Akadēmiskā Dzīve*, Nr. 45 (01.01.2008.), pieejams: <https://saite.lv/SNwvb> [Skatīts 05.06.2021.]
- Krūmiņa, V., Skujiņa, V. (2002). *Normatīvo aktu izstrādes rokasgrāmata*. Rīga, 117. Pieejams: <https://saite.lv/1Nrdp> [Skatīts 15.07.2021.]
- Kuzmina, I. (2019) *Kādā valodā jāraksta doktora darbs? IZM sola neuzspiest angļu valodu*. Pieejams: <https://saite.lv/g7IXk> [Skatīts 05.09.2021.]
- Laganovskis, G. (2021) Zīme par nācīgas briedumu // *LA portāls*, pieejams: <https://lvportals.lv/viedokli/332788-zime-par-nacijas-briedumu-2021> [Skatīts 24.09.2021.]
- Latvijas Lietišķās valodniecības asociācija (2019) *Latviešu valodas pozīciju stiprināšana vai to graušana?* Pieejams: <https://saite.lv/x3IBX> [Skatīts 05.09.2021.]
- Latviešu literārās valodas vārdnīca*. 1.–8. sēj. (1972–1996). Rīga: Zinātne.
- LMA (2021) *Funkcionālais dizains*. Pieejams: <https://www.lma.lv/studijas/studiju-nozares/funkcionalais-dizains> [Skatīts 15.09.2021.]
- Ministru kabinets (2020) Konceptuālais ziņojums “Par jauna doktorantūras modeļa ieviešanu Latvijā”. Pieejams: <https://saite.lv/dOgMn> [Skatīts 05.09.2021.]
- Ministru kabinets (2018) *Noteikumi par Latvijas zinātnes nozarēm un apakšnozarēm*. Pieejams: <https://saite.lv/BzytK> [Skatīts 15.09.2021.]
- Ministru kabinets (2000) *Latvijas Zinātņu akadēmijas Terminoloģijas komisijas nolikums*. Pieejams: <https://saite.lv/kH9vY> [Skatīts 15.07.2021.]
- Par Latvijas valsts kultūrpolitiku* (1995) Rīga: Latvijas Vēstnesis, 11.08.1995., Nr. 120, pieejams: <https://www.vestnesis.lv/ta/id/36347> [Skatīts 16.08.2021.]
- Parute, E. (2020) *Rīdžinieku modes tērpa vēsturiskā evolūcija (13.gs. -18.gs.) vizuālās*

- kultūras un sociāli ekonomisko faktoru kontekstā*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 198. lpp.
- Pārresoru koordinācijas centrs (2020) *Latvijas Nacionālais attīstības plāns 2021.–2027. gadam*. Pieejams: <https://www.pkc.gov.lv/lv/nap2027> [Skatīts 16.08.2021.]
- Pārresoru koordinācijas centrs (2016) *Politikas veidošanas rokasgrāmata*. Pieejams: <https://saite.lv/vlMXQ> [Skatīts 15.07.2021.]
- Rīgas Stradiņa universitāte (2021) *Tapusi jauna viedtālruņa lietotne – medicīnas terminu vārdnīca latviešu un angļu valodā*. Pieejams: <https://saite.lv/wzLDy> [Skatīts 15.05.2021.]
- Rozenvalde, I. (2018). *Zinātniskā valoda: stils, leksika un tekstveide*. Mārtinsone, K., Pipere, A. (Zin. red.). *Zinātniskā rakstīšana un pētījumu rezultātu izplatīšana*. Rīga: Rīgas Stradiņa universitāte, 17.–29. lpp.
- Rubenis, A. (2004) *20. gadsimta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 456. lpp.
- Sirica, I. (2020) *Otētie motīvi uz Latvijas pūralādēm un pūra skapjiem. 18. gadsimta beigās – 20. gadsimta sākums*. Rīga, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 304. lpp.
- Saeima (2010) *Latvijas ilgtspējīgas attīstības stratēģija līdz 2030. gadam*. Pieejams: <http://polsis.mk.gov.lv/documents/3323> [Skatīts 12.08.2021.]
- Saeima (1999) *Valsts valodas likums*. Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/14740-valsts-valodas-likums> [Skatīts 15.07.2021.]
- Saeima (2005) *Zinātniskās darbības likums*. Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/107337-zinatniskas-darbibas-likums> [Skatīts 24.10.2021.]
- Skujiņa, V. (1999) *Ar skaidriem terminiem ir skaidra doma*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 17.02.1999., Nr. 45/46. Pieejams: <https://saite.lv/khira> [Skatīts 15.07.2021.]
- Šmits, R. (2012) *Jauno mediju māksla. Saglabāšanas un reprezentācijas problemātika. Promocijas darba kopsavilkums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 51. lpp.
- Valsts izglītības attīstības aģentūra (2021) *Aija Freimane: Vienīgā dizaina konteksta pētniece Latvijā – pēcdoktorante, kas ar drosmi pārstāv sevi pasaulē*. Pieejams: <https://saite.lv/9EGnU> [Skatīts 12.11.2021.]
- Valsts kanceleja (2016) *Normatīvo aktu projektu izstrādes rokasgrāmata*. Rīga, Valsts kanceleja sadarbībā ar Tieslietu ministriju, Labklājības ministriju un Ārlietu ministriju, 166. lpp.
- Valsts valodas centrs (2021) *Tiesību aktu tulkošanas rokasgrāmata*. Pieejams: <https://vvc.gov.lv/index.php?route=product/category&path=288> [Skatīts 29.08.2021.]
- Vidzemes Augstskola (2021) *Zinātnes komunikācijas mērķa grupu pētījums. Noslēguma ziņojums*. Valmiera. Pieejams: <https://www.izm.gov.lv/lv/media/13361/download> [Skatīts 12.11.2021.]





II LIETIŠĶĀ MĀKSLA UN DIZAINS

VERDĪRA LATVIJAS TEKSTILMĀKSLĀ. RŪDOLFA HEIMRĀTA, EDĪTES PAULS-VĪGNERES, AINAS MUZES UN ILMAS AUSTRĪNAS PIEREDZE

Rīta Ļegčiļina-Broka

Latvijas Mākslas akadēmija
Kalpaka bulvāris 13, Rīga, LV-1050
rlbroka@gmail.com

KOPSAVILKUMS

20. gadsimta 60.–70. gados Latvijas tekstilmākslā notika strauja attīstība, ko veicināja gan augstākās profesionālās izglītības ieviešana, gan mākslinieku interese par jaunatklātajām gobelēntehnikas iespējām, kas paredzēja, ka audumā netiek kopēts gleznots paraugs kā 16.–19. gadsimta sienas segās, bet austais tēls tiek radīts, ņemot vērā tekstilmateriālu dik-tētas īpašības. Atšķirībā no citām variācijām šādas regulāras formas sienassegas, kas tika austas gleznu gobelēna tehnikā, sāka apzīmēt ar terminu “klasiskais gobelēns”. Šo tekstiliju pietuvinātība vēsturiskajiem audumiem kļuva par pamatu iecerei radīt četras 17.–18. gadsim-ta sienassegu interpretācijas atjaunojamās Rundāles pils reprezentācijas telpām. Pie pasūtī-juma no 1979. gada līdz 1992. gadam strādāja tekstilmākslinieki Rūdolfs Heimrāts, Edīte Pauls-Vīgnere, Aina Muze un Ilma Austrīņa. Katrs no audumiem to autoriem izvērtās par īpašu pieredzi, kas izgaismoja gan seno gobelēnu sarežģīto izstrādes procesu, gan mākslinie-ka lomā interpretāciju realizēšanā. Vienpersoniskais autordarbs visās auduma izstrādes stadi-jās, no vienas puses, izcēla mākslinieka prasmes, bet, no otras, pakļāva visām tām grūtībām, ko senatnē regulēja ar dažādu speciālistu piesaisti. Līdz eksponēšanai muzejā vairāk nekā septiņu gadu periodā nonāca trīs tekstilijas. Rūdolfa Heimrāta Rundāles gobelēns palika nepabeigts. Pētījums veikts, analizējot lietiskos, ikonogrāfiskos un rakstveida avotus, izman-tojot kvalitatīvā pētījuma metodes.

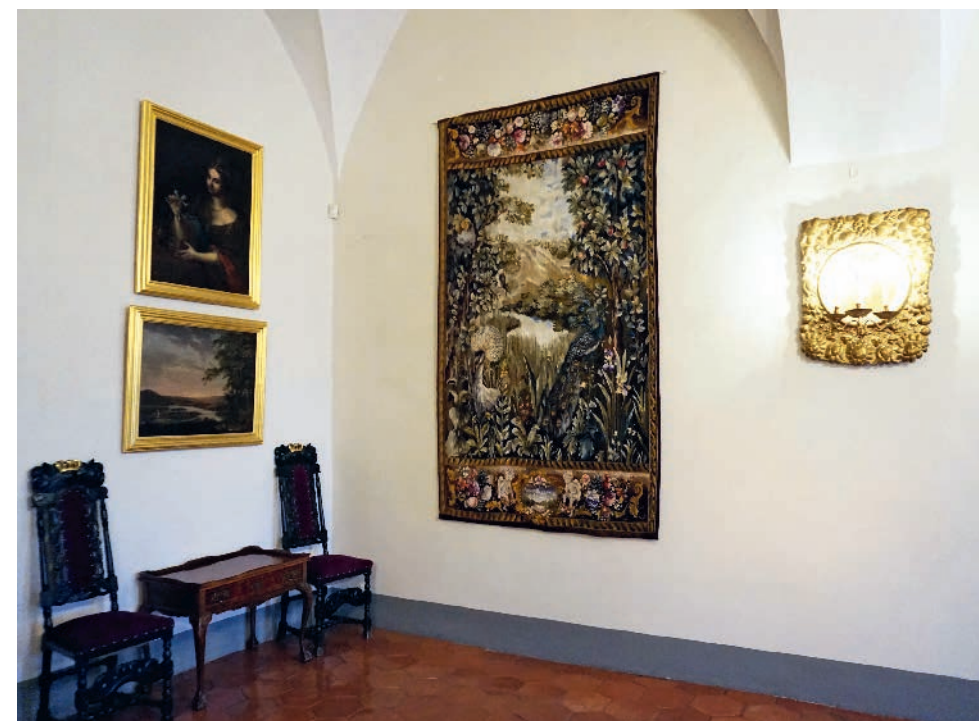
Atslēgvārdi: tekstilmāksla, ainava, austa glezna, Heimrāta skola, Rundāles pils, gobelēns

ABSTRACT

In the 1960s–1970s Latvian textile art underwent rapid development, stimulated both by the introduction of higher professional education and by artists' interest in the newly discovered possibilities of tapestry weaving. In contrast to other variants such as textile sculpture or irregular weaving, rectangular shaped wall coverings executed in the technique of woven painting began to be referred to by the term 'classical tapestry'. The proximity of these textiles to historical tapestries became the basis for the idea of creating four interpretations of the 17th–18th centuries wall hangings for the representation rooms of the Rundāle Palace subjected to renovation. From 1979 to 1992, textile artists Rūdolfs Heimrāts, Edīte Pauls-Vīgnere, Aina Muze and Ilma Austrīņa worked on this commission. Each of the weavings proved to be a special experience for their authors, highlighting both the complex process of developing ancient tapestries and the role of the artist in bringing interpretations to life.

Working individually at all stages of the tapestry's execution highlighted the artist's skills on the one hand, but on the other hand exposed him/her to all the difficulties regulated in antiquity by involving various specialists. Three textiles came to the museum in the period of more than seven years. The tapestry of Heimrāts' remained unfinished. The research was conducted through the analysis of artworks, iconographic and written sources, interviews using qualitative research methods.

Keywords: textile art, landscape, woven picture, Heimrāts's School, Rundāle Palace, tapestry



1. attēls. Edīte Pauls-Vīgnere. Ainava ar putniem. 1982. Gobelēns. 268 x 154, RPM 7999. Foto: Rīta Ļegčiļina-Broka, 2020.

IEVADS

Analizējot ainavas izpausmes Latvijas tekstilmākslā, ir izdalāma četru tekstiliju grupa, kas tika darināta 20. gadsimta 80. gados Rundāles pils muzeja reprezentācijas telpām un kas uzskatāma par 17. gadsimta austu ainavu jeb verdīru interpretāciju. Šo tekstiliju rašanās apstākļi saistāmi ar 1972. gadā iesāktajiem Rundāles pils muzeja iekārtošanas un atjaunošanas darbiem (Lancmanis 1977). LPSR Kultūras ministrijas pasūtījums (Budže 2020) paredzēja noaut četras gobelēntehnikā izpildītas sienassegas Rundāles pils muzeja atjaunoto telpu dekorēšanai. Pasūtījumu realizēja četri tekstilmākslinieki – Latvijas Mākslas akadēmijas profesors Rūdolfs Heimrāts (1926–1992), Edīte Pauls-Vīgnere (1939), Aina Muze (1943–2017) un Ilma Austrīņa (1940). Imants Lancmanis uzsver, ka tas bija nopietns izaicinājums iesaistītajiem tekstilmāksliniekiem, jo gobelēniem vismaz daļēji bija jātuvojas tai tēlu sistēmai, kas bija noteicoša laikā, kad tapa Rundāles pils. Tas nenozīmēja baroka



2. attēls. Aina Muze. Sievietes ar bērnu. 1986. Gobelēns. 210 x 297, RPM.
Foto: Rita Ļeģčiļina-Broka, 2020.

prototipu tiešu kopēšanu, tomēr gatavajam darbam bija jāiekļaujas pils interjerā, neizraisot griezīgu kontrastu, vienlaikus drīkstot ienest mūsdienu mākslinieku izjūtu un attieksmi pret izvēlēto sižetu un 17.–18. gadsimta piemēriem (Lancmanis 2019, 82). Pasūtījuma realizēšana kopumā izvērsās vairāk nekā desmit gadu garumā. Katra mākslinieka dzīvē darbs pie šiem audumiem iezīmē īpašu posmu. Rūdolfa Heimrāta Rundāles gobelēns palika nepabeigts.

Raksta mērķis ir sniegt ieskatu šo tekstiliju ieceres rašanās apstākļos un ar to izstrādi saistītajā problemātikā. Salīdzinoši tiek apskatīti un raksturoti gobelēnu vēsturiskie prototipi un to īstenošanas tehnoloģija, šo apstākļu ietekme tekstilmākslinieku tematiskā risinājuma izvēlē un darba izpildes gaitā. Īpaša uzmanība veltīta sienas segu darināšanas praktiskajai pusei, kas 20. gadsimta mākslinieku izpildījumā izteikti kontrastaini atklājas salīdzinājumā ar 17.–18. gadsimta gleznu gobelēnu darināšanas praksi. Pētot Rundāles pils sienas segas tekstilmākslinieku pieredzes kontekstā, tiek paplašināts šo pasūtījuma darbu uztveres un vērtēšanas diapazons, vērsot uzmanību ne tik daudz uz vajadzīgo atbilstības līmeni vēsturiskai interpretācijai, cik uz šī radošā eksperimenta secinājumiem.

Pētījums veikts, balstoties lietisko avotu izpētē Rundāles pilī un Dekoratīvās mākslas un dizaina muzeja kolekcijā, rakstveida un ikonogrāfisko avotu analizē, izmantojot gadījuma izpētes metodes. Dati par darba procesu iegūti daļēji strukturētās intervijās ar Pauls-Vīgnieri, Austriņu, Mārtiņu Heimrātu un Elīnu Lūsis-Grīnbergu.

KLASISKAIS GOBELĒNS

Pagājušā gadsimta 70.–80. gados Latvijas tekstilmāksla piedzīvoja īpašu uzplaukuma periodu. To veicināja 60. gados ieviestā augstākās izglītības programma tekstilmākslā Latvijas Mākslas akadēmijā, valsts atbalstītas un regulāras dažāda mēroga izstādes, stabila pasūtījumu un iepirkumu programma. Par galveno tekstilmākslinieku izteiksmes veidu kļuva gobelēns – tekstilija, kas, neskatoties uz nosaukumā ietvertu atsauci uz noteikta tipa gludi austām franču vēsturiskajām sienas segām, izvērtās par noteiktā audu un velku konstrukcijā bāzētu eksperimentu lauku jebkādu jauktu tehniku apvienojumam. Būtiski uzsvērt, ka, ieviešot šo apzīmējumu, svarīgākais tā lietotājiem bija akcentēt roku darba izpildījumu, tādā veidā nošķirot šādus audumus no rūpnieciski ražotām tekstilijām (Каплан 1965, 6). Lai sašķirotu un pamatotu mākslinieku brīvās interpretācijas rezultātā savairojušās gobelēna variācijas, tika ieviesti papildu apzīmējumi, akcentējot gobelēna struktūru attiecībā pret telpu (Савицкая 1972, Strautmanis 1975, Suta 1977). Tā rezultātā nozares apskatos parādījās austas tekstilijas apzīmējums – klasiskais gobelēns. Ar to tika saprasta taisnstūrveida formas gleznu gobelēna tehnikā (Miķelsone 2000, 73) gludi austas sienas sega, kas vismaz pēc aušanas veida lielā mērā atbilda vēsturiskajiem paraugiem.

Klasiskā gobelēna izplatību laikmetīgo tekstiliju variāciju vidū veicināja iespēja iepazīties ar vēsturiskajiem paraugiem klātienē. Piemēram, Pauls-Vīgnere kā īpašu pārdzīvojumu atceras 1973. gadā apskatīto vēsturisko gobelēnu izstādi Parīzē (Стриженова 1979). Ekspozīcija iekļāva viduslaiku tekstilmākslas vēsturē nozīmīgākos audumus – Anžēras “Apokalipsi” (angļu val. *Apocalypse Tapestry*) un tūkstošziedu stila audumu pērli sešu sienassegu ciklu “Dāma ar Vienradzi” (angļu val. *The Lady and the Unicorn*; Souchal 1974, 8). Parīzes izstādes tekstilijas 1974. gadā bija izstādītas arī Maskavā (Kramarenko 1974), par kuru apskates ietekmi atsaukusies arī Muze. Interese par senajiem audumiem māksliniecei radusies pēc gobelēnu apskates Vāveles pilī Krakovā. Pils Eiropas tekstiliju krājumā glabājas vairāk nekā 70 gobelēnu sienassegu, kas datētas no 15. līdz 18. gadsimtam (<https://wawel.krakow.pl/en/textiles>). Māksliniece atceras: “Man tas bija liels pārdzīvojums. Tad domāju: ja es varētu savā mūžā tā kaut ko noaust. Pēc franču gobelēnu izstādes Maskavā

man bija skaidrs – jāsāk. Un tā radās *Ars Longa*” (Jaunzeme 1981). “Improvizācija par senu tēmu (*Ars Longa*)” tika uzausta 1978. gadā. Heimrāts 20. gadsimta 70. gadu otrajā pusē noauda vairākus klasiskā gobelēna stilā risinātus audumus. Tekstilija “Mūsu mežs” (1976) un “Mūžīgais motīvs” (1977) Heimrāta daiļradē parādās kā vēlme tuvoties gleznu gobelēna izteiksmes spēkam, kādu to var sajūst tieši viduslaiku paraugos, kur kompozīcija un tekstila tēla formveide vēl seko materialitātes, nevis gleznotāja radīta parauga diktētiem nosacījumiem (Wells 2019). 1986. gadā mākslas zinātniece Tatjana Suta rakstīja, ka Heimrāta tehniskā virtuozitāte klasiskā auduma tehnikā ar gadiem ir tik tālu pilnīgojusies, ka viņš droši varētu sacensties meistarībā ar senajiem franču gobelēnu meistariem. Kā viena no spilgtākajām šīs varēšanas liecībām ir smalka zelta diega cauraustā paradīzes aina ar Ādamu un Ievu centrā (“Mūžīgais motīvs”). Tatjana Suta pieļauj, ka laikam tieši šis darbs ir pārliecinājis Rundāles pils direktoru Imantu Lancmani atjaunot Rundāles pili seno Špaleru galeriju ar mūsu tekstilmākslinieku palīdzību (Suta 1986). Šim novērojumam nevar nepiekrīst, paplašinot to līdz vispārējai situācijai Latvijas tekstilmākslā, kad interese par gobelēna audumu bija vērojama arvien plašākā mērogā. Tomēr tieši darbs pie Rundāles pils sienas segām atklāja arī būtiskas atšķirības starp Heimrāta skolas tekstilmākslinieku pieeju un veidu, kā tika darinātas vēsturiskās sienas segas. Uzņemties uzaust 17.–18. gadsimtam atbilstošu interpretāciju tekstilmāksliniekiem nozīmēja pilnībā pārorientēties no pierastā tekstilijas izstrādes veida uz atdarināmajam laikmetam raksturīgu stilistisko risinājumu un tehnisko izpildījumu (Muze, Lūsis-Grīnberga 2019, 128). Lai gan gobelēna tehnikas lietojums bija veiksmīgi apgūta prakse, veids, kādā bija jāizpilda pasūtījuma darbs, izrādījās iepriekš nezināmu izaicinājumu pilns.

VERDĪRA. VĒSTURISKĀ AINAVA

Pasūtījuma izpildītājiem jau sākotnēji bija skaidrs, ka audumi nebūs vēsturiskās ekspozīcijas daļa un atradīsies nošķirti no publiskās apmeklējuma zonas (Heimrāts 2021), tomēr secināms, ka tas nekādā mērā nemazināja mērķa nopietnību. Tieši pretēji, darbs pie pasūtījuma sākās ar visaptverošu atbilstošā vēsturiskā perioda tekstiliju izpēti. Klātienē izpētīt šādas tekstilijas bija iespējams vienīgi Valsts Ermitāžā (Muze, Lūsis-Grīnberga 2019, 128). Mākslinieki devās komandējumā uz Ļeņingradu (tagad Sanktpēterburgu), kur bija organizēta iespēja apskatīt muzeja fondu krājumu. Heimrāts savās atmiņās rakstīja, ka tā bijusi reta iespēja iepazīties arī ar pārējām Ermitāžas administrācijas telpām, īpaši izceļot izcilo muzeja bibliotēku, kur vien varētu pavadīt pāris nedēļu vismaz (Heimrāts 2021). Šis atmiņu fragments akcentē Latvijas māksliniekiem pieejamo skopo informācijas apjomu, kas katreiz tiek pieminēts kā padomju periodam raksturīga radošo darbu ietekmējoša problēma. Piemēram, Muze atceras, ka meklējusi piemērotus materiālus gobelēna izstrādei personīgo, draugu un kolēģu grāmatu krājumos, piemērojot 18. gadsimta glezniecības paraugus. Pauls-Vīgnere savukārt par Ermitāžas apmeklējumu atceras, ka tā bijusi vienreizēja iespēja audumus arī aptaustīt un izpētīt tos no tehnoloģiskā viedokļa. Māksliniece uzsver, ka īpaši pārsteidza audumu kreisā puse, kas glabāja virspusē intensitāti zaudējušo krāsu spožumu. Savā darbā māksliniece vēlāk balstījās tieši šajā jaunatklājumā, nevairoties veidot to košu krāsu pārpilnu (Pauls-Vīgnere 2019, 84). Austriņa Ermitāžas apmeklējumu atceras kā īpašu pārdzīvojumu, kad, nokļūstot muzeja pagrabstāvos, varēja netraucēti apskatīt vadības izliktos smalkos audumus. Pārsteidza kolorīts, fantastiski koki un putni (Austriņa 2019).

17.–18. gadsimta gobelēnu audumu darināšana nozīmēja kompleksu procesu, kurā tika iesaistīti mākslinieki – kartona jeb meta autori, dziju krāsotāji – īpaši specializējušies amatnieki un profesionāli audēji, kas mākslinieka radīto attēlu pārvērta audumā. Gleznu



3. attēls. Ilma Austriņa. Ainava ar putniem. 1987. Gobelēns. 270 x 160, RPM 8751. Foto: Rita Ļeģčiļina-Broka, 2020.



4. attēls. Ilma Austrīņa. Ainava ar putniem. Fragments.

audumi tika austi ģilžu austuvēs, kas atšķīrās pēc izmantojamo stēļu veida. Vienkāršākos audumus auda horizontālajās stēlēs, bet complicētākos un dārgākos – vertikālajās stēlēs, piemēram, gobelēnu austuvē Parīzē. Atkarībā no kartona sarežģītības un auduma blīvuma jeb dzijas pavedienu skaita uz centimetru, viens audējs gadā spēja noaut no viena līdz sešiem kvadrātmetriem. Sākot ar 17. gadsimtu, nostabilizējoties mākslinieka gleznota kartona domināncei, notika pāreja uz smalkāku auduma struktūru, un jau 18. gadsimta sākumā, piemēram, Bovē (*Beauvais*) manufaktūrā auda gobelēnaudumus, kas varēja saturēt 10 pavedienus uz centimetru (Jarry 1969, 344). Salīdzinot ar viduslaiku tekstiliju auduma blīvumu, kur vidēji tika lietoti pieci pavedieni uz centimetru, Heimrāta skolas pārstāvji klasiskos gobelēnus auda vidēji ar trīs līdz četriem pavedieniem uz centimetru. Jāņem vērā arī apstākļi, ka specializētajās austuvēs pie vienas tekstilijas parasti vienlaicīgi strādāja vairāki audēji. 17. gadsimts iezīmēja gobelēnaudumu vēsturē arī cita auduma izstrādes sarežģīta procesa pirmsākumus. Šajā laikā notika pāreja uz niansētāku krāsu daļījumu, ko izraisīja pieprasījums pēc iespējas reālistiskāk atdarināt gleznotos auduma metus. Tādā veidā no 15–20 krāsu variācijām, kas bija raksturīgas viduslaiku tekstilijām, 17. gadsimtā krāsu skala uz dažādu nokrāsu rēķina paplašinājās līdz 120 toņiem, bet jau 18. gadsimtā to daudzums varēja pārsniegt 30 000 (Jarry 1969, 343).

Ermitāžas krājumā ir apkopoti vairāk nekā 300 Eiropas vēsturisko sienas segu paraugi (Бирюкова 1965). Attiecībā uz kolekcijā pieejamo 17.–18. gadsimta sienas segu krājumu ir konstatējams, ka lielu daļu priekšmetu veido 17. gadsimta flāmu verdīras. Par verdīrām tika dēvētas gobelēna tehnikā austas sienas segas, kuru kompozīcijās dominēja ainavas vai augu ornamentu (franču val. *verdure* – zaļumi; Blūma 2005, 52). Jau kopš 16. gadsimta Eiropas aristokrāti ir augstu vērtējuši šādas sienas segas. Vairums no tām tika austas Beļģijā, kas šajā laikā izvirzījās par gobelēnaudumu ražošanas monopolisti. Piemēram, Odenardes (*Oudenarde*) austuve citu vidū kļuva ievērojama ar bagātīga lapojuma papildītām kompozīcijām, bieži savienojumā ar putnu un zvēru attēlojumu, ko dēvēja par kāpostu lapu audumiem (Barty 1994, 62). Salīdzinot ar sižetiskajām kompozīcijām, zaļojošās ainavas jeb verdīras bija ātrāk un vienkāršāk izaužamas, jo tās tika austas horizontālajās stēlēs, izmantojot rupjāku auduma blīvumu un pieticīgāku krāsu paleti (Jarry 1969, 343), tādēļ pieejamākas un līdz ar to kļuva populāras. Ermitāžas kolekcijā esošās verdīras atspoguļo arī 17. gadsimtam tipisku šādu sienas segu saturisko risinājumu – kulišveida kompozīciju, ko papildīda bagātīgi zaļojošu koku, krūmu un dažādu lakstaugu grupējumi, neuzkrītoši ievītas putnu un dzīvnieku figūras. Lielākoties kompozīciju ietver dekoratīvs, iluzori telpisks ierāmējums jeb borde, kas papildus leknajām zaļumu kopām rada baroka laikmetam raksturīgu krāšņas pārbagātības iespaidu. Kolorīta ziņā tās vieno vēsi zili zaļās krāsas dominante, kas ar laiku parādās ultravioletā starojuma ietekmē, kā rezultātā mazāk noturīgā dzeltenā krāsa noārdās un veidojas zaļie toņi.

Spriežot pēc Rundāles pils interjeram veltīto tekstiliju stilistikas, par prototipiem ir kļuvušas tieši Ermitāžas 17. gadsimta verdīras. Šādai izvēlei par labu noteikti ir nākusi verdīru salīdzinoši rupjākā auduma struktūra, kā arī vienkāršāk risināmā kompozīcija, salīdzinot ar figurālajiem audumiem. Turklāt dabas tēma noteikti tika uztverta kā tuva un saprotami risināma, veidojot laikmeta raksturam pielīdzināmu vēsturisku interpretāciju. Ņemot vērā dabas motīvu plašo izplatību 17. gados gan Latvijas tekstilmākslā kopumā, gan pasūtījuma izpildītāju darbos (Suta 1977), vismaz šajā ziņā tas varēja būt kā stabils atbalsta punkts iepriekš neaprobētu risinājumu laukā.

RUNDĀLES PILS VERDĪRAS

Nozīmīgs posms pasūtījuma izpildē bija skiču un detalizēta kartona izstrāde. Jāuzsver, ka tekstilmākslinieki 70.–80. gados gobelēnus auda salīdzinoši brīvi, lielā mērā ļaujoties materiāla vadītai improvizācijai. Neskaitot figurālas kompozīcijas, gobelēnus auda lielākoties, ņemot vērā nelielu krāsu skici vai shematisku kompozīcijas uzmetumu. Pauls-Vīgnere uzsver, ka šis bija vienīgais gadījums viņas radošajā darbā, kad tekstilijai tika izstrādāts detalizēts kartons. Pieturēšanās pie stingri noteiktas kompozīcijas un krāsas bijusi neierasta, un nekad turpmāk pie tāda paņēmiena māksliniece nav atgriezusies (Pauls-Vīgnere 2019). Arī Muzei tā bija pirmā pieredze precīza kartona veidošanā. Tā kā materiāli par 17.–18. gadsimta austajām sienassegām praktiski nebija pieejami, Muze savas kompozīcijas izveidē iespaidojās no Pusēna un Vato glezniecības (Lūsis-Grīnberga 2019, 128). Austriņa savukārt uzsver, ka bijis grūti pāriet uz dabisku ainavu, bet reizē nedabisku neierasto krāsu dēļ, ko noteica kolekcijas kopējās vadlīnijas. Gatavojot auduma kompozīciju, Austriņa īpaši studējusi putnus Dabas muzejā, kā pati atzīst, burtiski pārzīmējot (Austriņa 2019). Heimrāts kartona izstrādei pievērsies sevišķi rūpīgi. Tā kā iecerē bija paredzēti visai naturāli floras un faunas attēlojumi, tad tie tika atbilstoši studēti gan grāmatās, gan dabā. Ņemot vērā, ka kartona izstrāde notika Heimrāta meža mājā “Blāzmas” Kuldīgas rajonā, visticamāk, līdzīgi kā gobelēnā “Mūsu mežs”, liela daļa no kompozīcijas elementiem tika novēroti un studēti turpat māju apkārtnē (Heimrāts 2021).

Kopumā izstrādātās kompozīcijas parāda, ka, neskatoties uz vienoto vēsturisko prototipu materiālu, jau kartona izstrādes stadijā katra mākslinieka interpretācijā atklājās personīgi nozīmīga motīva izvēle un risinājums. Muzes audumā parādās autores interesi saistošas arhitektoniskas formas, skulpturāli veidoti figūru tēli; Pauls-Vīgneres kompozīcijā starp eksotiskajiem putniem niansētās krāsu pārejās paceļas pavisam reālas Latvijas debesis un zeme, klāta ar šejienes ainavām raksturīgajiem zālaugiem; Austriņas statistiskajā dabas motīva mežainajā klajumā kā nepieciešama nodeva nedaudz svešādi ievijas vīnogulāju stīga, toties filigrāni izaustajā auduma apakšdaļas medaljonā saskatāma daļa dzīvas un pieredzes piepildītas Latvijas ainavas. Savukārt, neskatoties uz krāšņo, ziediem un augļiem pārpildīto barokāli veidoto ierāmējumu, kas vedina uztvert attēlu kā piederīgu cita laikmeta stilistikai, Heimrāta auduma kompozīcija ir caurausta ar rūpīgi atlasītiem tēliem, kur katra zieda, putna vai koku lapotnes forma ir pazīstamas sajūtas piepildīta un rada atsauci nevis uz atdarināmajiem prototipiem, bet uz māksliniekam labi zināmām vietām un personīgi svarīgiem notikumiem.

Pēc kartonu akceptēšanas sākās darbs pie gobelēnu aušanas. Pastāvēja vienošanās starp tekstilmāksliniekiem par dominējošās krāsas izvēli un auduma blīvumu, kas tika noteikts kā pieci pavedieni uz centimetru (Muze, Lūsis-Grīnberga 2020, 128). Aušanā tika izmantota konkrēta šim pasūtījumam piegādāta dzija – ķemmdzija jeb gublāns, kas bija īpaši smalka, piemērota detalizētam elementu atveidam. Dziju krāsošana atšķirībā no vēsturiskajām tekstilijām ietilpa tekstilmākslinieku pienākumos. 17.–18. gadsimta verdīras jau tika austas, vadoties no paplašinātās krāsu paletes, kur svarīga loma bija dziju tonējumam. Gaismas noturīgs dziju krāsojums, kas maksimāli atbilda kartona kolorītam, bija auduma izdošanās pamats (Obé 1965, 249). Neatkarīgi no tā, vai mākslinieks, kā, piemēram, Pauls-Vīgnere, izvēlējās aust košā un personīga redzējuma ietekmētā krāsu paletē vai pieturēties pie autentiskās verdīras atdarinošām, noteiktas skalas krāsām, kā Muze un Austriņa, dziju krāsošana bija fiziski smags un laikietilpīgs process, kas autoriem bija jāveic pašiem. Lai arī tekstilmāksliniekiem tā bija ierasta prakse, vēsturisko improvizāciju gadījumā šis process ieguva sevišķi komplicētu izpaušmi. Kilogramiem nepieciešamās dzijas krāsošana ietver vairākkārtīgu mazgāšanu, skalošanu, karsēšanu, žāvēšanu, tonēšanu, un tas ir roku darbs.



5. attēls. Rūdolfs Heimrāts. Gobelēns Rundālei. 1979–1992. Aizaudis Mārtiņš Heimrāts. DMDM kolekcija. Foto: Rita Ļegčiļina-Broka, 2021.

Nepieciešamā tonējuma iegūšana bija pilnībā atkarīga no mākslinieka prasmēm. Rezultātā katram no autoriem tapa sava dziju krāsu palete – simtiem dažādi tonēti dzīparu kopa, no kuriem veidojās gobelēna krāsu tēls. Šajā ziņā mākslinieku radītie audumi salīdzinājumā ar vēsturiskajām tekstilijām iegūst vēl vienu pievienotās vērtības dimensiju, jo katra krāsas variācija tajos ir daļa no auduma un tā radīšanas procesa.

Pirmā savu Rundāles pilij veltīto gobelēnu noauda Pauls-Vīgnere. Auduma apakšmalā ir ieausts nobeiguma gadskaitlis 1982 (1. attēls). Saskaņā ar Rundāles pils sniegtajām ziņām gobelēns apzīmēts kā “Ainava ar putniem”, austs 18. gadsimtam raksturīgo t. s. verdīru ietekmē (Budže 2020). Par šo darbu Pauls-Vīgnere izsakās, ka tā ir vienīgā reize, kad darbs austs pēc vēsturiska parauga, izmantojot precīzu kartonu. Māksliniece norāda, ka ir atdarinājusi 17. gadsimta gobelēnu, kompozīcijā atteikusies no figūrām un izvēlējusies ainavu ar putniem. Auduma blīvums ir pieci pavedieni uz centimetru, austs uz vertikālajām stellēm. Lai gan bija vienošanās par klusinātu, zilo toņu pārejās balstītu kolorītu, Pauls-Vīgnere savu kompozīciju risināja atšķirīgi. Pauls-Vīgneres izvēle bija ielikt audumā krāsu spožumu, kāds tas bijis vēsturiskajos gobelēnos to sākotnējā stāvoklī pirms vairākiem gadsimtiem. Efekta paspilgtināšanai pāva astei izmantoti zīda diegi (Pauls-Vīgnere 2019, 84). Pasūtītāja izpratnē šāda pieeja attaisnojās, jo audums līdz ar to ieguva mūsdienu mākslas spraigumu un dinamiku, lielas mākslinieces talanta starojumu (Lancmanis 2019, 82).

Kā nākamā Rundāles pils interjeram domāto gobelēnu pabeidza Muze. Pirmo reizi tas bija apskatāms 1986. gadā mākslinieces personalizstādē Pētera baznīcā. Līdzās audumam tika izstādīts arī kartons (Muze, Lūsis-Grīnberga 2019, 128). Muzes gobelēns jeb, kā autore to sauc, tepiķis no pabeigtajiem darbiem ir izmēros vislielākais (2. attēls). Auduma blīvums ir norādīts pieci pavedieni uz centimetru, tomēr no visiem četriem audumiem tas acīmredzami ir izdevies visrupjākais. Rundāles pils sniegtajās ziņās tas minēts kā gobelēns “Sievietes ar bērnu”. Kompozīcijā attēlota ainava ar figurālu akcentu. Audumu viscaur ierāmē lapu un augļu vija, kas veido atsauci uz 17. gadsimta verdīrām raksturīgu noformējumu. Krāsu risinājumā izceļas zilās krāsas pārsvars, kas šajā gadījumā atbilst izvirzītajiem noteikumiem, lai gan pārsātinājumā traucē ainavas uztveri. Muze savu gobelēnu auda uz rāmja, kas nozīmēja, ka katrs velku šķīriens un audu ielastījums, piesitot ar dakšiņu, tika izpildīts tikai ar roku palīdzību. Diemžēl šī pieeja nepasargāja no tehniskām problēmām, kā rezultātā auduma apakšmalu vajadzēja nogriezt un piešūt atsevišķi izaustu daļu. Muzes ģimene, veidojot 2019. gadā izdoto Muzei veltīto piemiņas albumu, Rundāles gobelēnam ir veidojusi atsevišķu nodaļu, jo šis darbs māksliniecei bija īpašs.

Austriņa savu Rundāles pilij austu ainavu atminas kā ilgstošu un mokoši smagu darbu (Austriņa 2019). Audums iesākts 1980. gadā un pabeigts 1987. gadā. Arī Austriņas gobelēns Rundāles pils kolekcijā apzīmēts kā “Ainava ar putniem” – zilos toņos austa ainava ar trīs fazāniem priekšplānā (3. un 4. attēls). Austriņas gobelēnam atšķirībā no diviem iepriekšējiem ir lielāks audu blīvums – seši pavedieni uz centimetru. Atkāpes no auduma ierobežotā krāsu risinājuma notikušas smalki izaustajos putnu tēlos, radot dzīvas vibrācijas iespaidu. Austriņa norāda, ka kompozīcijas izstrādei tika veikti pamatīgi sagatavošanās darbi. Bez vēsturisko gobelēnu studijām Valsts Ermitāžā māksliniece padziļināti pētījusi arī ainavā attēlotos elementus. Iekļauties jebkādos termiņos ir bijis praktiski neiespējami, jo paralēli bija jāpilda citi pasūtījumu darbi, nedrīkstēja atpalikt arī no regulārajām izstādēm. Tas paņēma laiku, veselību, redzi un galarezultātā nav sniedzis gandarījumu.

Heimrāta gobelēns līdz Rundāles pils muzejam nenonāca. Pēc muzeja sniegtajām ziņām konstatējams, ka nav zināma ne tā atrašanās vieta, ne iemesls, kādēļ tā nav krājumā. Heimrāts savu auduma metu izstrādāja 1979. gadā. Tā attēls ar sākotnējo figūru risinājumu iekļauts Maskavā 1984. gadā izdotajā mākslinieka veltītajā reprodukciju albumā (Стриженова 1984). Gobelēna izmēri bija paredzēti apmēram 2 x 3,2 metri. Mārtiņš Heimrāts norāda, ka

“tēvs Rundāles gobelēnu bija iecerējis maksimāli tuvu atspoguļotam laikam arī no tehniskā viedokļa un izvēlēties īpaši smalku pavedienu, kā neviens no pārējiem māksliniekiem. Ilgu laika periodu aizņēma dzijas krāsošana neskaitāmās variācijās. Tā visa rindojās neskaitāmos kamolišos. Šis darbs tēvam bija īpaši izaicinošs, jo tā realizācijas posmā sāka nomākt neārstējama slimība. Tas bija kā akmens uz sirds, jo sekoja operācija pēc operācijas un neilgi atlabšanas posmi. Un acīmredzot tēvs saprata, ka darbu nepabeigs” (Heimrāts 2021). Par nopietnu iedziļināšanos pētāmajā tēmā liecina 80. gadu sākumā austais četrus gobelēnu cikls “Atmiņas par 18. gs.”, kur lūpošas auduma freskas fragmentu veidā attēloja vēsturisko gobelēnu motīvus – rožu vijas, pastorālās ainavas elēģiskās tāles, putnus un augus. Rundāles gobelēns palika nepabeigts. 1994. gadā to kopā ar kartonu iegādājās Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejs. Izpētot audumu klātienē, iespējams pilnībā novērtēt pat fragmentārā veidā tā ieceres vērienu un tehniski virtuozo sniegumu. Žilbina krāsu tonālā bagātība un katras dzīvās radības rūpīgais komponējums un detalizētais atveids (5. attēls). Rodas iespaids, ka vēsturiskās verdīras atdarinājums bijis iegāsts jeb nākamā pakāpe vēl detalizētāk un dziļāk nekā iepriekš pievērsties tuvas un nozīmīgas dabas ainavas apjaušanai un attēlošanai audumā.

SECINĀJUMI

20. gadsimta 80. gados realizētā vēsturisko tekstiliju interpretatīvi rekonstruējošā projekta rezultātā Latvijas tekstilmākslā tika radīti savdabīgi gobelēnmākslas hibrīdi, kas, no vienas puses, veidoja neapšaubāmu atsauci uz 17.–18. gadsimta Francijas un Beļģijas austuvēs radīto verdīru jeb austu ainavu tradīciju, bet, no otras, akcentēja Latvijas tekstilmākslinieku spēju vienpersoniski realizēt tekstilijas, kuru izstrāde vēsturiski pieprasīja daudzu speciālistu piesaisti. Šāds mēģinājums varēja notikt, pateicoties klasiskā gobelēna tehnikas plašam lietojumam Latvijas tekstilmākslā.

Heimrāta, Pauls-Vīgneres, Muzes un Austriņas Rundāles pils interjeram radītos gobelēnus var vērtēt dažādi. Ja mērķis ir pielīdzināt šīs tekstilijas 17.–18. gadsimta prototipiem un meklēt savstarpēju līdzību vai atšķirību virknes, novērtēt to atbilstību barokālajiem interjeriem, tad ir iespējams konstatēt, ka, neskatoties uz sekošanu vēsturiskajām metodēm, māksliniekiem nav īsti izdevies panākt to neitrāli dekoratīvas sērijas efektu, ko rada interpretējamā perioda oriģināli. Nav attaisnojusies arī pieturēšanās pie aktuālā vēsturisko tekstiliju krāsu stāvokļa. Mākslīgi veidotais zilās un brūni dzeltenās krāsas pārsvars rada tonālās nabadzības efektu un darbu eklektisko ievirzi padara uzkrītoši neveiklu. Tomēr, paplašinot salīdzinošo, formāli vērsto ikonogrāfiskā satura analīzi apskatīto gobelēnu gadījumā līdz autoru individuālās praktiskās pieredzes izpētei, kļūst iespējams aplūkot mākslas darbus citā griezumā. Pievērsoties katra gadījuma izpētei un tēla materializēšanas specifikai, ir iespējams izcelt Rundāles gobelēnu īpašo, bezprecedenta eksperimentā balstīto sniegumu unikālu autordarbu veidā, kā rezultātā atklājas ne tikai iesaistīto mākslinieku gadiem ilgušā darba procesa sasniegumi un zaudējumi, bet salīdzinošā pretstatā izgaismojas vēsturisko verdīru principiāli atšķirīgais pirmsākums. Ņemot vērā nedaudzo vēsturisko gobelēnu aplūkošanas iespēju Latvijas kultūrtelpā, analizēto tekstiliju eksistencei ir piešķirama papildu vērtība.

Literatūras saraksts

- Auština, I. (2019) *Intervija ar Ilmu Auštīņu*. Pieraksts autora arhīvā.
- Barty, P. (2000) *Tapestry*. London: Phaidon Press.
- Blūma, D. (2005) *Mazā mākslas vēstures terminu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Budže, K. (2020) *Informācija no Rundāles pils krājumā esošo E. Pauls-Vīgneres, I. Auštīņas un A. Muzes gobelēnu apraksta*. Pieraksts autora arhīvā.
- Heimrāts, M. (2021) *Sarakste ar Mārtiņu Heimrātu 21.06.2021*. Pieraksts autora arhīvā.
- Jarry, Madeleine (1969) *World tapestry, from its origins to the present*. New York: Putnam.
- Jaunzeme, Z. (1981) *Ars Longa... // Zvaigzne*, Nr. 14.
- Lamberga, D. (1981) *Latviešu septiņdesmito gadu dekoratīvās tekstilmākslas raksturīgākās iezīmes // Latviešu tēlotājmāksla*. Rīga: Liesma, 30.–52. lpp.
- Lancmanis, I. (1977) *Rundāles pils šodien un nākotnē // Dzimtenes balss*, Nr. 27.
- Lancmanis, I. (2019) *Edīte Pauls-Vīgnere. Gobelēni/Tapestries*, katalogs. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 82. lpp.
- Lūsis-Grīnberga, E. (2021) *Intervija ar Elīnu Lūsis-Grīnbergu 26.05.2021*. Pieraksts autora arhīvā.
- Lūsis-Grīnberga, E., Muze, A. (2020) *Rundāle. Aina Muze. Bezgalīgais pavediens*. Rīga: Ainas Muzes fonds.
- Miķelsone, G. (2000) *Aušanas teorija*. Rīga: LAK Amatniecības Literatūras Apgāds.
- Obé, J. (1965) *Great tapestries*. Lausanne: Edita.
- Pauls-Vīgnere, E. (2019) *Edīte Pauls-Vīgnere. Gobelēni/Tapestries*, katalogs. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
- Souchal, G. (1974) *Masterpieces of tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Strautmanis, I. (1975) *Gobelēna un telpas mijiedarbība // Māksla*, Nr. 1.
- Suta, T. (1977) *Mākslas tēla veidošana padomju gobelēnā // Latviešu tēlotājmāksla*. Rīga: Liesma, 44.–65. lpp.
- Suta, T. (1986) *Lielās mākslas vārdā // Karogs*, Nr. 7, 184.–186. lpp.
- Wells, K. L. H. (2019) *Weaving modernism*, New Haven and London: Yale University Press.
- Jaunzeme, Z. (1981) *Ars Longa... // Zvaigzne*, Nr. 14.
- Бирюкова, Н. (1965) *Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже, XV – начало XVI века*. Прага: Артия, Ленинград: Советский художник.
- Каплан, Л. (1965) *Советский гобелен // Декоративное искусство СССР*. Москва. Nr. 5, 4.–6. lpp.
- Крамаренко, Л. (1979) *О “классических” гобеленах Рудольфа Хеймрата // Декоративное искусство СССР*. Москва. Nr. 1, 9.–13. lpp.
- Савицкая, В. (1972) *Гобелен – пластика активная // Декоративное искусство СССР*. Москва. Nr. 4, 1.–9. lpp.

Стриженова, Т. (1979) *Эдит Вигнере: альбом*. Москва: Советский художник.

Стриженова, Т. (1984) *Рудольф Хеймрат. Гобелен. Мастера Советского искусства*. Москва: Советский художник.

<https://wawel.krakow.pl/en/textiles> [Skatīts 06.09.2021.]

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/collections/>



TEKSTILMĀKSLAS JAUNRADES IESPĒJU VEICINĀŠANA STARPTAUTISKAJOS TEKSTILMĀKSLAS SIMPOZIJOS JŪRMALĀ 1974.–1994. GADĀ

Elīna Veilande-Apine

Latvijas Mākslas akadēmija

Kalpaka bulvāris 13, Rīga, LV-1050

elina@veilands.com

KOPSAVILKUMS

Pētījumā ir analizēti septiņi tematiski un žanriski atšķirīgi starptautiskie tekstilmākslas simpoziji,

kas tika organizēti padomju un atjaunotās Latvijas periodā (1974–1994). Šie simpoziji notika mākslas fonda jaunrades namā “Dzintari” (Jūrmala). Daudziem tekstilmāksliniekiem dalība simpozijā sniedza iespēju satikties ar nozares pārstāvjiem no citām valstīm, apmainīties ar praktisko un idejisko pieredzi un izmēģināt jaunus mākslinieciskās izteiksmes veidus tekstilā. Raksta mērķis ir izvērtēt katru simpoziju atsevišķi, lai identificētu saikni starp simpozija laikā gūto pieredzi un tā nozīmi mākslinieku turpmāko tekstiliju izveides radošajās izpausmēs. Viens no pētījuma uzdevumiem bija pastiprināti pievērst uzmanību un izcelt tekstilmākslas darba praktiskajai tapšanai nepieciešamos aspektus: tekstiltehnikas un izejmateriālus. Rakstā pievērstā uzmanība Latvijas padomju gobelēna skolas ēnā palikušajai eksperimentālajai šķiedras mākslai.

Atslēgvārdi: *tekstilmāksla, simpoziji, neformālā izglītība, šķiedras māksla, tekstiltehnikas*

ABSTRACT

The study explores seven different international textile art symposia that varied thematically and in terms of genre. These symposia were organized by the art foundation “Dzintari” (Jūrmala) in both the Soviet period and the period of independent Latvia (1974–1994). For many textile artists, participation in the symposium provided an opportunity to meet artists from other countries, exchange practical experience and ideas, and to try out new forms of artistic expression in textiles. The aim of the article is to evaluate each symposium separately to identify the connection between the experience gained during the symposium and its significance in future creative efforts of the artists. One of the research objectives was to draw attention and to highlight the aspects necessary for the practical creation of textile artwork: textile techniques and raw materials. The article is focused on the experimental fibre art that was overshadowed by the Latvian Soviet tapestry school.

Keywords: *textile art, symposia, non-formal education, fiber art, textile techniques*

Analizējot britu vēsturnieka un profesora Pītera Bērka (*Peter Burke, 1937*) pētījumu “Kultūru hibriditāte” un tajā analizēto kultūru hibridisku struktūru piemērus, jāsecina, ka tekstilmāksla, līdzīgi kā jebkura lietīšķās mākslas nozare 20. gadsimta otrajā pusē, nav izņēmus un to iespējams raksturot arī kā jaunievestu un lokālu kultūru mijiedarbes kopumu.

Viens no daudziem piemēriem Bērka pētījumā saistīts ar kultūru apmaiņas un hibridizācijas telpas noteikšanu, kas veidojas par kultūru krustpunktu platformu, kur sajaukšanās procesā top jauni un specifiski elementi. Lai labāk izprastu šo piemēru, Bērks norāda, ka kultūras apmaiņu veicina sastapšanās un reakcija uz kultūras “importu” vai “invāziju” var būt gan akceptējoša, kad galējā šīs stratēģijas forma ir tieksme pēc visa svešzemnieciskā, vai arī pretēji – noraidošā (Bērks 2012, 71, 73). Aplūkotajam piemēram iespējams rast paralēles ar padomju periodā realizēto starpvalstu kultūras sadarbības veicināšanas projektu, kas aizsākās 1974. gadā Jūrmalā, Mākslas fonda jaunrades namā “Dzintari”, kļūstot par nozīmīgu platformu tekstilmākslas procesu kultūru saskarsmes veidošanā turpmākajās desmitgadēs. Tas arī ietekmēja tekstilmākslinieku daiļradi.

Tekstilmāksla Latvijā šajā kontekstā līdz šim ir maz pētīta, jo, iespējams, uzskatīta par pašsaprotamu aspektu. Tomēr tekstilmākslas nozarē ir daudz spilgtu piemēru, kur mākslinieku radošā darbība apliecina drosmīgus un alternatīvus meklējumus cītautu tekstilmākslas pieredzes izziņāšanā. Šajā pētījumā galvenā uzmanība pievērsta tekstilmākslas simpozijam kā procesam jaunrades iespēju veicināšanai un praksei, kur pieredzes apmaiņas rezultātā tekstilmākslinieki uztvēra, atklāja un izmantoja jaunatklātas tehnikas. Tekstilmākslinieku vidū bija īpaša attieksme un pastiprināta uzmanība tehnisko paņēmieni izmantošanas iespējām. Lai identificētu jaunrades rezultātu 20. gadsimta nogalē, jānorāda, ka padomju periodā Eiropā, tostarp Latvijā, bija izteikta interese par gobelēna tehniku. Tas ir neparasts fenomens, ka viena tehniskā paņēmiena pilnveide kļūst par impulsu daudzveidīgai citu tehniku integrēšanai tekstildarbos. Tas bija laiks, kad tekstildarbos pēc to vizuālā tēla varēja atpazīt kultūras piederību noteiktai valstij (etnosam). Katra mākslinieka darbi apliecināja smalkas etniski raksturīgā amata prasmes. Tāpēc simpoziji bija nozīmīga pieredzes apmaiņas telpa mākslinieku radošajā darbībā, ko apliecina arī 20. gadsimta 80. un 90. gadu aktīvāko mākslinieku tendence CV norādīt dalību šādos pasākumos. Līdz šim simpoziji nav pastiprināti analizēti, taču ir vērts to darīt, lai veidotu ieskatu par mākslinieku alternatīviem radošiem meklējumiem dažādās politiskās sistēmās. Līdz ar to pētījumā ir divi uzsvāri – simpozija norise padomju periodā un atjaunotās Latvijas periodā. Šajā pētījumā analizēti tekstilmākslas simpoziju izstāžu katalogi, recenzijas periodikā, dalībnieku intervijas un Latvijas Tekstilmākslas asociācijas arhīva dokumenti.

Kultūru hibriditāte padomju periodā un tai raksturīgā mijiedarbība un iespējas: starptautiskie tekstilmākslas simpoziji 1974., 1984. un 1989. gadā

No vienas puses, domājot par simpozija jēdziena definīciju, ir skaidrs, ka jau Senajā Grieķijā tos rīkoja ar noteiktu mērķi – lai pārrunātu kādu svarīgu notikumu, apspriestu un analizētu konkrētu tēmu. No otras puses, padomju laikā izveidotais simpozija modelis formas un satura ziņā ieskicē neformālās izglītības ieguves iespējas. 1974. gadā amerikāņu skolotājs Filips Hols Kūms (*Philip Hall Coombs, 1915–2006*), Manzūrs Ahmeds (*Manzoor Ahmed, 1934*) un Rojs Prozers (*Roy C. Prosser, nezināms*) izstrādāja neformālas izglītības definīciju, un šīs teorijas centrā izvirzīja organizētas izglītības aktivitātes ārpus oficiāli izveidotās sistēmas, kas ir orientēta uz zināšanu un prasmju papildināšanu kādā no darbības jomām īsā laika periodā. Neformālās izglītības raksturīgākās iezīmes ir mācīšanās darot, mācīšanās būt kopā ar citiem un mācīšanās mācīties (Matisāne 2010). Tekstilmākslā notiekošie procesi nepārtraukti mainījās, tādēļ, lai pārliecinoši un veiksmīgi darbotos, bija jāpilnveido prasmes un izpratne. Ja keramiķiem Latvijā simpoziji notika kopš 1967. gada, tad tekstilmāksliniekiem līdz ar pirmo simpoziju 1974. gadā tika piedāvāta tobrīd nebijusi pieredze un cita darba radīšanas pieeja. Simpozija dalībniekus vienoja ne tikai kopīgas intereses austu tekstiliju attīstīšanā,

bet arī iespēja strādāt ārpus ierastās vides, kas nozīmēja spēju atteikties no ikdienas rutīnas un attīstīt mākslas idejas grupas apstākļos. Nozīmīga simpozija sastāvdaļa bija alternatīvu zināšanu, informācijas ieguves un pieredzes apmaiņas iespējas dažādu cittautu kultūru ietvaros. Šādā formātā par ieguvumu simpozija laikā uzskatāmas arī neformālas diskusijas un viedokļu apmaiņa vai, pārfrāzējot mākslas vēsturnieces Ineses Baranovskas teikto, dzīva domu apmaiņa, katra individuāls skatījums un viedoklis, kuru var gan pieņemt, gan apstrīdēt (Baranovska 1994, 4).

Vispārēja informācija par pirmo simpoziju mākslinieku jaunrades namā “Dzintari” Jūrmalā

Lai veicinātu mākslinieku un sabiedrības interesi par pirmo simpoziju, tā organizatori – LPSR Mākslinieku savienība, Kultūras ministrija, Mākslas fonds, profesors un mākslinieks Rūdolfs Heimrāts (1926–1992) – īstenoja vairāku pasākumu kopumu: realizēja PSRS valstu sadraudzības veicināšanas projektu (priekšlikums rīkot simpoziju Latvijā tika saņemts no Maskavas); atklāja Rūdolfa Heimrāta personālizstādi Aizrobežu mākslas muzejā Rīgā; izstāde sniedza pārskatu par mākslinieka 20 gadu ilgo darbu (Suta 1974, 3); izveidoja pirmā simpozija dalībnieku darbu izstādi “Mana pilsēta” Aizrobežu mākslas muzejā Rīgā; atklāja Otro Vissavienības gobelēnu izstādi – eksponēti 145 gobelēni: Valsts Mākslas muzejā 25 autoru 30 darbi, Aizrobežu mākslas muzejā 24 autoru 31 darbs, republikas Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūta izstāžu zālē 43 autoru 45 darbi un Jūrmalas izstāžu zālē 34 autoru 39 darbi (Ivanovs 1974, 3); režisore Laima Žurgina (1943) uzņēma dokumentālo filmu “Spēle ar dzīpariem”, filmā iekļaujot arī sižetus par māksliniekiem, kuri nepiedalījās simpozijā, – Aiju Baumanī (1943–2019), Raiti Rubeni (1952–1990), Georgu Barkānu (1925–2010), Vitoldu Kucinu (1955) u. c. Simpozija norisei filma pievērsās nedaudz, vairāk akcentējot latviešu tekstilmākslinieku un nozares popularizēšanu.

Saskaņā ar padomju laika principiem pirmais tekstilmākslas simpozijš notika stingrā komunistiskās partijas uzraudzībā. Dalībnieki tika rūpīgi piemeklēti, piedalīties bija iespēja tikai nedaudziem. Būtisks kritērijs bija iepriekšēja radošās un mākslinieciskās darbības pieredze. Latvijū pārstāvēja tobrīd spilgtākie tekstilmākslinieki – Ruta Bogustova (1935), Rūdolfs Heimrāts, Aina Muze (1943–2017), Lilita Postaža (1941–2011), Egils Rozenbergs (1948), Edīte Pauls-Vīgnere (1939) un 1974. gada tekstilmākslas nodaļas absolvents Atis Ieviņš (1946), kurš veica fotogrāfa pienākumus (Burāne 1974, 4). Kopumā piedalījās 42 mākslinieki no 20 valstīm – Bulgārijas, Čehoslovākijas, Polijas, Rumānijas, Ungārijas, Vācijas, Armēnijas, Azerbaidžānas, Baltkrievijas, Gruzijas, Igaunijas, Kazahijas, Kirgīzijas, Krievijas, Latvijas, Lietuvas, Moldāvijas, Tadžikijas, Turkmēnijas un Ukrainas. Visiem simpozija dalībniekiem tika nodrošināti mākslinieciskās jaunrades darbībai atbilstoši apstākļi. Katram māksliniekam ierādīja darbnīcu un izsniedza Baltkrievijā izgatavotu aušanas rāmi, kā arī nepieciešamos materiālus. Simpozija dalībnieku izstrādātie darbi galvenokārt aptvēra dažādas aušanas tehnikas (Rozenbergs 2021).

Atbilstoši simpozija mērķim – gan praktiski, gan teorētiski meklēt optimālus risinājumus (Burāne 1974, 4), pamatojoties uz materiāla, tehnikas un stilistikas iespējām (Ivanovs 1974, 3), – simpozija izstādes darbu kodolu veidoja gludajā klasiskajā tehnikā austi darbi. Jāuzsver, ka Latvijā 20. gadsimta 70. gadu sākumā tekstilmākslas pētnieki, aplūkojot tekstildarbus no tehnisko paņēmieni viedokļa, tos bija klasificējuši trijās grupās: klasiski gludi austas tekstilijas, plastiskas ar fakturētu reljefa virsmu (jaukta tehnika) un telpiskas, neparastas formas, brīvi iekārtas telpā. Aplūkojot katalogā simpozija darbus, tikai nedaudzos darbos iezīmējas atšķirīga izpratne un redzējums klasiski austas tekstilijas kontekstā. Radikāli atšķirīgs simpozija laikā tapušais darbs bija poļu mākslinieka Henrika Kubika (*Henryk*

Kubik, 1920 – nezināms) aplikācijas un izšuvuma tehnikā izstrādāts darbs “Dzimtene”. Savukārt divu rumāņu – Ņikulas Adriana (*Nikula Adrian*, 1942) un Vintila Mihaesku (*Vintilă Mihăescu*, 1943) – kopdarbs tekstilinstalācija “Galvaspilsēta” ieskicē šķiedras mākslas tendences. Šī darba veidošanas tehniskais paņēmieni neiekļauj aušanu, taču ir izmantota aušanas procesa pamatsastāvdaļa – velki. Izveidotā metāla kuba rāmjos nostiepto pavedienu kompozīcija mijiedarbojas ar gaismu, faktūru un formu. Arī viena no galvenajiem simpozija iniciatoriem Rūdolfa Heimrāta darbs nebija klasiskā izpratnē radīta tekstilija, bet tekstilobjekts. Tostarp simpozija laikā Laimas Žurginas uzņemtajā dokumentālajā filmā redzami kadri ar pirmā simpozija dalībnieci Rutu Bogustovu – viņa strādā pie 1975. gadā starptautiskajā tekstilmākslas biennālē Lozannā izstādītā un godalgotā tekstildarba “Mūzika”. Lozannas biennālē līdzās sintētisku materiālu un neaustu, polietilēna, porolona, avīžu un stieplu tekstilijām (Dubins, Bogustova 1975, 17) Bogustovas darbā dekoratīvi risināto trīspadmit stabuļu tehniskā izpildījuma meistarības pamatā ir tamborējums. Analizējot biennāles tekstildarbus, Bogustova novēro, ka tekstilmākslas perspektīva atklājas materiāla specifikas izpratnē (Dubins, Bogustova 1975, 18).

Pirmā simpozija laikā tika aktualizēts jautājums par novatorisku tautas mākslas tradīciju izmantošanu nacionālā stila veidošanā (Umblīja 1974, 53). Atbildes meklēja mākslinieki: tekstilmākslinieks Džumbajs Umetovs (*Джумбай Уметов*, 1933–1995) no Kirgīzijas dalījās pārdomās par kirgīzu jurtās izmantoto telpu nodalošo elementu čiju (dekoratīvs salmu audums) un šo audumu izgatavošanas tehnisko paņēmieni izmantošanu mūsdienu tekstilijās, ar to norādīdams, ka tekstilmākslā nepieciešama lielāka daudzveidība. Savukārt, apspriežot tekstilmākslas attīstības perspektīvas, krievu mākslinieks Jurijs Gračovs (*Юрий Граčov*, 1937–2000) aizdomājās par izšuvumu: “Krievijā neizgatavoja gobelēnus, taču bija izšuvums. Vai šis izšuvums nevar iekļauties arī tekstilijā? Protams, var!” (Suta 1974, 4).

2019. gadā publicētajā grāmatā “Aina Muze. Bezgalīgais pavediens” mākslas vēstures pētniece Ilona Audere (1959), pārskatot simpozija dalībnieču Edītes Pauls-Vīgneres un Ainas Muzes atmiņu pierakstus, secina – pirmais simpozijš ietekmēja māksliniekus turpmāko dzīvi, galvenais ieguvums bija jaunizveidotie kontakti ar cittautu dalībniekiem, un iegūtā informācija veicināja radošo atraisītību, brīvību (Audere 2019, 106). Jaunatklātos tekstilpaņēmienus latviešu mākslinieki uztvēra ar apbrīnu un sajūsmu, taču to integrēšana darbos notika lēni un piesardzīgi. Pirmā simpozija iecere – domāt par katras valsts etniskās savdabības saglabāšanu un attīstīšanu – turpmākajos simpozijos zaudēja aktualitāti, tomēr vēl nākamajā desmitgadē neiznīcināja pārliecību par austu tekstiliju kā nozares pamatvērtību.

Otrais tekstilmākslas simpozijš 1984. gadā

Neskatoties uz plašo simpozija rezonansi vietējā un starptautiskā mērogā, nākamais simpozijš norisinājās pēc desmit gadiem. Turpmākie simpoziji notika tikai ar Latvijas PSR Mākslinieku savienības atbalstu, bez agrāk tik ierastās Maskavas virsvadības (Rozenbergs 2021). Turpinot iesākto pirmā simpozija ieceri, turpmāko sešu simpoziju (1984–1994) vadītājs tekstilmākslinieks Egils Rozenbergs turpināja izvērst plašāku starpvalstu dalībnieku sadarbību. Tika uzaicināti gan toreizējo Padomju Savienības republiku, gan arī Ķīnas, Skandināvijas, Eiropas, Kanādas un Amerikas Savienoto Valstu pārstāvji. Raksturojot 20. gadsimta 80. gadu tekstilmākslu, mākslas vēsturniece Sandra Kalniete (1952) uzsver klasisko aušanas paņēmieni dominanti, mazinoties mākslinieku interesei par apjomīgām tekstilijām (Kalniete 1989, 24). Iespējams, tādēļ simpoziju uzmanības centrā to veidotāji izvirzīja darba radīšanas procesu un eksperimentēšanu ar tekstiltehnikām un materiāliem. Kamēr sabiedrība un mākslas kritiķi tekstilminiaturās kā tekstilmākslas žanru uztvēra visai atturīgi, Otrā simpozija tekstilminiaturu tematiskā ievirze “Daba. Vide. Cilvēks”

māksliniekiem bija saistošs jaunrades eksperimentu lauks. Mazo formu māksla saistāma arī ar tēlniecību. Mazo formu plastikas attīstību sekmēja Budapeštā rīkotās biennāles (1971., 1973., 1975., 1978.). Budapeštas biennālēs tika precizēts pieņēmums, ka mazo tēlniecības darbu izmēram nevajadzētu pārsniegt 90 cm augstumu (Čaupova 1979, 11). Tekstilmākslā tekstilminiaturās darba starptautiski atzīts izmērs nepārsniedz 20 x 20 x 20 cm. Lai gan miniatūrtekstiliju žanra popularitātes straujš pieaugums visā pasaulē bija vērojams regulārās tekstilminiaturu triennālēs – Londonā (kopš 1976. gada), Sombathejā, Ungārijā (kopš 1976. gada), Rīgā (kopš 1977. gada), Viļņā (kopš 1982. gada), darbs pie mazo formu tekstilijām daudziem grupas dalībniekiem bija pirmais solis šī žanra apgūvē (Kalniete 1985, 8). Otrā simpozija laikā diskusijās parādās jēdziens “tekstiliska domāšana”¹ un šī jēdziena interpretācija dalībnieku izpratnē, māksliniekos raisot pārdomas par ne vienmēr lokāli (Latvijā) izprasto tekstilmākslas būtību, kā arī iezīmēja jautājumus par tradicionālo pieņēmumu robežu paplašināšanu. Piemēram, pie tekstildarba iespējams strādāt, uzturoties arī ārtelpā un ne vienmēr strādājot ar tik ierastajām stellēm, vai arī var izmantot alternatīvus materiālus jaunā kontekstā. Tekstilmākslinieks Uģis Jankavs (1956) radīja trīs nelielus tekstilobjektus “Siena krogi”. Tajos vasarā sapļautā, ziemeļiem sagatavotā zāle salikta vienkopus zem jumta jeb nelielās siena glabātuvēs (Jegorova 1984, 3).

Trešā simpozija “Mūsdienīguma koncepcija tekstilmākslā” 1989. gadā pamatdoma bija pievērsties jaunām tehnikām un turpināt tekstilmākslā neizmantotu materiālu izpēti. Raksturojot šo simpoziju, dalībniece Baiba Zvaune (1958) secina, ka latviešu pazīstamākie mākslinieki nemēdz mainīt sev raksturīgo stilu un izteiksmes veidu. Katrā izstādē bez kļūdīšanās var noteikt darba autoru. Dažu simpozija dalībnieku jaunrades pieeja bija ierasti nemainīga (Nagle 1989, 4), rutinizēta. Simpozija dalībnieks Guntars Gabrānovs (1960) uzsvēra, ka arī diapozitīvus, kurus rādīja ārzemju viesi, bija ļoti maz tādu darbu, par kuriem nevarēja pateikt, kā tie veidoti (Nagle 1989, 4). Tomēr to nevar sacīt par visiem. Ir arī meklētāji, piemēram, Pēteris Sidars un Arvīds Priedīte (1946), Inese Jakobi. Tobrīd māksliniekus Inesi Jakobi (1949) un Pēteri Sidaru (1948) nodarbināja metāla un auduma mākslinieciskās sasaistes iespējas, lai panāktu izteiksmīgu auduma virsmas krokojumu un gaismas spēli. Simpozija dalībnieku uzmanību piesaistīja darbi, kas radīti tinuma, pinuma un sējuma tehniku interpretācijās.

Kultūru hibriditāte neatkarīgajā Latvijā: jaunrades process simpozijos 1990.–1994. gadā

Katrs turpmākais simpozijš gan procesā, gan tēmas izvēlē nesa kaut ko jaunu. Par tradīciju izveidojās vakara cēliena diskusijas, kurās katras valsts dalībnieku rūpīgi gatavotie pārskati par nozares aktuālajām norisēm sniedza iespēju izvērtēt, salīdzināt un jaunatklāt pasaulē notiekošus procesus tekstilmākslā. Ja pirmajos simpozijos piedalījās vidēji seši latviešu mākslinieki, tad 20. gadsimta deviņdesmitajos gados dalībnieku skaits sasniedza 22. Daudzi mākslinieki piedalījās vairākkārt. Pilnveidojās arī simpozija kopaina, un vienas izstādes vietā tapa divas; vienā mākslinieki izstādīja līdzatvestos mājās tapušos darbus. Ceturtais simpozijš 1990. gadā un piektais simpozijš 1991. gadā norisinājās politisko pārmaiņu kontekstā. Lielā mērā tekstilmākslas norises, tostarp arī simpozija finansējumu, ietekmēja politiskā un ekonomiskā situācija valstī.

1 Tekstiliska domāšana saistāma ar starpnozaru pētniecības praksi un materiālu izpētes zināšanām. Kopš 21. gs. sākuma tekstiliskas domāšanas jēdziena izpētei lielu uzmanību pievērsuši Alto universitātes (Mākslas, dizaina un arhitektūras skola Helsinkos, Somijā (*Aalto University, School of Arts, Design and Architecture*) tekstila pētnieki.

1991. gada simpozijš kultūru hibriditātes kontekstā ir visspilgtākais piemērs; iemesls tam ir politiskās pārmaiņas, Latvijas neatkarības atjaunošana pēc Padomju Savienības sabrukuma, vērojama izteikta tieksme uz pārmaiņām, ko iezīmē līdz šim simpozijos nebijusi izteiktā teorētiskā ievirze. Simpozija laikā katru dienu notika semināri un diskusijas. Citu valstu pārstāvju referātu tēmu loks ieskicēja plašāku tekstilmākslas attīstības virzību. Piemēram, tekstilmākslas apmācības sistēma Anglijā un Zviedrijā, kur liela uzmanība veltīta ne vien praktiskām nodarbībām, bet arī filozofiski teorētiskām disciplīnām, kas veicina mākslinieka analītiskās domāšanas prasmes un sekmē atziņu, ka tekstildarba radīšanas process ir dinamisks un daudzslāņains. Latvijas tekstilmākslinieki aizguva Skandināvijas valstu pieredzi neatkarīgu mākslas galeriju veidošanā, kas pieder kādai mākslinieku grupai, rezultātā 1996. gadā izveidojot galeriju “Rūdolfš” viesnīcas “Latvija” otrajā stāvā Elizabetes ielā 55, Rīgā. Galerija pastāvēja līdz 2000. gadam. Cits tobrīd aktuāls piemērs – simpozija laikā aplūkotā skandināvu kolēģu pieredze nelielu neatkarīgu mākslinieku apvienību veidošanā iedvesmoja deviņus latviešu māksliniekus Egīlu Rozenbergu, Dzintru Vilks (1948), Inesi Jakobi, Liju Raģi (1948), Arvīdu Priedīti, Pēteri Sidaru, Baibu Osīti (1958), Zintu Beimani (1948) un Viesturu Bērziņu (1954–2019), kuri kopā 1994. gadā izveidoja tekstilmākslinieku grupu “+ 48”. Mākslas zinātniece Santa Mazika (1979) pētījumā “90. gadu alternatīvā kultūras organizāciju vide Latvijā” skaidro, ka 90. gadi Latvijā sakrīta ar laiku, kad liela daļa jauno mākslinieku, neatrodot sev vietu tradicionālajās organizācijās, veidoja neatkarīgas radošas apvienības (Mazika 2010, 84). Nelielas mākslinieku apvienības bija gandrīz katrā nozarē, ne tikai tekstilmākslā. Kā jauna pieredze izveidojās un tika realizēta simpozija laikā radusies ideja par latviešu un dāņu tekstilmākslas apmaiņas izstādes izveidi Norvēģijā.

Sestā simpozija (1992. gadā) tematiskā ievirze bija instalācijas. Simpozija dalībnieku izstādē salīdzinājumā ar iepriekšējiem gadiem darbi izmēra ziņā bija kļuvuši mazāki un arī tādi, kuriem ar aušanu nebija saistības (Lamberga 1992, 5). Bija izveidojusies plaša tekstildarbu amplitūda un dažādība: no avangardiskas instalācijas, kur izmantojamais materiāls var būt papīrs, koks, metāls, stikls, plastmasa, tekstila atgriezumi, līdz askētiski tradicionāli austai tekstilijai (Baranovska 1992, 3). Tobrīd instalācija kā izteiksmes veids bija starpdisciplināra parādība, tomēr tekstilmākslinieku radītās instalācijas vairāk līdzinājās objektam pretēji tēlnieku monumentālām ideju realizācijām.

Savukārt septītais simpozijš 1994. gadā izceļas ar to, ka pirmoreiz simpoziju rīkošanas vēsturē Latvijā atšķirīgu nozaru mākslinieki – keramikas, emaljas un tekstilmākslas – strādā kopā un vienlaikus (Baranovska 1994, 4).

Pīters Bērks, analizējot kultūru adaptāciju, uzsver, ka parastā atbildes reakcija uz saskarsmi ar citu kultūru vai tās elementiem ir adaptācija jeb pakāpeniska tradicionālajā kultūrā iekļaujamu elementu pārņemšana. 1993. gadā mākslas zinātniece Dace Lamberga sarunā ar tekstilmākslinieci Edīti Pauls-Vīgnieri novēro: skandināvu autori, kuriem pieejams visplašākais materiālu klāsts, būtībā strādā ar “atkritumiem” [..], un ziemeļniekus saista tehniku daudzveidība, nevis kolorītu vērtības. Nezinātājam tās lielākoties ir svešas vai pat neatšifrējamas (Lamberga 1993, 4). Pretēji šajā diskusijā izskanējušām bažām un apjukumam izvēlē starp tradicionālo un inovatīvo tekstilmākslinieki Dzintra Vilks un Pēteris Sidars pēc šī simpozija saņem uzaicinājumu Hofas pilsētā Vācijā izveidot tekstilinstalācijas no rūpnīcas “Textilgruppe Hof” nelikvīdiem iepakojumiem, plastmasas, filca, flizelīna un metāla stieplēm. Dzintras Vilks izveidotā kompozīcija “Vēja ziedi” bija divdesmit lieli, 3 metrus augsti kustīgi objekti, jebkurai vēja plūsmai pakļauti vēdekļi no plānas polietilēna plēves kombinācijā ar dažādām šķiedrām. Pēteri Sidaru arī turpmāk saista otrreizējās izmantošanas idejas, un viņš daudzkārt veido dažādus tekstilobjektus no “atkritumiem”.

Pēc Dzintaru Jaunrades nama slēgšanas 20. gadsimta 90. gadu nogalē starptautisku simpoziju darbības turpinājums ar LR Kultūras ministrijas, Ziemeļu Kultūras fonda, Dānijas

un Norvēģijas vēstniecību atbalstu no 1995. gada izveidojās Zvārtavā. Simpoziji vienlaikus notika trīs nozaru – keramikas, koktēlniecības un tekstilmākslas – ietvaros. Kopš 2014. gada arī Daugavpils Marka Rotko mākslas centrs rīko starptautiskus tekstilmākslas simpozijus.

Secinājumi

Kultūru hibriditātes kontekstā simpoziju norise sniedz iespēju izsekot mūsdienu tekstilmākslas attīstības procesam un novērot, kā 20 gadu laikā lokālas tekstilmākslas tendences saplūst ar globālām parādībām, piemēram, mazinās interese par austām tekstilijām. Apzināta tiekšanās pēc iekļaušanās pasaules tekstilmākslas aprītē dažiem māksliniekiem radīja duālu pārdzīvojumu – no vienas puses, tieksmi pēc jaunā, taču, no otras, saglabāja vēlmi pēc tradīciju uzturēšanas.

Pirmais simpozijš bija veiksmīgs eksperiments, tomēr nākamais notika tikai pēc desmit gadiem. Mērķtiecīga simpoziju organizēšana pavēra plašākas iespējas Latvijas tekstilmākslinieku profesionālai pilnveidei. Mākslinieku ieguvums bija iespēja izmēģināt jaunas tehnikas, strādāt vienādos apstākļos un radīt darbu noteiktā laika periodā. Būtiskākā atšķirība starp pirmo un turpmākajiem simpozijiem bija tā, ka par dominējošo prioritāti kļuva radīšanas process, dažādu tehniku un materiālu izpēte un neformālas diskusijas. Turklāt simpoziji ļāva iepazīt ne tikai cittautu māksliniekus un tautas tradīcijas, bet arī pulcēt latviešu tekstilmāksliniekus. Devīni sestā simpozija dalībnieki apvienojās grupā “+48”. Ir vērts uzsvērt – lai izmantotu iespējas īsā laika periodā uztvert būtiskākās tā brīža tekstilmākslas iezīmes, bija nepieciešama uzdrīkstēšanās, drosmē, arī valodu prasme. Spilgts piemērs – 1989. gada simpozija dalībnieks ķīniešs Liangs Šaoji (Liang Shaoji, 1945) sazinājās zīmju valodā, tāpēc visiem māksliniekiem simpozija formāts nebija piemērots, un ne visiem atstāja paliekošu ietekmi uz jaunrades procesu, taču drosmīgākos iegūtā pieredze iedrošināja doties uz līdzīgiem simpozijiem Eiropas un Skandināvijas valstīs.

Literatūras saraksts

- Audere, I. (2019) Simpoziji – jauna pieredze. *Aina Muze. Bezgalīgais pavediens*. Sast. Ilona Audere. Rīga: Nodibinājums Ainas Muzes fonds. 100.–105. lpp.
- Baranovska, I. (1992) Brīvdienas dvēselei. 6. Starptautiskais tekstilmākslas simpozijš // *Diena*, Nr. 209, 3. lpp.
- Baranovska, I. (1994) Simpoziji – tā ir kustība // *Māksla*, Nr. 1, 4.–5. lpp.
- Burāne, I. (1974) Rīga – URSS // *Padomju Jaunatne*, Nr. 185, 4. lpp.
- Čaupova, R. (1979) Mazo formu tēlniecība // *Literatūra un Māksla*, Nr. 7, 11. lpp.
- Dubins, H., Bogustova, R. (1975) Starptautiskā tekstiliju skate Lozannā // *Māksla*, Nr. 4, 15.–18. lpp.
- Ivanovs, M. (1974) Padomju gobelēna svētki // *Literatūra un Māksla*, Nr. 42, 3. lpp.
- Jegorova, I. (1984) Aiz darbnīcas baltajām durvīm // *Jūrmala* (1980–1998), Nr. 201, 3.–4. lpp.
- Kalniete, S. (1985) Starptautiskais tekstilmākslas simpozijš // *Literatūra un Māksla*, Nr. 1, 8.–9. lpp.

Lamberga, D. (1992) Tekstilmākslas jaunumi // *Literatūra un Māksla*, Nr. 42, 3. lpp.

Lamberga, D. (1993) Skandināvu tekstilmāksla // *Literatūra un Māksla*, Nr. 14, 4. lpp.

Mazika, S. (2010) 90. gadu alternatīvā kultūras organizāciju vide Latvijā. *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā*. Sast. Ieva Astahovska. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs. 82.–96. lpp.

Nagle, I. (1989) Mēs meklējam // *Padomju Jaunatne*, Nr. 206.

Suta, T. (1974) Gobelēns, telpa, laikmets // *Cīņa*, Nr. 243, 4. lpp.

Suta, T. (1974) Labestības starojums // *Māksla*, Nr. 4, 3.–6. lpp.

Umblija, R. (1974) Dienu ritumā // *Māksla*, Nr. 4, 53. lpp.

Bērks, P. (2012) *Piters Bērks. Kultūru hibriditāte*. Rīga: Mansards. 63.–91. lpp.

Kalniete, S. (1989) *Latvju tekstilmāksla*. Rīga: Liesma. 6.–31. lpp.

Interneta resursi

Lamberga, D. Egils Rozenbergs. Nacionālā enciklopēdija. <https://enciklopedija.lv/skirklis/55640-Egils-Rozenbergs> [Skatīts 03.06.2021.]

Matisāne, I. (2010) Neformālā izglītība – viens no Latvijas jaunatnes politikas virzieniem. <https://lvportals.lv/norises/205864-neformala-izglitiba-viens-no-latvijas-jaunatnes-politikas-virzieniem-2010> [Skatīts 03.06.2021.]

Žurgina, L. (1974) Starptautiskais gobelēnistu simpozijš // Rīgas kinostudija. *Māksla* Nr. 4, ilgums 00:09:06. <http://www.redzidzirdilatviju.lv/lv/search/174638?q=laima%20%C5%BEurgina> [Skatīts 12.03.2021.]

What is non formal education and why it is important (2018) // <https://dothegap.com/blog/en/what-is-non-formal-education-and-why-it-is-important/> [Skatīts 14.08.2021]

Intervijas

Rage, L. (2020) Intervija ar Liju Ragi 25.03.2020., pieraksts autora arhīvā.

Rozenbergs, E. (2021) Intervija ar Egilu Rozenbergu 14.04.2021., pieraksts autora arhīvā.

Vilks, Dz. (2020) Intervija ar Dzintru Vilks 29.02.2020., pieraksts autora arhīvā.

POLICIJAS TĒLS SOCIĀLĀ DIZAINĀ UN KULTŪRAS HIBRIDITĀTES KONTEKSTĀ

Galina Asmaite

Latvijas Mākslas akadēmija
Kalpaka bulvāris 13, Rīga
Latvijas Universitāte
Imantas 7. līnija 1, Rīga
galina.asmaite@gmail.com

KOPSAVILKUMS

Latvija ir multikulturāla valsts, kas nemitīgi hibridizējas. Viens no procesa dalībniekiem jeb hibrīds ir tiesībsargājošās institūcijas – policijas pārvaldes valsts un pašvaldību līmenī, kur daļa no dienesta amatpersonām ir dzimušas multikulturālās ģimenēs.

Mūsdienu policijas tēla hibridizāciju tuvākajos gados jūtami ietekmēs Strukturālo reformu atbalsta programma (SRAP), kas arī ir uzskatāms iekšlietu pārvaldes hibrīdās struktūras piemērs. SRAP mērķis ir veicināt institucionālas, administratīvas un izaugsmi veicinošas strukturālās reformas, tostarp celt iekšlietu nozares iestāžu darbības efektivitāti. Reforma daļai policistu paredz pienākumu klāsta paplašināšanu un universalizēšanu, tāpēc tiks radīta jauna hibrīda forma, kas sabiedrībā tiek apzīmēta ar jaunradītu terminu – “universālais policists”. Reformu var uzskatīt par dubulthibriditātes iemēsojumu vai prototipu, jo tā daļēji balstās uz citu valstu pētījumiem un pieredzi dažādu sociālo problēmu risināšanā.

Pētījuma problēmā, kas ir 12–17 gadu vecu jauniešu neuzticēšanās policijai, arī ir saskatāmas hibriditātes izpausmes, jo to veido savstarpēji saistītas sociālās problēmas: policijas darbinieku trūkums, kas izriet no jauniešu zemās intereses par policijas profesiju, un policijas darbinieku darba pieredze, pārdzīvojumi un attieksme pret pildāmajiem pienākumiem. Pētījuma mērķis: veikt definētās problēmas un policijas vizuālā tēla izpēti, piemērojot hibriditātes perspektīvu.

Atslēgvārdi: *policijas vizuālais tēls, sociālais dizains, SRAP (Strukturālo reformu atbalsta programma), universālais policists, Valsts policija*

ABSTRACT

Latvia is a multicultural country that is constantly hybridizing. One of the participants in the process (the hybrid) is the law enforcement institutions – police administration at the state and municipal level, where some of the service officials were born in multicultural families. The hybridisation of the contemporary police image in the coming years will be influenced by the Structural Reform Support (SRS) which also serves as an example of hybrid structure of Internal Affairs' administration. The SRS aims to support institutional, administrative and growth-enhancing structural reforms, and develop the operation efficiency of authorities of the internal affairs. The reform will bring the extension and universalization of the range of responsibilities for some police officers, so a new form of the hybrid will be created which is termed as the universal police officer. The reform can be considered as the embodiment or prototype of the dual hybridity as it is partially based on the studies of other countries and their cultures, as well as the experience in solving different social problems.

The research problem, i.e. young people aged 12-17 having lack of trust in the police, also reveals signs of hybridity, as it is made up by interconnected social problems: lack of police officers due to young people' low interest in the police profession, and the police officers' work and emotional experience and attitude towards their duties.

The aim of the research is to investigate the defined problem and the visual image of the police through the perspective of hybridity.

Keywords: *social design, State Police, Structural Reform Support (SRS), universal police officer, visual image of the police*

Policijas tēls ir spilgts hibriditātes piemērs ne vien etniskā un kultūras kontekstā, tas konstanti mainās un pielāgojas arī politisko, ekonomisko un sociālo norišu ietekmē. Kopš 2018. gada mūsdienu policijas tēla hibridizāciju ietekmē Strukturālo reformu atbalsta programma (SRAP). Īpaši jūtamas pārmaiņas notikušas 2021. gada laikā. Galvenais SRAP mērķis ir sekmēt iekšlietu nozares iestāžu darbības efektivitāti (Finanšu ministrija 2020), kas paredz tiesībsargājošās sistēmas reorganizāciju – iekšējo procesu digitalizāciju, funkciju racionalizēšanu, optimizāciju un jauna hibrīda policijas darbinieka radīšanu, kas tiek apzīmēts ar jaunradītu terminu “reaģējošais policists”, bet sabiedrībā tiek dēvēts par universālo policistu.

Liela daļa policijas darbinieku neatbalsta pārmaiņas un pienākumu universalizēšanu, kā dēļ apsver domu mainīt struktūrvienību vai pat profesiju, lai gan ar restrukturizācijas palīdzību bija paredzēts vismaz daļēji risināt jau esošo problēmu – cilvēkresursu trūkumu policijas dienestā. Kadru trūkums negatīvi ietekmē reaģēšanas laiku, izmeklēto lietu skaitu, policijas darbinieku emocionālo stāvokli un attieksmi pret pildāmajiem pienākumiem, kas veido policijas tēlu, no kā izriet arī pusaudžu un jauniešu attieksme pret policiju un interese par policijas profesiju, kas pašlaik ir ļoti zema.

Pētījuma problēma, kas ir 12–17 gadu vecu jauniešu neuzticēšanās policijai, ir aktuāla sociālā problēma, kurā ir saskatāmas hibriditātes izpausmes, jo to veido vairāku apstākļu un problēmu kopums, ko paredzēts aplūkot raksta turpinājumā. Pētījuma mērķis: veikt definētās problēmas un policijas tēla izpēti, piemērojot hibriditātes perspektīvu.

Pētījumā tika izmantotas kvalitatīvo un kvantitatīvo datu ieguves metodes. Ar atvērtās intervijas metodi tika kvalitatīvi izziņāts piecu Valsts policijas amatpersonu viedoklis par jautājumiem, kas saistīti ar dienesta pienākumiem. Respondentu izlasi veidoja divi reaģējošās vienības inspektori, viens patruļpolicijas inspektors, viens ceļu policijas biroja specrotas inspektors un viens iecirkņa inspektors. Intervijas laikā tika novērota dalībnieku reakcija, atbildot uz jautājumiem. Dalībnieki tika atlasīti, izmantojot kombinēto stratēģiju, kas apvieno ērtuma (jeb pieejamo) un mērķtiecīgo izlasi. Proti, tika izvēlēti un uzrunāti viegli pieejami dalībnieki ar speciālajām dienesta pakāpēm un pieredzi Valsts policijas darbā – dalībnieki, kurus tiešā veidā veidā skārusi Strukturālo reformu atbalsta programma (SRAP) un kuru darba vieta atrodas pētījuma veicēja dzīvesvietas tuvumā. Tas sniedza iespēju ātri un salīdzinoši precīzi veikt pilotpētījumu un pārbaudīt pētījuma problēmu pirms padziļināta pētījuma veikšanas.

Savukārt ar atvērtās aptaujas palīdzību tika noskaidrots 48 pamatskolas absolventu redzējums par nākotnes profesijas izvēli, bet ar fokusgrupu metodi tika izziņāta 16 pusaudžu attieksme pret policiju. Skolēnu atlasei tika izmantota mērķtiecīgās izlases veidošanas stratēģija – visi respondenti bija vienas vispārīgā izglītības iestādes izglītojamie – devītās klases absolventi. Beidzot pamatskolu, pusaudžiem pirmo reizi jāpieņem lēmums – turpināt mācības vidusskolā vai izvēlēties izglītības programmu ar profesionālo virzienu.

Pētāmās problēmas aktualitātes apstiprināšanai plašā sociālā kontekstā tika izmantoti terciārie dati, kas tika analizēti apkopotā veidā un kopā ar primāriem datiem izmantoti iegūto datu salīdzinošai analīzei. Darbā tika izmantoti arī sekundārie kvalitatīvie un kvantitatīvie dati, kas tika iegūti no citiem pētījumiem, – statistiskie dati un apkopojumi. Pētot jauniešu attieksmi un stereotipus par policijas darbiniekiem, tika izmantota gadījumu analīze. Kvalitatīvo datu analīzei tika izmantota datu reducēšanas un atspoguļojuma metode, kā arī tematiskā analīze. Tika izmantoti arī tīmekļa vietnēs atrodamie resursi.

Reaģējošā jeb universālā policista amata apraksts paredz plašu pienākumu spektru un vairāku funkciju apvienošanu – galvenokārt sabiedriskās kārtības nodrošināšanu un ceļu satiksmes uzraudzību; reaģēšanu uz noziedzīgiem nodarījumiem un sākotnējo izmeklēšanas darbību veikšanu; fizisku un juridisku personu iesniegumu pieņemšanu un kriminālprocesa uzsākšanu; nelikumīgo akcīzes preču aprītes ierobežošanu un personu, kuras nodarbojas ar nelikumīgām medībām vai zveju, izzināšanu, aizturēšanu un pie atbildības saukšanu; aizturēto, apcietināto un notiesāto personu apsardzi un konvojēšanu; tiesas nolēmumu un prokuratūras lēmumu izpildīšanu un citus pienākumus (Valsts policija 2021a). Tiek paredzēts, ka pienākumu universalizēšana un jaunā hibrīda radīšana sniegs plašākas iespējas sabiedriskās kārtības un drošības nodrošināšanā – pozitīvi ietekmēs policijas reaģēšanas laiku, līdz ar to arī uzlabos sabiedrības attieksmi pret policiju, ja uzdevumi tiks pildīti efektīvi un godprātīgi. Reaģējošais policists ir mobils jeb elastīgs – nepieciešamības gadījumā viņu var novirzīt tur, kur tas ir visvairāk nepieciešams, piemēram, situācijā, kad vienas apkalpojamās teritorijas robežās notiek vairāki smagi ceļu satiksmes negadījumi un trūkst policijas ekipāžu, kas reaģē uz izsaukumiem, kas saistīti ar ceļu satiksmes drošību. Minētā problēma ir ierasta situācija Latvijā, piemēram, strauju laikapstākļu izmaiņu gadījumos.

Sarunās ar policistiem tika noskaidrots, ka pienākumu universalizēšana tika pasniegta kā iespēja – esošo darbinieku kompetences un kvalifikācijas līmeņa celšana, līdz ar to – karjeras izaugsme. Tika uzsvērts, ka pārmaiņas pozitīvi ietekmēs reaģēšanas laiku, policijas darbinieku atalgojumu un profesijas prestižu (Ruks 2021). Svarīgi ir noskaidrot arī izpildītāju jeb policistu viedokli, jo, veicot situācijas izpēti no sociālā dizaina perspektīvas, policists jeb hibrīdizācijas procesa objekts ir gan pārmaiņu lietotājs, gan rīks vai medijs, ar kura starpniecību paredzēts sasniegt izvērsto mērķi – ieviest reformu. Sociālā dizaina svarīgākais komponents ir lietotājs, tam jābūt iesaistītam visā dizaina procesā (Kimbell, Julier 2012), tāpēc svarīgi savlaicīgi noskaidrot ierindas darbinieku viedokli un bažas par plānojamām pārmaiņām, jo tās tiešā veidā ietekmē policijas darbinieka emocionālo stāvokli. Savukārt emocionālais stāvoklis ietekmē attieksmi pret pildāmajiem pienākumiem, bet neefektīva un nekvalitatīva pienākumu pildīšana veido policijas tēlu sabiedrībā.

Intervētās Valsts policijas amatpersonas pauž bažas par nesen ieviesto reformu un tās iespējamām sekām. Liela daļa neatbalsta pārmaiņas un pienākumu universalizēšanu, īpaši Ceļu policijas bataljona (CPB) darbinieki, kuru pienākumi tiek papildināti ar, viņuprāt, zemākas kategorijas darba uzdevumiem, kas līdz SRAP ieviešanai bija Patruļpolicijas bataljona darbinieku kompetencē. Piemēram, CPB darbinieku galvenā kompetence līdz šim bija ceļu satiksmes uzraudzība, bet tagad jāreaģē arī uz ģimenes strīdiem un sīko huligānismu, tostarp jānogādā uz attiecīgo iestādi bezpajumtnieki un personas, kas atrodas sabiedriskā vietā narkotisko vai citu apreibinošu vielu ietekmē; jāveic mazāk smago noziegumu sākotnējās izmeklēšanas darbības, kas pirms reformas bija iecirkņa inspektora kompetencē.

Vērojot respondentus intervijas laikā, kā arī analizējot un interpretējot iegūto informāciju, radies iespaids, ka Valsts policijas ierindas amatpersonu negatīvā attieksme pret plānojamām pārmaiņām, domstarpības ar vadību un pārpratumi radušies komunikācijas un skaidri strukturētas informācijas trūkuma dēļ. Ja ierindas darbinieki tiktu kaut daļēji iesaistīti

pārmaiņu dizainēšanā vai vismaz tiktu uzklausīts viņu viedoklis, reforma netiktu uztverta ar tādu pretestību, jo lietotāja vajadzību, emocionālā stāvokļa un to cēloņu kvalitatīvā izzināšana palīdzētu laicīgi identificēt iespējamās problēmas un samazināt domstarpības. Lietotāja iesaiste procesā sniegtu piederības un līdzatbildības sajūtu, kas pozitīvi ietekmētu pārmaiņu ieviešanas procesu jeb policijas tēla hibrīdizāciju. No atvērtām intervijām ar ierindas policistiem tika noskaidrots, ka saņemtā informācija par restrukturizāciju bijusi virspusēja un nepietiekami skaidrota, līdz ar to reforma tika uztverta kā slogs, papildu pienākumi, lielāka atbildība, apmācības no darba brīvajā laikā un nenozīmīgs algas pieaugums. Arī Aizsardzības, iekšlietu un korupcijas novēršanas komisijas priekšsēdētājs Juris Rancāns universālā policista koncepcijas ieviešanu vērtē kā “nožēlojamu” (Rancāns 2021).

Atkārtota intervija ar diviem no iepriekš intervētajiem respondentiem noritēja trīs mēnešus pēc restrukturizācijas ieviešanas. Trīs mēnešu laikā tika iegūta sākotnējā praktiskā pieredze, kas apstiprināja iepriekš izteiktās bažas un noveda daļu policijas darbinieku līdz apsvērumam mainīt policijas struktūrvienību vai pat profesiju. Daži policijas darbinieki izdienas pensijas iespēju, daži vēl apsver to kā variantu. Intervijas dalībnieki uzskata, ka algas pieaugums nekompensē darba apjomu un specifiku. Apmācības galvenokārt notiek, izmantojot pieredzes apmaiņas principu viena policijas norikojuma ietvaros, kas tiek vērtēts pozitīvi, savukārt tuvākajā laikā tiek paredzētas arī kompetences paaugstināšanas apmācības. Kā kritisku problēmu respondenti min kadru trūkumu, kas visspilgtāk tiek izjūsts pēc reformas ieviešanas, lai gan ar restrukturizāciju bija paredzēts vismaz daļēji cilvēkresursu trūkumu novērst.

SRAP un jauna universālā policista hibrīdtēla izveide varētu būt veiksmīgs sociālā dizaina piemērs, ja reformā tiktu integrēta dizaina pieeja jeb metodoloģija. Sociālais dizains savā ziņā arī veido hibrīdformu, kas nemitīgi pilnveidojas, pielāgojas un ietver arvien plašāku problēmu spektru. Dizaina metodoloģija pierāda radošas pieejas efektivitāti, risinot dažādas sociālās problēmas. Tā var celt efektivitāti un samazināt domstarpības arī tiesību zinātnes jomā valsts līmenī. Viens no sociālā dizaina mērķiem ir pozitīvās sociālās pārmaiņas – risinājumi, kas uzlabo vai rada iespējas sabiedrības dzīves kvalitātes uzlabošanai (Ābele et al. 2017), un sabiedriskās kārtības un drošības jautājums ir tiešā veidā saistīts ar sabiedrības labbūtnību, kas ir tiesībsargājošo institūciju kompetencē.

Pētījumā tiek pētīta sociāla rakstura problēma – 12 līdz 17 gadu vecu jauniešu attieksme pret policiju uzticēšanās kontekstā. Definētajai problēmai ir skaidri saskatāmas hibrīditātes pazīmes, jo to veido vairāku sociālo problēmu, izpausmju un apstākļu kopums. No pusaudžu un jauniešu attieksmes pret policiju izriet interese par policijas profesiju, un pašlaik, balstoties uz informāciju, kas tika iegūta ar strukturētās aptaujas un daļēji strukturētās intervijas palīdzību, jauniešu vidū tā ir ļoti zema. 2011. gadā tika veikta pirmklasnieku aptauja (e-klase 2011), lai noskaidrotu, kādu profesiju nākotnē viņi gribētu apgūt. Aptaujā piedalījušies 446 pirmklasnieki. Bērni nosauca 114 dažādas profesijas, starp kurām populārākā profesija bija policists (14,6 % jeb 65 skolēni – apmēram septītā daļa). Savukārt 2021. gada jūlijā veiktajā aptaujā piedalījās 48 devītās klases absolventi, un neviens nav minējis policista profesiju kā nākotnes profesiju, ko gribētu apgūt. Kopā tika nosaukta 31 profesija, un populārākās bija ārsts (8), jurists (4), arhitekts (3), programmētājs (3) un jūrniece (3). Līdz ar to rodas jautājums – kurā brīdī bērns maina savu viedokli, un kādi faktori to ietekmē? Šis jautājums prasa rūpīgu izpēti un analīzi, savukārt, lai noskaidrotu vecuma posmu, kad bērnam veidojas patiesa izpratne par mūsdienu policista darba specifiku, pienākumiem, atalgojumu un stereotipiem, ir jāveic dažāda vecuma fokusgrupu aptaujas un diskusijas par policijas tēmu. Diskusiju mērķis ir precīzi noteikt bērnu vecuma grupu, ar kuru būtu jāstrādā izglītības iestādēs, lai noturētu interesi par policijas profesiju, mainītu stereotipus un veidotu attieksmi, kas balstītos uz uzticēšanos.

Likumā “Par policiju” policijas darbs tiek apzīmēts ar terminu “dienests” (Par policiju 1991) – tas rada acinājuma un patriotisma noskaņu. Mūsdienās policijas darbs ir arī profesija – veids, kā nodrošināt iztiku sev un ģimenei. Arī pusaudžu potenciālās profesijas izvēli bieži ietekmē profesijas prestižs, finansiālais guvums un izaugsmes iespējas. Kā informācijas ieguves līdzekļus un savstarpējās komunikācijas rīkus pusaudži aktīvi izmanto viedierīces un sociālos tīklus, kur nereti tiek atspoguļota esošā (konkurētnespējīgā un nemotivējošā) situācija tiesībsargājošajās institūcijās – nodrošinājums, darba vide, vakanto vietu skaits, atalgojums, kā arī reizēm ierēdņu pretlikumīgās darbības, kas neapšaubāmi grauj policista profesijas prestižu. Iepriekš minētais apstiprina, ka policijas tēls ir spilgts hibriditātes piemērs, jo bez etniskās multikulturalitātes to veido vēl vairāki komponenti: (1) **ģimenes nostāja** – daudzi vecāki izmanto policijas tēlu bērnu iebiedēšanai reizēs, kad bērns neklausa vai uzvedas neatbilstoši vecāku izvirzītām prasībām. 2020. gadā Aizsardzības ministrijas veiktajā aptaujā 66 % Latvijas iedzīvotāju norādīja, ka vecāki joprojām bērnu audzināšanā izmanto iebiedēšanas taktiku, draudot ar dažādu dienestu iesaisti, tostarp ar policiju (Briže 2020); (2) **izglītības iestādes nostāja** – daļa pedagogu pārņem no vecākiem iebiedēšanas stratēģiju un turpina draudēt ar policijas iesaisti reizēs, kad nespēj tikt galā ar kādu situāciju vai atsevišķu indivīdu specifisku uzvedību. Fokusgrupu intervijas laikā 11 no 16 jauniešiem apstiprināja, ka ir gadījies dzirdēt draudus par policiju, īpaši sākumskolas vecumā. Šī iemesla dēļ liela daļa skolēnu policijas darbu asociē ar sodīšanas, nevis tiesībsargājošo funkciju, lai gan policijas pamatuzdevums nav sodīt, bet gan audzināt sabiedrību, kā pamatlīdzekli izmantojot prevenciju; (3) **personīgā vai draugu pieredze**. Daļa pusaudžu 12 gadu vecumā gūst pirmo pieredzi saskarsmē ar policiju, savukārt no 14 gadu vecuma iestājas administratīvā un kriminālā atbildība (Krimināllikums 1998). Pirmā pieredze visbiežāk ir negatīva. Šo faktu var pamatot ar pusaudžu nespēju atzīt vainu pastrādātā likumpārkāpumā. Tāpēc, lai sevi attaisnotu, policijas darbinieka rīcība nereti tiek nomelnota, bet kompetence un profesionalitāte – apšaubīta; (4) **policijas darba atspoguļojums masu saziņas līdzekļos** – sabiedrība raugās uz katru policistu kā sistēmas elementu, tāpēc arī viena policijas darbinieka pretlikumīga rīcība, kas tiek atspoguļota sociālajos tīklos vai video kopīgošanas tīmekļa vietnēs, spēcīgi grauj policijas institūcijas tēlu kopumā. Īpaši tad, ja pretlikumīga rīcība tiek attaisnota vai neatbilstoši sodīta, tas negatīvi ietekmē sabiedrības uzticēšanos policijai; (5) **filmas un seriāli par policiju un ar policijas dalību**, kuru sižetos var konstatēt divus būtiskus aspektus: a) sižeti, kas atspoguļo policijas bezdarbību, neefektivitāti, bezspēcību un mūžam novēlotu ierašanos nozieguma vietā, atstāj iespaidu par policijas tēlu ne tikai pusaudžu, bet arī pieaugušo prātos. Nereti kino tiek atspoguļots kolektīva dalījums policijas iecirknī, vadība mēdz būt netālredzīga un nespēj pieņemt pareizos lēmumus. Bieži tiek attēlotas nodevības ainas, korupcija un dienesta stāvokļa ļaunprātīga izmantošana savtīgos nolūkos. Arī tad, ja sižets paredz negodprātīgo policistu atmaskošanu, šādas ainas atstāj iespaidu un ietekmē policijas tēlu pusaudžu vērtējumā; b) sižeti, kas veido mītu vai maldīgu priekšstatu par policijas darba vidi un nodrošinājumu, piemēram, rietumu seriāli par policiju, kuros attēlotā darba vide jūtami kontrastē ar Latvijas Valsts policijas un Pašvaldības policijas darba vidi un nodrošinājumu.

Sarunās ar pusaudžiem tika noskaidrota attieksme pret policiju uzticēšanās kontekstā: 12 no 16 pusaudžiem atzina, ka neuzticas policijai, 2 – ka uzticas, bet vēl 2 nespēja pārliecināties sniegt atbildi. Kā neuzticēšanās pamatojumu respondenti minēja ģimenes nostāju, kas izriet no negatīvas pieredzes un reizēm no neprofesionālām un pretlikumīgām darbībām, kas tiek fiksētas un atspoguļotas sociālajos tīklos. Arī policijas darbinieki apstiprināja, ka regulāri izjūt nepilngadīgo likumpārkāpēju negatīvu attieksmi. Tā var būt pamats vairāku cēloņsakarību kopai – vardarbībai jauniešu vidū un zemai interesei par policista profesiju, kas ir viens no iemesliem vakantajām amata vietām Valsts policijā (2020. gadā – 19,4 %)

(Valsts policija 2021b). Iekšlietu ministrijas parlamentārā sekretāre Signe Bole raidījumā “Krustpunktā” sacīja, ka ir izveidots rīcības plāns, kā uzrunāt jauniešus sākt dienestu Valsts policijā. Kā priekšnosacījumi tika minēti sabiedrības attieksmes maiņa un policijas darba prestiža celšana, kas iekļauj darba vides sakārtošanu un atalgojuma palielināšanu (Bole 2021). Iepriekš minētais apstiprina, ka definētā problēma ir komplicēta un to raksturo dažādu apstākļu un procesu sajaukums – hibridizācija, kur “hibridizācija ir process, nevis stāvoklis” (Bērks 2013).

Pozitīva pusaudžu attieksme pret tiesībsargājošajām institūcijām uzticības kontekstā un intereses veicināšana un noturēšana par policista profesiju ir nozīmīgs nosacījums sabiedriskās kārtības un drošības nodrošināšanā gan šobrīd, gan nākotnē. Atsaucoties uz Valsts policijas 2020. gada pārskatu (Valsts policija 2021b), viena piektdaļa no kopējā amata vietu skaita bija vakantas, un tas ir vairāk nekā 1300 darbinieku. Valsts policijas priekšnieka vietnieks Andrejs Grišins raidījumā “Krustpunktā” apstiprināja, ka no Valsts policijas dienesta aiziet vairāk darbinieku, nekā tiek pieņemti (Grišins 2021).

Pusaudžu attieksme pret policiju, kas balstīta uz uzticēšanos, palīdzētu mazināt noziedzības līmeni jauniešu vidū, tostarp narkotisko vielu apriti un vardarbību izglītības iestādēs, kas ir aktuāla sociālā problēma pusaudžu vidū. Starptautiskās skolēnu novērtēšanas programmas pētījuma (Kangro, Kiseļova 2019) rezultāti liecina, ka trešdaļa bērnu cieš no vardarbības skolā, bet reti kurš vardarbības gadījums nonāk līdz vardarbībai pakļauto bērnu vecākiem. Epidemioloģiskā situācija, ko ietekmējusi Covid-19 izplatīšanās, šķietami mazinājusi vardarbību izglītības iestādēs, bet aktualizējusi vardarbību ģimenē. Vardarbība ģimenē ir vēl viena sociālā problēma, ar kuru cīnīties būtu vieglāk, ja bērni justos droši uzticēt to attiecīgajām institūcijām.

Secinājumi

Pusaudžu un jauniešu attieksmi pret policiju uzticības kontekstā un jauniešu zemo interesi par policijas darbu ietekmē policijas tēls, ko veido vairāku norišu un apstākļu kopums: vide, kurā aug un ik dienu uzturas bērns, personīgā un draugu pieredze, policijas darba atspoguļojums masu saziņas līdzekļos, filmās un seriālos. Katru no policijas tēlu veidojošajām komponentēm var koriģēt, izmantojot dizaina pieeju. Lai rastu risinājumu definētajai problēmai, ir nepieciešama starpdisciplinārā jeb hibridā pieeja, kur tieši dizainam būtu vienojošā loma. Sekmējot policijas tēla prestižu bērnu vērtējumā, ir iespējams mazināt gan vardarbību, gan noziedzību pusaudžu un jauniešu vidū, kas ir komplicēta problēma un paredz darbu ar vairāku sociālo grupu iesaisti – bērnu, vecāku, izglītības iestāžu pedagogu, policijas darbinieku u. c. Pozitīva pusaudžu attieksme pret tiesībsargājošajām institūcijām uzticības kontekstā un intereses veicināšana un noturēšana par policista profesiju ir nozīmīgs nosacījums sabiedriskās kārtības un drošības nodrošināšanā gan šodien, gan nākotnē. Tiesībsargājošās sistēmas restrukturizācijas periods ir vispiemērotākais brīdis jauna policijas tēla izveidei.

Literatūras saraksts

Ābele, B., Žabicka, A. un Stakle, J. (2017) *Sociālā dizaina perspektīva*, Rīga: Labklājības ministrija. Pieejams: http://petijumi.mk.gov.lv/sites/default/files/title_file/Dizaina-izpete-FINAL%20%281%29.pdf [Skatīts: 24.10.2021.].

Bērks, P. (2013) *Kultūru hibriditāte*. Rīga: Mansards.

Bole, S. (2021) Intervēja Māra Jansone raidījumam *Krustpunktā*, 16.03.2021. Pieejams: <https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/krustpunkta/policija-trukst-teju-piekta-dala-darbinieku-ka-to-risinat-un-uzl.a141537/> [Skatīts: 24.10.2021.].

Briže, V. (2020) *Aptauja: 66 % Latvijas iedzīvotāju norāda, ka vecāki joprojām bērnu "audzināšanā" izmanto taktiku biedēt ar policistiem, ugunsdzēsējiem un armiju*. Pieejams: <https://www.mod.gov.lv/lv/zinas/aptauja-66-latvijas-iedzivotaju-norada-ka-vecaki-joprojam-bernu-audzinasana-izmanto-taktiku> [Skatīts: 24.10.2021.].

E-klase (2011) *Pirmklasnieki grib kļūt par policistiem*. Pieejams: <https://www.e-klase.lv/aktualitates/zinas/pirmklasnieki-grib-klut-par-policistiem?id=8414> [Skatīts 04.10.2021.].

Grišins, A. (2021) Intervēja Māra Jansone raidījumam *Krustpunktā*, 27.04.2021. Pieejams: <https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/krustpunkta/diskusija-vai-nepieciesams-atjaunot-policijas-akademiju.a143356/> [Skatīts: 24.10.2021.].

Finanšu ministrija (2020) *ES Strukturālo reformu atbalsta programma*. Pieejams: <https://www.consilium.europa.eu/lv/policies/structural-support-programme/#> [Skatīts: 24.10.2021.].

Kangro, A., Kiseļova, R. (2019) *Latvija OECD Starptautiskajā skolēnu novērtēšanas programmā PISA 2018 – pirmie rezultāti un secinājumi*. Pieejams: <https://www.izm.gov.lv/lv/media/3427/download> [Skatīts: 24.10.2021.].

Kimbell, L., Julier, J. (2012) *The Social Design Methods Menu*, London: Fieldstudio. Pieejams: http://www.lucykimbell.com/stuff/Fieldstudio_SocialDesignMethodsMenu.pdf [Skatīts: 24.10.2021.].

Krimināllikums: Latvijas Republikas likums (08.07.1998.) *Latvijas Vēstnesis*. 199/200.

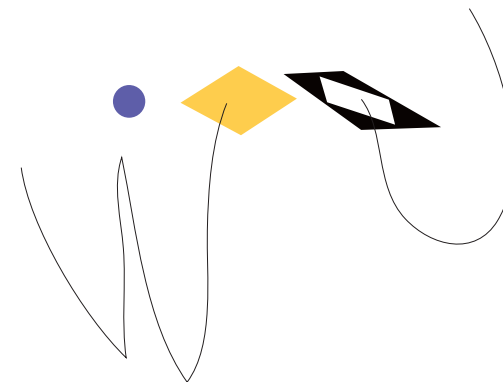
Par policiju: Latvijas Republikas likums (15.08.1991.) *Latvijas Republikas Augstākās Padomes un Valdības Ziņotājs*. 31/32.

Rancāns, J. (2021) Intervēja Māra Jansone raidījumam *Krustpunktā*, 27.04.2021. Pieejams: <https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/krustpunkta/diskusija-vai-nepieciesams-atjaunot-policijas-akademiju.a143356/> [Skatīts: 24.10.2021.].

Ruks, A. (2021) Intervēja Māra Jansone raidījumam *Krustpunktā*, 16.03.2021. Pieejams: <https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/krustpunkta/policija-trukst-teju-piekta-dala-darbinieku-ka-to-risinat-un-uzl.a141537/> [Skatīts: 24.10.2021.].

Valsts policija (2021) *Valsts policijas 2020. gada pārskats*. Pieejams: <https://www.vp.gov.lv/lv/media/895/download> [Skatīts: 24.10.2021.].

Valsts policija (2021) *Valsts policijas Rīgas reģiona pārvaldes Kārtības policijas pārvaldes Patruļpolicijas pārvaldes Reaģēšanas biroja nodaļas inspektora amata apraksts. Npublicēts Valsts policijas Rīgas reģiona pārvaldes iekšējais dokuments*.



III MĀKSLA TRIMDAS SABIEDRĪBĀ

LATVISKUMA JĒDZIENA ĢENĒZE TRIMDAS LATVIEŠU MĀKSLĀ

Agnija Lesničenoka

Latvijas Mākslas akadēmija / LNA Latvijas Valsts arhīvs

Kalpaka bulvāris 13, Rīga

agnija.lesnicenoka@gmail.com

KOPSAVILKUMS

Kad no 1944. jūlija līdz 1945. gada maijam Latvija piedzīvoja otrreizēju PSRS okupāciju, liela daļa latviešu mākslinieku devās bēgļu gaitās uz Rietumiem, pārtraucot latviešu nacionālās mākslas attīstību. Latviešu kultūra bija sašķelta starp dzīvi trimdā un okupētajā Latvijā, tāpēc jautājumam par latviešu mākslu un tradīciju, kas turpinājās divās dažādās pasaulēs, bija eksistenciāla loma. Pirmajos trimdas gados Vācijas bēgļu nometnēs un jaunajās mītnes zemēs notika Latvijas neatkarības laika mākslas izteiksmes veida turpināšana. Pēc 1952. gada nacionālās mākslas jautājums kļuva problemātiskāks, aktualizējot jautājumu par latviešu nacionālās mākslas identitātes likteni, jo liela daļa vecākās un vidējās paaudzes mākslinieku, kuri bija saistīti ar Latvijas Mākslas akadēmiju kā pedagogi vai studenti, bija savā veidā “iesprostojuši” sevi, ņemot vērā gan akadēmijas ietekmi, gan trimdas sabiedrības gaumi, tādejādi pieturoties pie tradicionālā reālisma. Savukārt jaunie latviešu izcelsmes mākslinieki, kuri mākslas izglītību ieguva jaunajās mītnes zemēs, ietekmējās no dažādiem mākslas strāvājumiem un tiecās pēc modernās mākslas virzieniem. Šis apstākļu kopums joprojām liek uzdot jautājumus par latviskās identitātes problēmām trimdas latviešu mākslā, vaicājot, pēc kādiem kritērijiem noteikt, ka mākslas darbs pauž mākslinieka individuālo izpratni un sajūtu par latviskumu. Lai gan latviskā tradīcija trimdas mākslā joprojām ir nepilnīgi definēta, to ir mēģinājuši darīt vairāki trimdas mākslas vēsturnieki un mākslinieki, kā, piemēram, Juris Soikans, Jānis Siliņš un Ģirts Ārvaldis. Pētījuma mērķis ir noteikt latviskuma jēdziena kritērijus latviešu nacionālajā mākslā, apskatot, kā šie kritēriji laika gaitā ir izkristalizējušies vairāku trimdas mākslas vērtētāju apcerēs.

Atslēgvārdi: *trimda, latviešu nacionālā māksla, latviskā identitāte*

ABSTRACT

When Latvia was occupied by the USSR for the second time from July 1944 to May 1945, most of Latvian artists fled to the West as refugees, thus interrupting the development of Latvian national art. Latvian culture was divided between life in exile and occupied Latvia, so the question of Latvian art and tradition, which continued in two different worlds, played an existential role.

In the first years of exile, in the German refugee camps and in the new homelands, the continuation of artistic expression characteristic of Latvian independence period could be observed. After 1952, the question of national art became more problematic, raising the issue of the fate of Latvian national art identity, as the majority of the older and middle generation

artists who were associated with the Art Academy of Latvia as teachers or students had “trapped” themselves, taking into account both the influence of the academy and the tastes of the society in exile, thus adhering to traditional realism. However, the young artists of Latvian origin, who received their art education in their new home countries, were influenced by various art movements and aspired to modern art trends. This set of circumstances still raises questions about the problems of Latvian identity in Latvian art in exile, and by what criteria to determine that a work of art expresses the artist’s individual understanding and sense of Latvianness. Although the Latvian tradition in the art of exile is still incompletely defined, several historians and artists of the art of exile have tried to do so, such as Juris Soikans, Jānis Siliņš and Ģirts Ārvaldis.

The aim of the article is to determine the criteria for the concept of Latvianness in Latvian national art, and how these criteria have crystallized over time in the reflections of several exile art evaluators.

Keywords: *exile, Latvian national art, Latvian identity*

Disertācijas izstrādes gaitā, kas veltīta latviešu nacionālās mākslas saglabāšanas centieniem trimdā, autorei radās vairāki fundamentāli jautājumi par latviskās identitātes problēmām – kas ir latviešu nacionālā māksla trimdas apstākļos, kas ir galvenie kritēriji, kas mākslas darbu padara latvisku un kas ir latviska māksla trimdā kopumā. Pētījuma galvenais mērķis ir noteikt latviskuma jēdziena kritērijus latviešu nacionālajā mākslā, analizējot, kā šie kritēriji laika gaitā ir izkristalizējušies vairāku trimdas mākslas vērtētāju apcerēs.

Pētījumā izmantoti Latvijas Valsts arhīva fondi LNA LVA F.2123 (Latviešu studiju centra arhīvs (Kalamazū, ASV) – mākslas zinātnieka Jāņa Siliņa dokumenti), LNA LVA F.1896 (Ārvaldis Ģirts (1910–1968), gleznotājs), LNA LVA F.2652 (Sildegis Arnolds (1915–2003), mākslinieks, žurnāla “Latvju Māksla” redaktors), studentu korporācijas “Dzintarzeme” dokumenti un LU Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu krājuma dokumenti, kur ietilpst Jura Soikana arhīvs. Visvērtīgākais atklājums autorei bija Latvijas Valsts arhīvā glabātie mākslas vēsturnieka un mākslinieka Jāņa Siliņa npublicētie manuskripti, kas atklāja vērtīgas atziņas par autores skartajiem jautājumiem.

Par latvisku un nacionālu mākslu trimdā dažādos trimdas rakstos ir izteikušies vairāki mākslinieki un publicisti. Piemēram, trimdas latviešu māksliniece Gundega Cenne ir sacījusi: “Mums kā latviešiem bieži ir tendence par latvisku pieņemt to, ko radījis latvietis. Iespējams, ka latvietim kā indivīdam izpaužas savas īpatnības, kuras vieglāk uztver otrs latvietis. Māksla vienmēr ir bijusi savā ziņā internacionāla, varbūt vēl vairāk tā ir tagad” (Ķiķauka 1967). Savukārt grafiķis un gleznotājs Benno Tālvāldis norādījis:

“Mīlestība uz savu zemi un tautu nedrīkst iespaidot mākslinieku trimdā iet pašam savu ceļu. Ar to vēl mēs necelsim savu tautu gleznodami tik populāros Rīgas torņus un ainavas, pieturoties pie fotogrāfiskiem faktiem. Tikai tāpēc, ka atrodas šādos apstākļos, mākslinieks nekalpo, lai apmierinātu cilvēku sentimentu un nacionālās jūtas vien. Tas noved pie pašizteiksmes tukšuma” (LNA-LVA, 2123-3v-118, 17).

Autores intervijā 2020. gadā ar mākslas zinātnieci Eleonoru Šturmu, kura lielāko daļu mūža bijusi trimdas latviešu mākslas dzīves epicentrā, tika vaicāts, vai starp trimdas latviešu māksliniekiem un mākslas kritiķiem raisījusies ideja par to, ka būtu jāizkopj latvietības

idejas jēdziens, lai latviešu mākslinieki var vadīties no šī ideju kopuma savā mākslā. Autore saņēma šādu E. Šturmas atbildi:

“Nekas tāds nebija novērots, jo gados jaunākie mākslinieki neskatījās uz vecās paaudzes māksliniekiem. Tā kā viņiem bija sava vieta, sava publika, viņus mīlēja, jo viņu tematika bija ļoti mīļa. Kurš gan negribēja vienu klētiņu vai sienu šķūnīti, pļavu vai kaut ko tādu. Un latvieši ir zemnieku cilvēki [...] atbraukuši uz Ameriku, dzīvodami Ņujorkā [...] un tas viss vajadzīgais bija atrodams LMA paaudzes mākslinieku gleznās. Daudzi viņus ļoti atbalstīja un iegādājās [viņu darbus], bet viņu daiļrade bija jau ar tādu kā apzīmojumu, ka tā ir vecmodīga. Mākslinieks arī nevarēja “iziet ārā”. Viņš tā juta, un viņš tā varēja brīvi izteikties, un viņiem nebija vēlēšanās to pamest. Un tā kā publika bija, kas to gribēja, tad kāpēc man būtu jālaužas citos laukos, ja es varu labi dzīvot un man ir sava publika?! Visi viņi bija tehniski labi, viņiem paviršības nebija pieļaujamas, tas pamats, ko akadēmija ielika, tas katram bija tā kā likums, ka jābūt ir ļoti noslīpētam un savā pārliecībā drošam, ka tu tā glezno un tu citādāk negribi un nevari. Viņi visi katrs pa savam veidam mainījās, bet katrs tomēr paturēja kaut ko no moderni domājošiem, bet gāja tomēr atpakaļ pie dabas un lauku tematiem.”

Līdzšinējo pētījumu gaitā autore secinājusi, ka latviskā identitāte trimdas mākslā joprojām ir nepilnīgi definēta, bet to ir mēģinājuši darīt vairāki trimdas mākslas vēsturnieki un mākslinieki – Jānis Siliņš, Juris Soikans, Ģirts Ārvaldis un korporācijas “Dzintarzeme” pārstāvis Jānis Audriņš, kuru atziņas un pieņēmumus autore ņem vērā.

Latviešu nacionālās mākslas priekšvēsture

Pirmie aizmetņi latviešu nacionālajā mākslā rodami 19. gs. beigās, parādoties nacionālo romantiķu paaudzei – J. Rozentālam, Ā. Alksnim, J. Valteram, V. Purvītīm un citiem, kuri pieslējās reālistiskam impresionismam, impresionismam un tā dekoratīvam paveidam. Nozīmīgs bija arī Pirmais pasaules karš un bēgļu laikmets, kad tautas neatkarības centieni savijās ar mākslinieciskās neatkarības centieniem, parādoties arī mērenam modernismam (Jāzepa Grosvalda, Voldemāra Tones, Jēkaba Kazāka, Anša Cīruļa, Pētera Krastiņa u.c. mākslinieku darbos), vēršoties pret akadēmiski tradicionālo. Sākot ar 20. gs. 20. gadiem, mākslinieki sāka arvien vairāk atgriezties pie īstenības un reālistiskās izpratnes, kas lielā mērā saglabājās līdz pat Latvijas okupācijai 1940. gadā. 20. gs. 20.–30. gados turpināja attīstīties stājglezniecība, par kuras vadošo žanru kļuva ainava. Tas bija izskaidrojams gan ar iepriekš uzkrātajām tradīcijām, gan ar V. Purvīša un citu mācībspēku ietekmi Latvijas Mākslas akadēmijā. Mākslinieki pievērsās gleznieciski brīvam reālismam, uz tā pamata nostiprinājās starptaru Latvijas mākslas tradīcijas, kas vēl tikai auga un diferencējās. 20. gs. 40.–50. gadu sākumā latviešu mākslinieki trimdā Vācijā, Zviedrijā, ASV un citviet vēl nezaudēja saites ar dzimtenē izkopto ievirzi. Pēc 1952. gada nacionālās mākslas jautājums kļuva problemātiskāks, aktualizējot jautājumu par latviešu nacionālās mākslas likteni, jo sākās Vācijas bēgļu nometnēs izvietoto latviešu masu izklišana uz dažādām pasaules malām. Ap 1890. gadu dzimušie mākslinieki, iekļaudamies jaunā dzīves vidē jaunajās mītnes zemēs un cīnoties ar grūtībām svešos dzīves apstākļos, savu uztveri nemainīja. Bieži vien šīs paaudzes latviskuma centieniem tika izteikti pārmēti par “nacionālo provinciālismu”,



1. attēls. Ludolfs Liberts (1895-1959) “Kursas jaunava ar rozi”, 20. gs. 40.-50. gadi.
Avots: LNA LVA F.1997, A.1a, L.5a, 21. lpp.



2. attēls. Daina Dagnija (1837-2019) "Pašportrets" (tautastērpā Vācijas bēgļu nometnēs 1948. gadā), 1967. gads. Privātā kolekcija

piekopjot tautumeitu un populāro "dzimtenes motīvu". Tas atskanēja trimdas jaunatnes vienā daļā, kam visi šie centieni bija tikai sentimentalitāte. Daži vēlāk dzimušie guva brīvāku glezniecības izteiksmi, kā, piemēram, Jānis Gailis, Jūlijs Matisons, Jānis Kalmīte, Frīdrihs Milts, Veronika Janelsina u.c., veidodamies tālāk ar abstraktas uztveres ieskaņām. Šie un citi trimdas latviešu mākslinieki veidoja kodolu, kas saglabāja un veidoja tālāk latviešu mākslas izkoptās tradīcijas un pieredzi. Taču svarīga bija arī jaunā paaudze, ap 20. gs. 30.–50. gados dzimušie, kas mākslas izglītību ieguva svešumā, bez tiešas saskares ar Latviju un tās kultūru, un tās iesaistīšanai latvietības centienos pievērsa lielāku vērību. Latvietība bija dzīves izjūta, dvēseliska un garīga stāja, kura nodrošināja kultūras turpinājumu. Kā piemērs, kas atspoguļo individuālo izpratni un sajūtu par latviskumu starp dažādu paaudžu māksliniekiem, kuri mākslas izglītību ieguvuši dažādās zemēs un laikā, ir Ludolfa Liberta (1. attēls) un Dainas Dagnijas (2. attēls) gleznas. Abās redzams identisks žanrs – figurālas kompozīcijas ar tautumeitām, taču caur līniju, krāsu, tehniku, stilu, kompozīciju un pausto vēstījumu tās vienlaikus ir atšķirīgas.

Dažādās mākslas apcerēs trimdas presē un grāmatās secināms, ka māksliniekiem joprojām nebija vienotas koncepcijas par latviskumu mākslā. Šis jēdziens bija iracionāls; tā konteksts lielā mērā balstījās uz trimdas paaudzi, kurai bija jādzīvo ar dzimtenē iegūtajām zināšanām un pieredzi. Latviešu māksliniekam, atrodoties internacionālā vidē un modernās mākslas meklējumu epicentrā, bija jāmeklē savs individuālās attīstības ceļš. Ja mākslinieks negribēja saraut saites ar tautas tradīcijām, viņa uzdevums bija mēģināt vienlaikus apjaust gan sava laikmeta iezīmes, gan tuvoties un attēlot savas tautas garu vai nacionālās īpatnības. Kā piemēru var minēt trimdas latviešu mākslinieka Voldemāra Avena (1924) daiļradi. Viņš raksturojams kā ekspresionists ar noslieci uz abstrakcionismu, un viņa latviskā identitāte atspoguļojas kompozīcijās, kuras veido tādi senlatviešu ēku elementi kā klēts durvis, atslēgas, eņģes u. tml. (3. attēls).

Jānis Siliņš (1896–1991)

Viena no pirmajām nozīmīgajām figūrām mākslas procesu vērtēšanā par trimdas mākslu ir mākslinieks, mākslas vēsturnieks un filozofs Jānis Siliņš. Viņa publikācijās redzami centieni definēt latviešu trimdas glezniecības iezīmes. Siliņš ir autors tādiem nozīmīgiem darbiem kā "Latvijas Māksla" (trīs sējumi 1988., 1990., 1993. gadā), "Tēli un idejas" (1964) u.c. un dažādiem rakstiem trimdas izdevumos – "Laiks", "Latvija Amerikā", "Latvju Māksla" u.c. Jautājumu par latviskās mākslas izpratni Siliņš aktualizēja jau starpkaru Latvijā. Nacionālās mākslas teorētiskajai pusei un problēmām Siliņš pievērsās 20. gs. 30. gadu beigās, īpaši rakstā "Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados", kas 1938. gadā publicēts izdevumā "Senatne un Māksla". Šajā rakstā Siliņš pievērsies nozīmīgākajiem mākslas attīstības posmiem un strāvojumiem, kas pavēris ceļu latviešu nacionālās mākslas aizmetņiem, motīviem un spilgtākajiem dažādu paaudžu latviešu māksliniekiem. Saskaņā ar J. Siliņa novērojumiem dažādie virzieni latviešu mākslā no 1918. gadam līdz 1938. gadam bija atraduši vairāk vai mazāk noteiktu atspoguļojumu mākslinieciskās ideoloģijās, krus-tojoties akadēmiskajam tradicionālismam, modernismam, nacionāliem un pārnacionāliem centieniem (Siliņš 1938, 111). Tradicionālisti latviešu nacionālo mākslu identificējuši ar tautas mākslas formu, latviskās dabas, sadzīves atdarināšanu, nereti ievijot arī dzejiskas iz-jūtas, savukārt modernisti latviskumu meklējuši stila problēmās, laikmetīgās formās, kas izsaka dzīves pieredzējumu un tautas garu, atsakās no nevajadzīgiem sīkumiem, meklējot savdabīgo un būtisko īstenības attēlošanā. Rakstā J. Siliņš konstatējis, ka vēl 1938. gadā tēlotājmāksla turpinājusi virzīties uz mērķi – "nacionāli izjustu, īpatnu veidojumu, kas

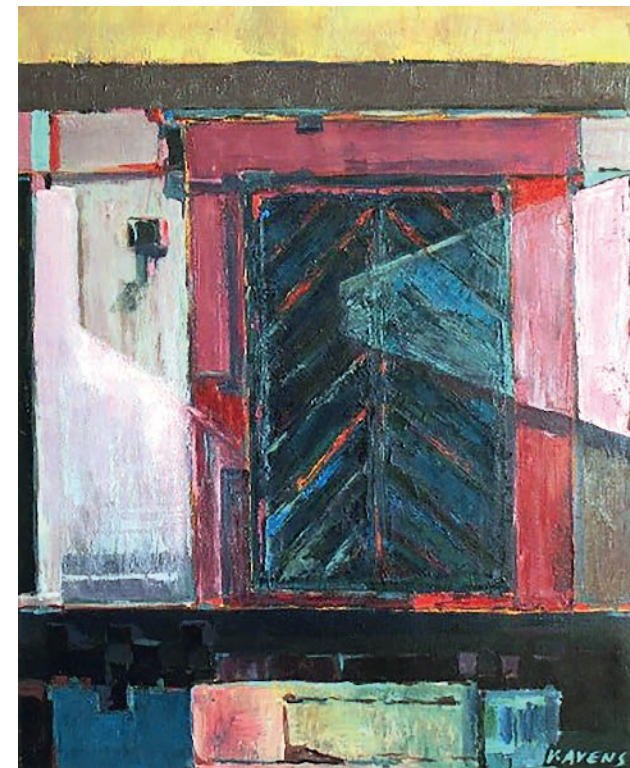
mākslinieciski nozīmīgi atsegtu latvisko garu un dzīves izjūtu” (Siliņš 1938, 112). Savā publikācijā J. Siliņš min vēl ko būtisku – “latviskā žanra” attīstību (Siliņš 1938, 153). Tas veidojies dažādos sazarojumos – vēsturiskās pagātnes, zemnieku un zvejnieku dzīves tēlojumos, pilsētas dzīves, strādnieku un amatnieku darba simboliskos tēlojumos.

Autores pētījumā nozīmīgs faktors trimdas latviešu mākslā ir tradīcijas klātesamība, jo, ņemot vērā tradīciju pamatu, rodas jautājums, kas trimdas mākslā būtu saprotams kā latviskais. Pēc Siliņa domām, tradīciju izkopšana prasa ilgu laiku, taču mākslinieciskai rosībai centrējoties zināmos uzdevumos, vadošo meistarū nospraustās idejās un noteiktā nacionālās kultūras vidē, — dabiski rodas kopējas iezīmes, kas vēstī radošo un meklējošo garu (Siliņš 1964, 6). Siliņš uzskata, ka šādas pamatlīnijas vai topošās tradīcijas elementi nav kādas sastingušas zīmes, kas uzspiestas mākslinieku veidoliem un darbībai. Tā ir dzīva augšana un garīga ievirze, kuras raksturs pārveidojas laiku un paaudžu maiņās. J. Siliņš pārstāv domu, ka nav tāda īpaša “mēra”, ar kura palīdzību var noteikt kāda mākslas darba latviskumu. Galvenā “esence”, kas dominē Siliņa rakstos – nepastāv konkrēti kritēriji, ar kuru palīdzību varētu noteikt kāda mākslas darba latviskumu, jo latviskās savdabības kritērijs atrodas nepārtrauktā mainības un formulēšanas stāvoklī. Viņš atzīmē divus svarīgus aspektus latviskās identitātes atspoguļojumā trimdas mākslā – viens ir dzīves izjūta un dzīves ziņas īpatnības, kas atspoguļo tautas gaitas eksistenciālo kodolu; otrs – formu strukturējumi, kas raksturīgi vairāk vai mazāk izkoptai nacionālajai tradīcijai, kas izpaužas kādu tematisku, simbolisku vai arī pilnīgi brīvu māksliniecisku uzdevumu veidos (LNA-LVA, 2123-3v-118, 5). Visi Siliņa minētie faktori mainās atkarībā no laikmeta, paaudzes un mākslinieku individuālās ievirzes, kas liek secināt, ka trimdas latviskās tradīcijas pamatā ir pats mākslinieks, sakņodamies savas tautas vidē un pastāvot vēsturiskajā situācijā.

Juris Soikans (1920–1995)

Mākslinieks un mākslas zinātnieks Juris Soikans apgalvo, ka tas, ko rada latviešu mākslinieks, tā jau ir latviska māksla, jo katram latvietim ir arī latviska izjūta. Soikans uzskata, ka jēdzieni, kuriem būtu jāiezīmē tikai latviešiem tipiskās raksturīpašības, dažādos latviešu tautas vēstures posmos izpaudās ļoti dažādā veidā, raksturā un intensitātē, tāpat tie ir mainīga rakstura. Līdz ar to “formula”, kura tipizētu latviešu “latviskumu” un būtu identiska latviešu tautai visos tās vēstures posmos, nemaz nevar būt (Soikans ZA FB 11048, 400, 6). Katrā latviešu tautas vēstures posmā latviskā identitāte veidojās daudzšķautņainā un savstarpēji koordinējošā kopsakarībā. Tas ir variabls lielums un mainās atkarībā no politikas, kultūras attīstības līmeņa, pasaules apjēguma, konfesionālās piederības, mentalitātes, etniskās piederības un daudziem citiem faktoriem, kas jebkuras tautas garīgajā identitātes profilējumā izraisa pārmaiņas (Soikans ZA FB 11048, 400, 9). Soikans min arī tādu nozīmīgu faktoru kā Latvijas Mākslas akadēmijas mācībspēki:

“Purvīša lielā ietekme uz veselu latviešu dabas ainavu gleznotāju paaudzi, kas ir gājuši “cauri viņa rokām”, dažkārt tiek dēvēta par “tradīciju” Latvijas ainavas gleznošanā. [Tas] nav nekas cits kā mākslas neizpratne, jo mākslinieka uzdevums nav “bildes taisīšana”, bet – savu sajūtu, savu domu izteikšana krāsu un formu valodā. Tas arī ir galvenais un vienīgais, kas ir jāmāca mākslas studentiem, lai viņi spētu šajā “valodā” skaidri un brīvi izteikties, nevis kļūt par sava meistara “garīgo pēdu minēju”, ko aiz pārpratuma sauc par zināmu tradīciju turpināšanu” (Soikans ZA FB 11048, 400, 5).



3. attēls. Voldemārs Avens (1924) “Klētis durvis”. Avots: Pasaules latviešu mākslas centrs

Latviskā identitātes kultūras kodols, pēc Soikana domām, nozīmē, ka “pasaules mākslas mozaikas kartē” ir jāparāda latviešu tautas piederība, kurai tāpat kā pārējām šīs mozaikas krāsainiem akmentiņiem ir arī sava vieta, sava forma un sava krāsa. Ir jāparāda akmentiņu savstarpējā relācija, jo nekas pasaulē neeksistē pats par sevi, pats no sevis bez kopsakarības ar pārējo pasauli, kurā tas atrodas” (Soikans ZA FB 11048, 400, 1).

Ģirts Ārvaldis (1910–1968)

Trimdas latviešu mākslinieks Ģirts Ārvaldis trimdas sabiedrībā nodēvēts par nacionālās mākslas kopēju un savā mākslā izteiktu reālistu. Arī Ārvaldis ir apstiprinājis, ka mums nav definīcijas par latviskumu visos tā aspektos, šis jautājums ir iracionāls un daļēji var līdzēt nojautai (LNA-LVA 1896-1-v-6). “Nacionālais nav jāmeklē, viņš ir mūsos, mēs nevarētu no tā atbrīvoties, ja arī gribētu. Ne jau tautiskie brunči ir noteicošais, ne saturs, bet emocija, mentalitāte un apdare norāda uz nacionalitāti,” tā savos rakstos minējis Ārvaldis (LNA-LVA, 1896-1-v-5). Vienlaikus Ārvaldis norādījis, ka nacionālā māksla nevar izpausties tikai krāsu un līniju rotaļā, bet dokumentējama arī tematiski. Ārvaldis arī atzinis, ka latviešu māksliniekiem būtu vēlams dzīvot no dzimtenē iekrātās bagātības, bet sevis izolēšana no ārpusaules un – vēl ļaunāk – tikai sevis atzīšana nedrīkstētu izvērsties par šovinismu, jo tā var rasties garīgs apsūkums (LNA-LVA, 1896-1-v-5).

Lai gan Ārvaldis piederēja gleznotāju grupai, kas veidojās brīvās Latvijas laikā un uz kuru bija spēcīga latviešu mākslinieku-vecmeistaru un Latvijas Mākslas akadēmijas ietekme, viņš izvēlējās nesekot nedz atsevišķu skolu virzieniem, nedz kāda skolotāja pēdām, jo Ārvaldis uzskatīja, ka katram talantam jāizraujas no skolotāja iespaida un jāmeklē savs ceļš. Savā mākslinieciskajā izteiksmē Ārvaldis pieturējies pie reālisma, jo nav ieredzējis modernās mākslas galējības. Pēc viņa domām, tās atsvešina sabiedrību no mākslas.

Korporācija “Dzintarzeme”

1923. gadā Rīgā dibinātās un 1958. gadā Ņujorkā atjaunotās Latvijas Mākslas akadēmijas studentu korporācijas “Dzintarzeme” 20. gs. 60. gados definētajos kritērijos par tautisko jeb latvisko latviešu glezniecībā saprotami: (1) darbi, kas darināti latviešu glezniecības skolas tradīcijās; (2) darbos ietverta latviskā tematika. Dzintarzemieša Jāņa Audriņa apcerē par latviešu mākslu ir teikts:

“Par latviešu glezniecības skolu būs grūtības, lai izlobītu pareizo jēdzienu, jo latviešu glezniecības skolas attīstība bija pašā sākumā, kad to pārtrauca okupācijas varas. Pie tam šeit saprotama nevis mākslas skola, kur studē topošie mākslinieki, bet gan tas tonālais uzbūves un uztveres veids glezniecībā, kas pakļauts it kā kopējam mākslinieciskajam saucējam, kas raksturīgs tikai latviešu gleznotāju darbiem. Pasaulē, it īpaši vecajās kultūras tautās, šāds glezniecības skolas jēdziens ir jau sen nostabilizējies, piem., Parīzes skola, vācu skola, krievu skola utt.” (LNA-LVA, 2652-1-78).

Savukārt otrais kritērijs – latviskā tematika – pēc “Dzintarzemes” sniegtā skaidrojuma ir daudz vieglāk saprotams, un tas ietver milzīgas neizsmeļamas tēmas. Sākot ar latviešu

senvēsturi, strēlnieku cīņām, Brīvības cīņām, leģiona kaujām, beidzot ar teikām, pasakām un dainām (LNA-LVA, 2652-1-78), dzintarzemieši pauduši, ka, studējot šos latvisko ideju avotus neatkarīgi no mākslas virziena, pamazām būtu jākopj latvietības ideju jēdziens mākslā, kas varētu kļūt par kopsaucēju visiem virzieniem un visu zemju latviešu māksliniekiem (LNA-LVA, 2061-1-2, 13). “Dzintarzeme” savas aktīvās darbības laikā trimdā no 1958. līdz 1973. gadam vienmēr paudusi, ka korporācijas biedri nekad nav aizrāvušies ar dažādiem laikmeta modes kliezējiem savos meklējumos, bet vairāk sliekušies uz vecmeistaru un latviešu mākslas tradīciju pusi, saaugot ar tām kā Latvijas neatkarības un brīvības laika diženu mantojumu, taču, lai gan konservatīvi, nenoliedza un neapkaroja arī aktuālākās nacionālās parādības mākslā. Atdarināt tās dzintarzemiešiem nozīmēja māksliniecisko asimilēšanos, un tas nebija viņu ceļš. Katram māksliniekam varēja būt sava tematika, sava tehnika, savs kolorīts, bet pāri visam bija jābūt savam latviskajam skatījumam. Dzintarzemieši arī uzsvēra, ka noteicošais faktors nav paaudze – “jaunie” vai “vecie”, bet gan mākslinieku darbu kvalitāte, un tajā atspoguļotā latviskā pasaules izjūta bija neatkarīga no mākslinieka gadiem (LNA-LVA, 2061-1-2, 13).

“Dzintarzemes” trimdas sastāvs ar nelieliem izņēmumiem bija Latvijas Mākslas akadēmijas absolventi vai studijas nepabeigušie mākslinieki, kas izglītojušies Latvijas neatkarības laikā. Šis apstāklis uzlika savu “zīmogu” dzintarzemiešu mākslinieciskajā darbībā – viņi visi bija vairāk vai mazāk reālistiski ievirzīti, un viņu darbos jūtamās iezīmes no tās mākslinieciskās noslieces, ko var apzīmēt kā latviešu glezniecības skolu un Siliņa iepriekš minēto “latvisko žanru”.

Mākslinieks un dzintarzemietis Jānis Cīrulis mēģinājis dot visiem stilēm un laikmetiem kopīgi piemērojamu gradācijas principu, kas māksliniekam varētu noderēt par mērauklu, meklējot sev vispiemērotāko tehnisko un artistisko pieeju savai daiļradei. Viņš uzskatīja, ka māksla ir starptautiska, bet māksliniekam jāapliecina sava nacionālā piederība, sniedzot vielu no tautas dzīves un izceļot tās nacionālās īpatnības:

“Mums ir mākslinieki, kas ne mirkli nav domājuši par kādu tautisku stilu, skolu vai sižetu tiklab idejiski, kā formāli. Un ir tādi, kuru darbos ar vislabāko gribu nevaram saskatīt nacionālu raksturu, par spīti autoru cītīgiem meklējumiem un tautisko elementu konstrukcijām — personības dvasu grūti aizstāt ar teorētisku kombināciju. Nacionālais stils tāpat ir abstrakts jēdziens, to konstruējis mākslinieks pats. Īpatnības, kādas pa laikam saskata katras tautas mākslā, nav meklējamas ārpusē — tās guļ māksliniekā pašā. Māksliniekam veidojoties un augot, attīstās arī īpatnības — nacionālie simptomi, kas vēlāk vēstures perspektīvā it kā uzspiež māksliniekam viņa nacionalitātes zīmogu jeb, pareizāki sakot, kuras uzspiedušas savu zīmogu attiecīgas tautas mākslas vēsturei. Sižeta jeb vielas izvēle ir pilnīgi brīva, neaprobežota, un tādai tai allaž jābūt, bet mākslinieka iecere, doma un izteiksme nekad nav bijusi un nevar būt citāda kā nacionāla” (Cīrulis 1952, 4).

Secinājumi

Balstoties uz Jāņa Siliņa, Jura Soikana, Ģirta Ārvalža un korporācijas “Dzintarzeme” novērojumiem un galvenajām atziņām, autore secina, ka latviskā identitāte, tradīcija un latviskuma kritēriji latviešu nacionālajā mākslā trimdā ir plaši jēdzieni, ko definēt var vien

pats latviešu mākslinieks savu sajūtu un domu izteikšanā krāsu un formu valodā, tehniski un tematiski. Visus mākslas apcerētāju vērtējumus vieno doma, ka jēdzieni, kuriem būtu jāiezīmē tikai latviešiem tipiskās raksturīpašības, dažādos latviešu tautas vēstures posmos ir ļoti mainīgi un ar iracionālu raksturu. Māksla nav nekas cits kā nebeidzama iekšēja tapšana, nepārtraukta dzīves un mākslas jēgas meklēšana. To kodolīgi uzsvēra Siliņš – latviskās savdabības kritērijs atrodas nepārtrauktā mainības un formulēšanas stāvoklī, tāpēc konkrēti kritēriji mākslas darba latviskuma noteikšanā nepastāv. Galvenā ir mākslinieka dzīves izjūta un dzīvesziņas īpatnības, kas atspoguļo tautas gaitas eksistenciālo kodolu. Autores secina, ka trimdas latviskās tradīcijas pamatā ir pats mākslinieks, sakņodamies savas tautas vidē, pastāvot vēsturiskajā situācijā un pasaules uztverē. Nacionālais stils ir abstrakts jēdziens, to konstruēja mākslinieks pats. Svarīgi bija meklēt savas un savas tautas gara izteiksmi, neatkarīgi no paaudzes, “skolas” vai izmantotajiem izteiksmes līdzekļiem. Katram māksliniekam varēja būt sava tematika, tehnika, kolorīts, bet pāri visam bija jābūt savai latviskajai izjūtai.

Jau starpkaru periodā Latvijas māksla un Latvijas Mākslas akadēmijas “skola” nebija “tūra” un balstījās uz latviešu mākslinieku ieviestām novitātēm, ietekmējoties no 19. gs. franču impresionisma, krievu glezniecības skolas un Eiropā valdošajām modernisma vēsmām Pirmā pasaules kara laikā. Šis apstākļu un pieredzes kopums veidoja kultūru hibriditāti, no kuras Latvijas mākslas akadēmija sāka likt pamatus savu tradīciju skolai, kas vēlāk trimdā tika dēvētas par latviskās glezniecības tradīcijām. Tādējādi mākslas nacionālā forma un tautas garīgais profils kopš tās pirmsākumiem veidojies vēsturiskās un starptautiskās pieredzes ietekmē, meklējot jaunus izteiksmes veidus un formas, atspoguļojot sava laika garīgo problēmu cīņas un latvisko mentalitāti.

Pētījuma mērķa Rezultātā rodas arī vairāki jautājumi, kurus katrs mākslas pētnieks var sev uzdot ikdienā – kā mēs šodien definējam latviskumu latviešu mākslā un vai mēs to definējam ar kādiem noteiktiem kritērijiem, un kā tie ir salīdzināmi ar rakstā apskatītajiem trimdas mākslā sastopamajiem latviskuma faktoriem.

Literatūras saraksts

Arhīva materiāli

Mākslas zinātnieka Jāņa Siliņa dokumenti, Latviešu studiju centra arhīvs (Kalamazū, ASV).

Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs. LNA LVA, F.2123, A.3v, L. 118.

Ģirta Ārvalža ceļojumu un radošās darbības dokumenti. Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs. LNA LVA F.1896, A.1-v, L.6.

Ģirta Ārvalža ceļojumu un radošās darbības dokumenti. Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs. LNA LVA F.1896, A.1-v, L.5.

Latvijas Mākslas akadēmijas studentu korporācijas “Dzintarzeme” dokumenti, Sildegs Arnolds (1915–2003), mākslinieks, žurnāla “Latvju Māksla” redaktors (ASV). Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs. LNA LVA, F.2652, A. 1v, L.78

Korporācijas “Dzintarzeme” dokumenti, Dukurs Verners (dz. 1914), tēlnieks (Austrālija). Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvs. LNA LVA F.2061, A.1-v, L.2, 13. lpp.

Jura Soikana arhīvs, Latvijas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka, ZA FB 11048, 400.

Literatūra

Siliņš, J. (1964) *Tēli un idejas*. ASV: Alfrēda Kalnāja apgāds

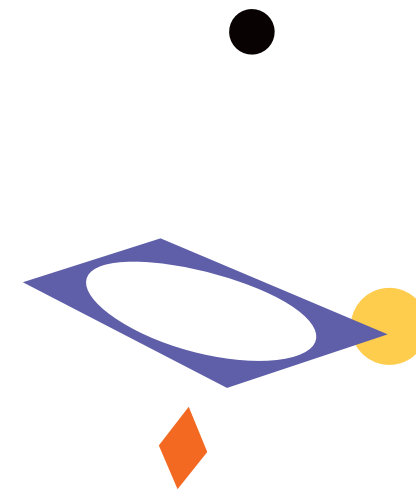
Periodika

Cīrulis J. (1952) Nacionālais moments// *Latvju Ziņas*, Nr. 27 (551)

Ķiķauka, T. (1967) Saruna ar Gundegu Cenni// *Jaunā Gaita*, Nr. 63

Siliņš J. (1938) Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados // *Senatne un Māksla*, IV





IV TRADICIONĀLAIS UN
NOVATORISKAIS TEĀTRIS

HIBRIDITĀTE VAI SINTĒZE: RĪGAS STRĀDNIĒKU TEĀTRA (1926–1934) POLITISKĀS AKTIVITĀTES UN SKATUVISKĀS VIZUALITĀTES MODERNISMS

Sanita Duka

Latvijas Mākslas akadēmija
Kalpaka bulvāris 13, Rīga, LV-1050
sanita.duka@gmail.com

KOPSAVILKUMS

20. gadsimta sākuma politiskais teātris Latvijā veidojās līdztekus sociāldemokrātiskajai, arodbiedrību un strādnieku kustībām, tas bija līdzdalīgs starptautiskam kultūrpolitiskam fenomenam, kas formēja un komunicēja sava laika kreisās ievirzes progresīvās idejas. Latvijā gan politiskā teātra, gan modernisma idejas ieplūda no Krievijas un Rietumeiropas valstīm. Rīgas Strādnieku teātra scēniskās vizualitātes veidošanās notika hibrīdā apvienojumā no šīm dažādajām ietekmēm. Ap teātri pulcējušos intelektuāļu leksika ietvēra tādus konceptus kā “sintētiski konstruktīvais skatuves tērps”, “sceno-plastika”, “konstruktīva spēle”, “kolektīva sadarbība izrādes veidošanā”, “deju koris”, “kora daiļruna”. Diskusiju centrā bija “sintēzes” jēdziens. Šie jēdzieni apzīmē teatrāļu, dramaturgu un mākslinieku tiekšanos izteikt plastiskās un performatīvās formās sava laika aktualitātes. Teātra darbā iesaistījās mākslinieki modernisti Niklāvs Strunke un Romans Suta, inovācijas scenogrāfijā ieviesa Herberts Līkums, Mihails Jo u. c. Zīmīgi, ka viena no inovācijām scēniskās vizualitātes veidošanā bija horeogrāfija – aktieru grupu darbība tika izmantota kā scenogrāfisks elements, ko uz skatuves realizēja horeogrāfs Sams Hiors. Rakstā detalizēti tiek analizēts iestudējuma piemērs – Ernsta Tollera luga “Katlu ugunis”, raksturoti vizuālie un teātra tehniku aizguvumi no vācu ekspresionisma un krievu konstruktīvisma teātra. Formālie aizguvumi un politisko norišu artikulācija veidoja Strādnieku teātra hibrīditāti un unikalitāti vietējā kontekstā. Rakstā risināts jautājums, vai šim teātrim izdevās sasniegt aizguvumu sintēzi savpatīgā estētiskā programmā? Kādi ir šī teātra pieteiktās estētikas turpinājumi mūsdienu kontekstā?

Atslēgvārdi: *Rīgas Strādnieku teātris, politiskais teātris, hibrīditāte, sintēze, aktīvisms, līdzdalība*

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, political theatre in Latvia was formed alongside the movements of the social democrats, trade unions and workers. Involved in an international cultural and political phenomenon they shaped and communicated the progressive ideas of the left-wing. The ideas of both political theatre and modernism reached Latvia from Russia and West European countries. The formation of the stage visuality of the Riga Workers' Theatre took place in a hybrid combination of these various influences. The discussions focused on the concept of 'synthesis' and the vocabulary of the intellectuals gathered around the theatre included such concepts as: 'sceno-plastics', 'synthetically

constructive stage costume', 'constructive play', 'eloquence'. Modernists from the Riga Group of Artists participated in the work of the theatre – Niklāvs Strunke, Romans Suta. Innovations in scenography were introduced by Herberts Līkums, Michail Jo, etc. One of the innovations was choreography, the new 'plastic dance' integrated in action; moving groups of actors was used as a scenographic element. Staging of *Draw the Fires!* is analysed in detail to seek influences by expressionist and Russian constructivist theatre. The borrowings, articulation of political transformations, formed the hybridity and uniqueness of the Workers' Theatre in local context. The article questions, whether this theatre managed to achieve a synthesis of borrowings in a peculiar aesthetic programme? What are the continuations of the aesthetics applied by this theatre in contemporary context?

Keywords: *Riga Workers' Theatre, political theatre, hybridity, synthesis, activism, participation*

Strādnieku teātris Latvijā attīstījās paralēli starptautiskam kultūrpolitiskam fenomenam – tā saukto “tautas skatuvju”, “brīvo teātru”, “proletariāta teātru” kustībai. 19.–20. gadsimtu mijā, mainoties politiskajām iekārtām un pārslāņojoties šķiriskajai struktūrai, māksla ieņēma avangarda pozīcijas jaunu ideju formulēšanā. Teātrī naturalisms pārtop par psiholoģisko realismu, simbolisms pārzarojas ekspresionismā un absurda teātra aizsākumos, rodas jaunas teātra formas. Dadaisma, futūrisma, sirreālista, supremātisma, *Bauhaus* virzienu ietvaros notiek eksperimenti, kas ietekmē teātra vizuālo izteiksmes līdzekļu dažādību. Teātri tiek veidoti jaunu estētisko ideju īstenošanas nolūkos un izmantoti kā politisks ierocis.

Rīgas Strādnieku teātris formulēja, pētīja un komunicēja sava laika kreisās ievirzes progresīvās idejas – politiskās un mākslinieciskās. Latvijā gan politiskā teātra, gan modernisma idejas ieplūda no Krievijas un Rietumeiropas. Piemērojot Pītera Bērka terminoloģiju (Bērks, 2009), to varētu raksturot kā “akomodāciju”, aizgūtu ideju “izmitināšanu” Latvijas kultūrvidē. Strādnieku teātra vizualitāti veidoja dramatiskās izrādes scēnisko risinājumu un teātra tehniku aizguvumi no vācu ekspresionisma, krievu psiholoģiskā teātra un konstruktīvisma, gan vācu, gan padomju aģitācijas un propagandas trupu, t. s. aģitpropa estētikas. Būtiska bija politiskās nostājas artikulācija. Līdzīgi kā fotosintēzē no neorganiskajām vielām izveidojas organiskās, aizgūtās idejas kopīgā degsmē radīja svaigu un interesantu “kreisās frontes” māksliniecisko vidi Latvijā.

Rīgas Strādnieku teātris izauga no Tautas augstskolas, arodbiedrību un strādnieku klubu jauniešu drāmas kursiem. No studentu kopas ar vienu apmaksātu administratoru tas veidojās par mākslinieciski spēcīgu, profesionālu teātri. Studijā aktierus apmācīja trīs gadus, ietverot aktiermeistarību, ķermeņa plastiku, runu, arī literatūras, dramaturģijas, sociālzinību, vizuālās mākslas nodarbības.

Lai raksturotu nodarbību saturu, pilnībā uzskaitīšu pedagogu un priekšmetu sarakstu, kas atrodams studijas desmit gadu darba aprakstā: Anna Lācis (režija), Alfrēds Amtmanis-Briedītis (režija), Vilis Segliņš (grims, mimodrāma, režija), Jānis Plūme (režija), Felicitā Ertnera (plastika), Augusts Gulbis (fonētika, izrunas tehnika, režija), Nikolajs Malikovs (grims, mimodrāma, režija), Freimane (plastika), Voldemārs Švarcs (režija), Kārlis Valdovskis (akrobātika), Jānis Kalniņš (mūzikas teorija un dziedāšana), Emīls Mačs no 1922. gada (daiļrunas teorija, izrunas tehnika, fonētika, režija), Jānis Šāberts no 1924. gada (teātra mākslas pamatjautājumi, aktiera radīšanas process, mimodrāma, režija), Jānis Zariņš no 1926. gada (teātra vēsture, elpošana un balss nostādīšana, improvizācija, aktieru mākslas pamatjautājumi, mimodrāma, režija), Teodors Lācis no 1926. gada (deklamācija, režija), Sams Hiors no 1927. gada (ķermeņa atbrīvošana, attīstīšana un audzināšana rit-

mā, kustību koris), Jurijs Jurovskis no 1928. gada (mimodrāma, režija), Kārlis Veics no 1927. gada (grims, mimodrāma, režija), Olga Bormane no 1929. gada (skatuves teorija, režija, skatuves grims). Bez skatuves mākslas speciālajiem priekšmetiem vēl tika pasniegti vispārīgākie priekšmeti: psiholoģija (P. Birkerts un T. Celms), ievads filozofijā (T. Celms), literatūras vēsture (K. Dziļleja un L. Paegle), proletāriskā māksla (K. Dzelzīts, L. Laicens), aktīvā māksla (A. Kurcijs), ievads stilu jautājumā (J. Šiliņš), sociālisma vēsture (Kr. Efiass, E. Morics, B. Kalniņš un R. Dukurs), loģika (T. Celms), ētika un estētika (T. Celms), teātra vēsture (N. Mišejevs un N. Drīzens), latviešu drāmas vēsture (K. Dziļleja), drāmas teorijas pamatjautājumi (Ed. Šillers), latviešu valoda (E. Dimze), zinātniskais sociālisms (R. Dukurs) (Jākobsona, 1931).

Uzņemot studijā, tika pārbaudītas audzēkņu spējas un doti ieteikumi pašpilnveidei. Kopumā ir pamats apgalvot, ka aktieru sagatavošana bija pārdomātāka un pamatīgāka nekā pilsoniskajiem teātriem, jo aktiera izglītību starpkaru periodā Latvijā apguva Latvju drāmas kursu, Aktieru arodbiedrības, privāttudiju nodarbībās un praktiskajā teātru darbā (piemēram, Dailes teātra studijā, kas sagatavoja savus aktierus). Pēc būtības Tautas augstskolas drāmas studija, kas gatavoja aktierus Strādnieku teātrim, ir priekštecis pašreizējam teātra izglītības paraugam, ko Latvijā iedibināja padomju periodā.

Starpkaru periodā Latvijā darbojās daudz kultūras un izglītības biedrību, piemēram, 1925. gadā Rīgā darbojās 340 latviešu kultūras un izglītības biedrības. Kreiso partiju darbībā nozīmīga bija izglītības un kultūras politika. Latvijas Sociāldemokrātiskā strādnieku partija (LSDSP) un Latvijas Komunistiskā partija (LKP) jau no 20. gadu sākuma dibināja preses izdevumus, kultūrizglītības un sporta biedrības, lai izmantotu tās politiskiem mērķiem: aģitācijai, koncertu, izrāžu, gājienu un citu masu pasākumu rīkošanai, jaunu biedru piesaistīšanai. No 1920. gada starp sociāldemokrātiem un komunistiem tika īstenota kopdarbība – “kultūras koalīcija” vai “vienotā kultūras fronte”. Tika īstenota “šturmešana” jeb “iekarošana”, ko politiskās partijas realizēja, uzliekot saviem biedriem par pienākumu iestāties jau pastāvošās vai jaundibinātās kultūras organizācijās, lai pilnīgi likumīgi, iegūstot balsu vairākumu, pārņemtu to vadošo orgānu – padomju un valžu – vadību. Diezgan drīz “fronte” pārorientējās uz kreisās koalīcijas iekšieni. Šāds savstarpējās cīņas piemērs ir Rīgas Tautas augstskola. Vispirms vairākumu veidoja galēji kreisie sociālisti, tad kreisi centriskie sociāldemokrāti. Zīmīgi, ka izšķirošais strīdus ābols bija kopīgi rīkoto Kultūras svētku teātra uzveduma Linarda Laicena rakstītās šarādes un deklamācijas, kas no “īsteni kreisās” puses tika izmantotas, lai izsmietu un aizskartu “sociālistiskos mietpilsoņus”. Atbilde no sociāldemokrātu puses bija norobežošanās, Tautas augstskolas vadības pārņemšana un Strādnieku teātra dibināšana (Gavars 2014, 85–99).

Rīgas Strādnieku teātris bija Latvijas Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas veidots projekts un tika dibināts ar partijas centrālkomitejas lēmumu. Politisks pēc ieceres un modernistisks pēc formas, tas izcēlās pārējo vidū ar laikmetīgu repertuāru, novatorisku vizualitāti un kreisi politisku ideoloģisko akcentu. Teātris pulcēja intelektuāļu, mākslas profesionāļu un entuziastu kopu, piesaistīja progresīvi noskaņotu skatītāju loku. Tas bija kā epicentrs diskusijām par laikmeta mākslas un teātra uzdevumiem, kas tika risināti kreisajā presē – žurnālos “Laikmets”, “Domas”, “Trauksme”, “Signāls”, “Kreisā fronte”, “Tribīne” u. c. Šo diskusiju pārskatīšana būtu atsevišķa pētījuma vērtā un sniegtu jauna lasījuma iespēju kreisajām idejām, kas virmoja Latvijā, bet padomju laikā tika sagrozītas. Strādnieku teātra kreisi politiskā ievirze atspoguļojas repertuāra izvēlē. Tas balstīts uz sava laika progresīvo, kreisi orientēto dramaturģiju. Strādnieku teātra skatuve kļuva par dramaturģijas laboratoriju, kur savus darbus – lugas, dramaturģiskus, tulkojumus, sižetu lokalizācijas, intermediju tekstus, kas pielāgoti aktuālajiem notikumiem, – veidoja kreisi noskaņotie rakstnieki, dzejnieki, publicisti. Nozīmīgu daļu teātra repertuāra veidoja

latviešu autoru darbi – Rainis (viņš arī teātra goda patrons), Andrejs Upīts, Leons Paegle, Jānis Grots, Valdis Grēviņš, Kārlis Dziļleja, Pāvils Gruzna, Aleksandrs Čaks, Jūlijs Vanags, Fricis Rokpelnis, Jānis Sudrabkalns un citi. Teātra astoņos pastāvēšanas gados 85 pirmizrāžu vakaros kopumā notika 96 lugu pirmizrādes (trīs viencēlienu vakaros – 12 viencēlieni), no tām 34 bija latviešu autoru lugas (Sniedze 2006, 195–210). Tulkošanai tika izvēlētas lugas ar laikmetīgu un aktuālu saturu – galvenokārt vācu ekspresionisma un padomju, arī Igaunijas, Amerikas un Anglijas brīvo teātru autori.

Par režisoriem strādāja Jurijs Jurovskis, Jānis Zariņš, Olga Bormane, Teodors Lācis, Kārlis Veics, dažas izrādes iestudēja arī Jānis Šāberts. Pedagoģis Aktieru arodbiedrības skolā un tās faktiskais direktors, Ernests Feldmanis, strādāja par aktiermeistarības pedagogu Zeltmata Latvju drāmas kursos un vadīja savus aktierkursus. Alfrēds Amtmanis-Briedītis, vēlāk kļuva par Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātes profesoru. Pamazām pirmos režijas darbus īstenoja arī aktieri Nikolajs Mūrnieks un Alfrēds Rentovics. Lielākā daļa no režisoriem savu pieeju balstīja krievu teātra skolas principos. Tika uzsvērts teātra kā kolektīvas mākslas princips – “kolektīva sadarbība izrādes veidošanā”, “kopradīšana”, kur galvenais ir kopēja ideja. Tai pakārtojās režisora iecere un scenogrāfa veidotā dekorācija, liela daļa iniciatīvas atstāta aktiera radošajai ziņai. Kā vienlīdz svarīgi tiek atzīti arī tehniskie darbinieki, muzikālā un horeogrāfiskā darbība (Duburs, 1931).

Rīgas Strādnieku teātra scēniskā vizualitāte tapa hibrīdā apvienojumā no kreisajām politiskajām idejām un mākslinieciskajām novitātēm, kas aizrāva un iedvesmoja. Diskusiju centrā bija daudzi tolaik jauni jēdzieni, tostarp sintēze. Šis jēdziens gadsimta sākumā tiek plaši lietots teorētiskajos un kritiskajos apskatos par teātra mākslu un izsaka galvenokārt dažādu vizuālo un performatīvo izteiksmes veidu sakausējumu visaptverošā mākslas darbā *Gesamtkunstwerk*, kas kļūst par aktuālu apzīmējumu laikmetīgajos mākslas procesos arī 60.–70. gados un mūsu gadsimtā. Sintēzes jēdzienu pagājušā gadsimta sākumā attiecībā uz eksperimentālām teātra formām lieto gan Vācijas, gan Krievijas teātru vidē, arī Itālijā Filipo Tomāzo Marineti raksta Futūristu sintētiskā teātra manifestu. Jaunas vizualitātes prasība izvirzīja darba kārtībā tādus konceptus kā “sceno-plastika” un “sintētiski konstruktīvais skatuves tērps” (Vanaga 2016, 381–382), kas apzīmēja no ekspresionisma un futūrisma nākušo ideju par skatuves objektu simbolisko un aģitējošo nozīmi. Tika noraidīta naturālistiska vides atainošana, scenogrāfija pauda izrādes ideju. Teātra darbā iesaistījās mākslinieki modernisti – Niklāvs Strunke, Romans Suta, inovācijas scenogrāfijā ieviesa Herberts Līkums, Mihails Jo u. c.

Zīmīgi, ka viena no inovācijām scēniskās vizualitātes veidošanā bija horeogrāfija – aktieru grupu darbība tika izmantota kā scenogrāfisks elements. No aģitpropa estētikas ienāca “deju koris” un “kora daiļruna” jeb “kolektīvrūna”, kas aktieriem iemācīja precizitāti, sadarbību, izteiksmību, bet izrādēs radīja dinamisku grupu darbību masu skatos. Teātra horeogrāfs bija Sams Hiors (īstajā vārdā Volfs Frīdlanders). Viņš sevi uzskatīja par Rūdolfa Lābana skolnieku un pārstāvēja gadsimta sākuma jauno plastisko deju virzienu, ko mūsdienās sauc par moderno deju (Vērđiņš 2016). Viņš trenīnā aktieru ķermeņi veidoja kā pašsynchronizējošu instrumentu, kas ļauj nodibināt kontaktu ar sevi un biedriskas attiecības ar partneriem, lai grupa varētu darboties kā kopīgs organisms.

Hibrīdajām formām Strādnieku teātra vizualitātē vislabāk izsekot, skatot ekspresionisma lugu iestudējumus. Ekspresionisms tajā laikā jau kļuvis par teātra virzienu, kas manifestē nepieciešamību paust spēcīgas jūtas un lielas idejas, rāda cilvēku atsvešinātību, sociālās pretrunas un konfliktus. Par izrāžu varoņiem kļūst dīvaiņi, kas risina konfliktu ar mietpilsonisko vidi, strādnieki, kas izcīna savas tiesības, prostitūtas, personas no kriminālās vides, nabadzīgie. Pirmās ekspresionisma lugas un iestudējumi rodas īsi pirms Pirmā pasaules kara un uzplaukumu piedzīvo pēc tā. Parādās jauni dramaturgi

un režisori, kas pievēršas nopietnam repertuāram, tas kļūst pat labāk apmeklēts nekā komēdijas, cilvēki meklē atbildes uz nopietniem jautājumiem. Veidojot pretmetu naturālistiskajam un psiholoģiskajam teātrim, kur galvenais bija spēles dabiskuma panākšana, ekspresionisms izmanto pārspēli, noved pārspilējumā līdz maksimumam, parādot nevis atsevišķu individu, bet tipu, ideju, lietas būtību. Tiek veidots jauns spēles stils – personāži tiek atveidoti kā mehānismi, kā ēnas, tiek lietoti mehāniski žesti, kustības ir pārspilētas, intonācijas nedabiskas, runas veids melodizēts un ritmizēts, tiek izmantoti afektus izraisīši skaņas veidošanas paņēmieni – kliegšana, čuksti, zilbju skaldīšana kā telegrafējot. Skatuves iekārtas sākotnēji bija askētiskas, ģeometriskas, bet pamazām apauga ar modernas tehnikas bagātīgu izmantošanu. Ekspresionisms vēlas esamību nevis atveidot, bet pārveidot, veidot no jauna.

Viens no spilgtākajiem vācu ekspresionisma pārstāvjiem, kura lugas iestudējis Rīgas Strādnieku teātris, ir Ernsts Tollers. Viņš kļūst par šī virziena ambīciju iemiesotāju – paust politiskās pārliecības, rādīt uzskatu sadursmes un personīgos iekšējos konfliktus. Pirmajā pasaules karā Tollers nokļūst Rietumu frontes pirmajā līnijā un piedzīvo nervu sabrukumu. Viņš kļūst par pārliecinātu pacifistu un revolucionāru. Šo abu pārliecību sadursmē viņš piedalās 1918. gada Bavārijas apvērsumā, kurā Neatkarīgā sociālistu partija pasludināja Bavārijas padomju republiku. Tollers kļūst par vadītāju valdībai, kas pastāv tikai sešas dienas un tiek iesaukta par kafetērijas anarhistu režīmu. Pēc apvērsuma Tolleram draud nāvessods, bet viņam tiek piespriests piecu gadu cietumsods. Tas viņam ir radoši produktīvs. Viņš saraksta vairākas lugas, kas tiek plaši iestudētas visā Vācijā, – “Masas cilvēks” (*Masse Mensch*), “Mašīnu lauzēji” (*Die Maschinenstürmer*), “Vācietis Hinkemanis” (*Der Deutsche Hinkemann*).

Latvijā pirmo reizi Tolleru iepazīst ar lugas “Hinkemanis” iestudējumu. 1923. gadā sarakstītā luga tiek rādīta Maskavas Latviešu teātra “Skatuve” viesizrādē Rīgā 1924. gadā. Rīgas Strādnieku teātris ar to iesāk savu otro sezonu 1927. gadā. Izrāde veidota ekspresionisma estētiskā, scenogrāfiju pēc Niklāva Strunkes skicēm gatavojis Herberts Līkums. Šis iestudējums netiek ierindots teātra veiksmīgākajos veikumos. Lai gūtu ieskatu Strādnieku teātra izveidotajā politisko žestu un vizuālo kodu sintēzē, detalizētāk jāapskata Tollera lugas “Katlu ugunis” iestudējuma piemērs. Tas teātra piecu gadu atzīmēšanai izdotajā brošūrā pieminēts starp nozīmīgākajiem teātra veikumiem “kā ceļa rādītāji, kas nostiprināja teātrim arvien noteiktāki nopietnas, augošas mākslas iestādes reputāciju” (Dukurs 1931, 8).

Luga sarakstīta 1928. gadā, burtiskais nosaukuma tulkojums “Apdzēst katlus” (*Feuer aus der Kesseln*) saistās ar beigu ainu, kur pretēji pavēlei doties atkal jūrā kara kuģa katlu telpā atskan matrožu gala vārds: “Izdzēsiet katlos uguni...” Lugas saturs atspoguļo vēsturiskus notikumus – kara tiesu vācu kara flotes matrožu un kurinātāju dumpiniekiem 1917. gadā, par kuru 1926. gadā tika veikta atkārtota izmeklēšana, kas secināja, ka sods ir bijis nesamērīgs. Ekspresionismam raksturīgajā subjektīvajā skatījumā Tollers lugā risina paša iekšējos pārdzīvojumus, kas saistīti ar sava tiesas procesa laikā piedzīvoto. Šo vēsturisko sižetu ir aprakstījis arī cits autors – Plivjē. Šis dramatisējums parādījās jau 1928. gadā pazīstamā vācu politiskā teātra režisora Ervīna Piskatora iestudējumā, izmantojot viņa ieviesto dokumentālismu, tiešu politisko aģitāciju, filmētu un dokumentālu kadru projekcijas. Tollera lugas pirmizrāde notiek 1930. gadā Berlīnē; Rīgas Strādnieku teātrī – 1931. gada 1. maijā (Gruzna 1931a; Kundziņš 1972, 363).

Lugas saturs un dokumentālais pamats ir detalizēti aprakstīts izrādes programmiņā (RTMM, 272175), un tam ir liela nozīme – teātris aģitēja, veidoja izpratni par vēsturiskajiem notikumiem.

Interesanti ir tas, ka prese, atspoguļojot lugas sižetu, spriedumos nepārprotami ievij savas nostājas un politiskās pārliecības. Piemēram, divi pretēji viedokļi par autora pausto

domu: “Autors, būdams krass revolucionārs un utopists, cenšas rādīt lielo nevienlīdzību un nežēlību” (“Sociāldemokrāts”, 1931.05.02.). “Tolleram šajā gadījumā nebija vajadzīgi matroži-varoņi, matroži-revolucionāri. Autors vieglu sirdi ziedo visus idejiskos nolūkus un parāda nekārtības kā tādu “zupas dumpi”. [...] luga vispār ir neinteresanta [...] Toties izrāde ir ļoti veiksmīga” (“Segodņa”, 1931.05.03.).

Zīmīgi, ka lugas sižetam līdzīgs notikums risinājās turpat Rīgā, tas skāra Linarda Laicena politisko un publicistisko darbību. Lugā izteiktie dumpinieku saukļi – “Par mieru bez aneksijām!”, “Nost karu!” – diviem no viņiem maksāja dzīvību, bet drīz vien šīs prasības kļuva par valstisku ideoloģisku programmu. Laicens kā Saeimas Strādnieku un zemnieku frakcijas lokomotīve aģitēja: “Latvija nodibinājusies, pateicoties Oktobra revolūcijai.” Tas nepatika komunistiem un Laicenam maksāja dzīvību, bet vēlāk kļuva par padomju propagandas pamatpostulātu. Totalitārisma seku dokumentēšanas centra pētījumā atklāts, ka komunisti tīrīšanas kampaņas ietvaros sāka Laicena “kļūdu kritizēšanu atklātā veidā”, piespieda izbraukt uz Padomju Savienību, tur turpināja izsekot, līdz 1937. gadā arestēja un nošāva. Pētījumā secināts, ka maldīgs ir padomju laika presē radītais priekšstats par Laicena aktīvo darbību Komunistiskajā partijā (Niedre, Daugmalis 1999, 67–72). Līdzīga rīdīšana, uzbrukumi, manipulācijas un izdzēšana skāra daudzus kreisos intelektuāļus. Šo gadījumu pārskatīšana un iekļaušana kopējā vēstures stāstā būtu kreiso ideju pētniecības uzdevums.

Rīgas Strādnieku teātrī Tollera lugas “Katlu ugunis” tulkojumu veica Jānis Sudrabkalns, režisors Jurijs Jurovskis, scenogrāfs Mihails Jo, kustību konsultants Sams Hiors, muzikālās ainas – Aleksandrs Melli.

Jurijs Jurovskis (īstajā vārdā Georgijs Saruhanovs), talantīgs un izteiksmīgs aktieris, krievu provinces teātru izcilā metra Nikolaja Saboļščikova-Samarina audzēknis, guvis Rietumeiropas teātru pieredzi, kad no 1921. līdz 1924. gadam uzturējās Vācijā, kur nokļuva ar Jeļenas Poļevicas trupu viesizrādēs, tur piedalījies arī citu teātru izrādēs, filmējies kino, tostarp vācu ekspresionisma režisora Friča Langa filmā “Nībelungi” (Zaula 2019). Tas dod pamatu uzskatam, ka Jurijs Jurovskis bija iepazīs ekspresionisma teātra paņēmienus un spēles principus.

“Katlu ugunis” ir luga, kas uzrakstīta ekspresionisma teātrim raksturīgā veidā – notikumi tiek parādīti 12 ainās, sižets veidojas pēc montāžas principa. Jurovska režisora prasme – strādāt ar aktieriem, atraisīt viņos tēla izjūtu, lai radītu spilgtu tipāžu, kas tajā pašā laikā ir arī ticams un īstens, veidot raitus dialogus – šajā iestudējumā bija uzvarējusi pār vēlmi stilizēt ekspresionisma iestudējumu (Zirne 2014). Savās atmiņās Jurovskis ar gandarijumu atceras šo iestudējumu. Kā pašu efektīgāko radīto scēnu viņš min kurtuves ainu: “Trīs ugunis izverdošas krāsnis spilgti izcēlās uz melnā fona. Aiz krāšņu caurumiem bija nostādīti vareni prožektoru, un, krāsns mutei atveroties, šķiet, ārā plūda īstas liesmas” (Jurovskis 1968). No šī apraksta nojaušams, ka šādu ainu nav radījis režisors viens pats, tur vairāk ir uzsvērts dekoratora veidotais vizuālais tēls.

Dekorāciju veidoja Mihails Jo (īstajā vārdā Meijers Joffe), gleznotājs un ilustrators, mācīties V. Blūma zīmēšanas un gleznošanas skolā, Rīgas Ebreju minoritātes teātra (Skolas ielā 6, Rīgā) dekorators un atbildīgais mākslinieks, no 1933. gada arī tā mākslinieciskais vadītājs, paralēli darbojies Ebreju teātra profesionālo skatuves darbinieku asociācijā un Ebreju Strādnieku teātrī (Jēzusbaznīcas ielā 3, Rīgā), kas dažas izrādes radīja arī Rīgas Strādnieku teātra telpās (Simeon 2004, 51–53).

Scenogrāfs Mihails Jo iestudējumam uzbūvēja trīs līmeņu spēles laukumu platformas. Scenogrāfija radīja iespēju raiti nomainīt vidi no ainas uz ainu – bruņu kuģa klājs, kurinātava, krodziņš, matrožu kubriks – vai arī norītēt vienlaicīgi trīs cietuma kamerās. Scenogrāfa piezīmes vai atmiņas nav saglabājušās, vienīgās liecības ir izrādes fotogrāfijas

Attēlā: Ernsta Tollera lugas "Katlu ugunis"
iestudējums Rīgas Strādnieku teātrī, 1931. gads.
Skats no izrādes, kara kuģa kurtuves aina. Foto
autors nezināms. Rakstniecības un mūzikas
muzeja krājums (RTMM 43620)



un recenzijas.

Kritika uzsver iespējamo scenogrāfiju: "Īpaši impozanta ir aina kreisera katlu telpās, šinī dzīvā ellē, kura savā realitātē nav sliktāka par baznīcas solīto fantastisko elli. Šo haotisko un līdz tam dzelžaini disciplinēto matrožu ceptuvi teātris ir atdarinājis neticami naturāli. Kā tas ir iespējams pie tik mazas skatuves ar tik aprobežotiem tehniskiem līdzekļiem? Tā katrs jautās un brīnīsies par tik iluzoru ticamību. Tas ir pārdomāta, nosvērta un grūta darba rezultāts" ("Sociāldemokrāts", 1931.05.02.). "Dekorators M. Jo no savas puses gādājis ar nedaudz zīmīgiem plakātiem par dekoratīvo ilūziju" ("Pēdējais Brīdis", 1931.05.03.).

Skatuves izveidošana vairākās platformās raksturīga tā laika konstruktīvisma teātrim Krievijā un politiskajam teātrim Vācijā. Novākt kulises un atklāt skatuves sienas bija tā laika inovācija. Veidojot vairāku objektu simultānu izkārtojumu, ar izgaismojumu norobežojot atsevišķus mazus spēles laukumus, tika radīta iespēja realizēt montāžas principu dramaturģijā un režijā – strauji pārlēkt no vienas ainas citā, līdzīgi kā kino tiek montētas ainas.

Izveidot ekspresionisma teātrim radniecīgu iestudējumu Strādnieku teātrī bija iespējams, jo skatuves tehniskās iespējas bija būtiski uzlabotas un papildinātas, pateicoties tehnisko cilvēku entuziasmam. Teātris atradās nelielā koka namā Tērbatas ielā 64, kur bija priekštelpa ar garderobi, bufete, administrācijas telpa un skatītāju zāle ar pavisam vienkāršu skatuves paaugstinājumu. Mazā, šaurā un seklā, "pavisam nederīgā skatuve" (kā tā raksturota teātra dibināšanas protokolā) pēc Herberta Lūkuma ieceres bija pārvērsta: vispirms tika uzbūvēts proscēnijs un izveidots gaismu tilts, dažās fotogrāfijās redzama arī orķestra bedre, esot bijušas četras kustināmas ripas (divas uz skatuves, divas uz proscēnija). Nojaucot dibensienus, skatuve tika paplašināta un panākta iespēja izrādes scenogrāfijai izmantot arī ārdurvis aiz skatuves. Lūkums uzskatīja, ka "skatuves tehnikas dažādības ziņā miniatūrā Strādnieku teātris pārspēja lielos teātrus" (Vanaga 2016, 383–384).

"Konstruktīvisma pēdējais vārds" – tā skatuves izbūve raksturota recenzijā (Gruzna 1931). Vai ir pamats uzskatīt, ka Rīgas Strādnieku teātra veidotais vizuālais stils tika skatīts kā atvasinājums no konstruktīvisma teātra Krievijā? Drīzāk nē, jo konstruktīvisms kā jēdziens bija lokalizējies, kā to raksturo mākslas zinātniece Stella Pelše: "Konstruktīvisma nozīmei, kas cirkulēja lielākajā daļā starpkaru posma lokālo tekstu par mākslu, izprotot konstruēšanu nevis kā derīgu lietu radīšanu pretstatā tēlotājam mākslai, bet kā plaši interpretējamu opozīciju reālistiskai dabas atdarināšanai" (Pelše 2015, 173).

Teātra zinātniece Silvija Radzobe Strādnieku teātra estētiku un vietu Latvijas teātru vēsturē raksturo: "Rīgas Strādnieku teātra izrāžu estētika un sociālkritiski ievirzītā idejiskā programma, kas ir unikāla Latvijas teātru kopainā, tipoloģiski korespondē ar Ervīna Piskatora Politisko teātri un krievu aģitpropa pieredzi pēcrevolūcijas periodā – 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē. Pēc Kārļa Ulmaņa autoritārā apvērsuma 1934. gada 15. maijā teātris, tāpat kā Latvijas Sociāldemokrātiskā strādnieku partija, tiek likvidēts, tādējādi iznīcinot teātra uzkrāto vērtīgo pieredzi" (Radzobe 2020).

Politiskie procesi 20. gadsimta 20.–30. gados, kad veidojās un pie varas nāca totalitārie režīmi, skatāmi paralēli ar "atgriešanos pie kārtības" un modernisma ideju represīvu noliegumu ("deģenaratīvā māksla" – nacistu vārdnīcā; "kosmopolitisms", "formālisms" u. c. – padomju leksikā).

Pētot kreiso preses izdevumu vizuālo stilistiku un idejisko diskusiju saturu, Pelše secina: "Latvijas starpkaru proletāriskās mākslas modernistisku, reālistisku un utilitāru versiju koeksistenci, atbalsojot Eiropas un Krievijas mākslas dzīves procesus, kuros atgriešanās pie kārtības nozīmēja, no vienas puses, mimētisko tradīciju rehabilitāciju, no otras – ideoloģiski motivētu avangarda diskreditēšanu stājmākslas saprotamības vārdā" (Pelše 2015, 176).

Padomju periodā kreisās modernistiskās idejas tika pārinterpretētas, represijas un ideoloģiskais spiediens darīja savu. Modernisma ideju pārmantojamībā veidojās pārrāvums. Piemēram, modernisma dejas un ritmo-plastikas idejas par ķermeņa dabisko sinhronizēšanos un spontanitāti, kas bija pamatā Sama Hiora izmantotajiem ķermeņa tehnikas principiem, bija ideoloģiski pretējas totalitārisma, tās tika izstumtas un aizmirstas. Līdz ar to postsociālisma situācijā laikmetīgā dejas ienāca it kā no jauna.

Pašreizējie pētījumi par modernitāti sociālistiskā bloka valstīs aktualizē nepieciešamību pārskatīt modernisma neiedzīvošanos Latvijas kultūrvidē. Vai tas bija hibrīds, kas nenes sēklas? Vai arī tika politiski hibrīdizēts autoritārā režīma un padomju periodā? Strādnieku teātra idejiskās nepareizības kritika, retorika par strādnieku šķiras nodevību bija komunistiskās partijas būvētās represīvu mašīnērijas sastāvdaļa, kas iedarbināta bija jau teātra darbības laikā. Sekojošās politiskās kolīzijas – teātra slēgšanu Ulmaņa apvērsuma naktī, padomju okupācijas varas aizdomīgums un pieprasītā taisnošanās no bijušajiem režisoriem un aktieriem, kas bija jāiekļauj veidotajās publikācijās un rakstītajās atmiņās, – ir deformējušas par teātri atstātās liecības. Tās jāvērtē kritiski un jāinterpretē no mūsdienu postsociālisma un postkoloniālo pētījumu skatpunkta.

No šodienas perspektīvas izvērtējot Strādnieku teātra estētisko koncepciju un vizuālajā valodā ieviestās inovācijas, būtiski ir izsekot šo ideju pārmantojumam un aktualizācijai laikmetīgajā kontekstā. Latviešu teātra vēstures stāsts tiek veidots kā atsevišķu "teātra māju" apskats gadu gaitā un atsevišķu personību māksliniecisko biogrāfiju izpēte (Tišheizere *at al.* 2020). Vai iznāk tā – nav mājas, nav teātra? Rīgas Strādnieku teātris ir iekļauts latviešu teātra un mākslas vēstures kopējā stāstā (Kundziņš 1972, Sniedze 2006, Dzene 2010, Vanaga 2016). Pētījumus par atsevišķām radošajām personībām, kas darbojušās Strādnieku teātrī, veikuši pētnieki Anda Burtnece, Ērika Zirne, Ligita Zaula, Kārlis Vērdiņš u. c. Tomēr jāsecina, ka kopumā Rīgas Strādnieku teātra izpēte ir nepilnīga un nepietiekama. Nav veikts teātra darbības kritisks izvērtējums, kas skatītu teātra estētisko koncepciju, iesaisti politiskajās norisēs un veidoto ietekmi modernisma mākslas virzienu attīstībā Latvijā. Svarīga ir arī autoritāro režīmu veiktās nodzēšanas un izkropļojumu pārskatīšana.

Rīgas Strādnieku teātris no aizguvumiem veidoja savu unikālo hibrīdformu, tomēr jautājums ir – vai tā pārauga atzīstamā inovācijā? Kāda bija kreiso politisko kustību kultūrpolitikas nostādņu reālā ietekme uz māksliniecisko procesu? Vai tika sintezēta jauna teātra forma?

Strādnieku teātra piecu gadu darbības pārskata brošūrā publicēti vairāki idejiski un programmatiski raksti (autori Roberts Dukurs, Jānis Sudrabkalns, Andrejs Upīts, Pāvils Gruzna) kas, ieturot svinīgu toni, skaidro teātra izvirzītos mērķus. Programmatiskā, mērķus izvirzošā rakstā Pāvils Gruzna runā par nepieciešamību teātrim veidot savpatnu stilu: "Idejisks teātris nevar būt: ne naturāls vai reāls, ne romantisks, ne klasisks, ne futuristisks, ne mistisks, ne literārisks, ne konstruktīvisks, ne beigu beigās – analītisks. Viņš var būt tikai sintetisks. Tas ir viņa stils. Revolūcionārais nākotnes stils. Dialektiski ārdošs un sintetiski kopojošs, šī vārda plašākā un dziļākā nozīmē. Jo ideja pati par sevi ir lielu nodomu sintēze." Šajā pašā rakstā ir režisoru uzskaitījums, ko varētu uzskatīt par ietekmju uzskaitījumu: "Visi tie Jevreinovi, Tairovi, Meijerholdi, Piskatori un Reinhardti... Liekat viņus mierā! Tie ir izmeklējušies, ļoti maz ko atraduši un jau paguruši." Autors ar šiem personvārdiem apzīmē rutinētu, pseidopatētisku un lieki teatrālu stilu, kas, viņaprāt, ir jāpārvar. Prasība ir "suverēna, sintētiska stila" veidošana, "neviltotas īstenības" radīšana uz skatuves. "Izrādei jāzaug tikpat dabiski kā riekstam" (Gruzna 1931, 29–32).

Mūsdienu politiskā teātra pētījumi skata problēmu – "ko pārstāvēt, kādā veidā un ar kādām

tiesībām”? Teātris kā institūcija pats ir reprezentējošs, tas pārstāv kādas sociālas grupas uzskatu kopību (Fischer-Lichte 2005). Latvijas kultūrvidē neatkarīgie teātri ilgu laiku tika asociēti ar amatieru statusu, profesionālisms bija strikti institucionāls. Pēdējā desmitgadē savu nišu ir izveidojuši neatkarīgie teātri, parādās sociālās kritikas iestudējumi, daudzās nelielās kultūrvietas veido atšķirīgus performativitātes modulūkus, kas paplašina teātra izpratnes robežas. Teātris ne tikai atspoguļo vai pārstāv, bet arī kļūst par laboratoriju, kurā tiek pārbaudīts uzskatu kopums vai pat izgudrots kāds utopisks modelis. Teātris tiek lietots arī kā rīks, lai panāktu iesaisti un līdzdalību, raisītu diskusijas un kļūtu par diskusijas veidotāju. Politiskais aktīvisms, antiglobalizācijas kustība un ekoaktīvisms plaši izmanto vizuāli veidotu ziņas raidīšanu, performatīvus paņēmienus, kas ieguvusi apzīmējumu “artivismus”. Arī Latvijā pētnieki uzsver, ka “it īpaši pēdējās desmitgadēs aktualizējies mākslinieciskā aktīvisma fenomēns un tā aizgūvumi no teātra stratēģijām un taktikām” (Kreicberga 2015, 146).

Skatot teātri kā kopienu vienojošu un veidojošu praksi, tā uzdevums ir radīt mūsdienīgu kopienu, kurā var īstenot sociālas un politiskas darbības un kurā tiek izspēlēta, izrādīta, paplašināta sabiedrība tās faktiskajā vai iespējamajā veidā. Šādu funkciju pildīja Rīgas Strādnieku teātris savā laikā. Pētot, pārskatot un kritiski izvērtējot tā darbību, ir iespēja labāk izprast mūsdienu politiskās un mākslas norises.

Literatūras saraksts

Bērks, P. (2009) *Kultūru hibriditāte*. Rīga: Mansards, 2013.

Burtņiece, A. (1962) Dzīves skolniece // *Teātris un dzīve, Latvijas PSR Teātra biedrības almanahs VI*, 153.–173. lpp.

Burtņiece, A. (1988) *Lūcija Baumanē*. Rīga: Liesma.

Dzene, L., zin. red. (2010) *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Dzene, L. (2010) Pārējās skatuves 20. un 30. gadi. Dzene Lilija (zin. red.) *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 224.–227. lpp.

Gavars, P. (2014) Sociāldemokrātu un komunistu kopdarbība un savstarpēja politiska cīņa Rīgas Tautas augstskolā (1920–1934) // *Latvijas Zinātņu akadēmijas Vēstis*, A daļa. 2014. 68 (3/4): 85–101. lpp.

Gruzna, P. (1931a) Strādnieku teātra novitāte – E. Tollera drāma *Katlu ugunis* // *Sociāldemokrāts*, 1931.05.02.

Gruzna, P. (1931b) Tālākā ceļa jūtīs // *Latvijas Strādnieku teātris*.

Jurovskis, J. (1968) Rīgas Strādnieku teātris // *Teātris un dzīve*, 1968.

Jākobsona, E. (1931) Sakarā ar Strādnieku dramstudijas 10 darba gadiem // *Žurnāls*

Domas, Nr. 6., 1931.06.01.

Jēger-Freimane, P. (1931) Strādnieku teātra pēdējais inscenējums // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1931.05.01.

Kluinis, A., Pētersons, R. (2006) *Arodbiedrību gadsimts*. Rīga: Latvijas Brīvo arodbiedrību savienība.

Kreicberga, Z. (2015) Politiskais aktīvisms kā protesta forma // *Kultūras Krustpunkti*, 8. izdevums.

Kundziņš, K. (1972) *Latviešu teātra vēsture, 2. sējums*. Rīga: Liesma.

Niedre, O., Daugmalis, V. (1999) *Arhīvi apsūdz: Slepēnais karš pret Latviju*.

Komunistiskās partijas darbība 1920.–1940. gadā. Rīga: Totalitārisma seku dokumentēšanas centrs.

Pelše, S. (2015) Proletāriskās mākslas aprises starpkaru posma Latvijas kreisajā periodikā // *Kultūras Krustpunkti*, 8. izdevums.

Radzobe, S., sast., zin. red. (2018) *100 izcili Latvijas aktieri, 1. un 2. sējums*. Rīga: LU.

Radzobe, S. (2020) *Aizmirstais pusnakts kuģis “Trakā līpa”* // <https://www.kroders.lv/par-teatri/1396> [Skatīts 2021.09.19.]

RTMM, 272175 // Iespieddarbi. Rīgas Strādnieku teātris. Programmiņa *Katlu ugunis*, 1931. g., 14. lpp., 22,3 x 14,8 cm.

RTMM 272169\1-7 // Albumi. Laikrakstu izgriezumus kopa par iestudējumu *Katlu ugunis*, 1931. g.

RTMM 111023 // Manuskripts. J. Jurovskis *Rīgas Strādnieku teātris* (piezīmes par piedzīvoto), Rīgā, 1959. gada aprīlī. Mašīnraksts. Krievu valodā. 74. lpp.

RTMM 196414\1-2 // Manuskripts. Silvija Balode. Recenzija par Juriņa Jurovskā rakstu *Rīgas Strādnieku teātris*. 1960. gads, 32. lpp., krievu val., mašīnraksts, pasvītrojumi un atzīmējumi ar zīmuli.

Sniedze, E., sast. (2006) *Latviešu teātra hronika, 1919–1944*. Rīga: Zinātne.

Tišheizere, E., Rodiņa, I., Jonīte, D., Mellēna-Bartkeviča, L. (2020) *Neatkarības laika teātris. Parādības un personības gadsimtu mijā un 21. gadsimtā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Vanaga, A. (2016) “Kreisā” scenogrāfija Rīgā. *Latvijas mākslas vēsture, V sējums, Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods. 1915–1940*. Sastādītājs un zinātniskais redaktors Eduards Kļaviņš. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2016, 380.–386. lpp.

Vērduņš, K. (2016) Sam-Hiors, modernās dejas pionieris Latvijā. *Dzīmes konstruēšana IV*. Rīga: Avens, 167.–194. lpp.

Zaula, L. (2019) *Juriņa Jurovskā radošais darbs aktiermākslā, režijā, pedagogijā* // [kroders.lv 20.08.2019.](https://www.kroders.lv/peta/1319), <https://www.kroders.lv/peta/1319> [Skatīts 19.09.2021.]

Zirne, Ē. (2015) Andreja Upīša darbu interpretācijas Rīgas Strādnieku teātrī un to vērtējums recenzijās un pētījumos. 20. zinātnisko rakstu krājums *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, Liepājas Universitāte, Liepāja: LiepA, 2015. 252.–268. lpp.

Zirne, Ē. (2014) Juriņa Jurovskā režija Strādnieku teātrī. Zinātnisks rakstu krājums par teātri, literatūru un folkloru “Laipa”, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2014, 132.–143. lpp.

Zirne, Ē. (2017) Kārļa Veica radošā darbība Rīgas Strādnieku teātrī. 22. zinātnisko rakstu krājums *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, Liepājas Universitāte, Liepāja: LiepA, 2017, 403.–413. lpp.

Zirne, Ē. (2016) Tautas teātra (Théâtre populaire) tradīcija Rietumeiropā un Latvijā – vēsturiskie, sociālie un estētiskie aspekti. Zinātniskais rakstu krājums *Kultūras krustpunkti* 2016, Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 2016, 151.–157. lpp.

Fischer-Lichte, E. (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge: London and New York.

Simeon, U. L. (2004) *Das Jüdische Theater in Riga, Skolas iela 6* // Abschlussarbeit zur Erlangung der Magistra Artium im Fachbereich Neuere Philologien der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.



PATIESĪBU DAUDZBALSĪBĀ. KULTŪRU HIBRIDITĀTES SLĀŅI ELMĀRA SENKOVA TĪMEKĻIZRĀDĒ “IRĀNAS KONFERENCE” (2020)

Kitija Balcare

Latvijas Universitāte
Raiņa bulvāris 19, Rīga, LV-1586
k.balcare@gmail.com

KOPSAVILKUMS

Mūsdienu krievu dramaturga Ivana Viripajeva (*Иван Вырыпаев*) darbā “Irānas konference”

(2017) zinātniskā konferencē Dānijā satiekas rietumu kultūras izcilākie prāti, lai spriestu par kādas citas valsts – Irānas – problēmām, cilvēktiesībām un reliģiju. Savukārt latviešu režisors Elmārs Senkovs iestudē šo lugu Zoom platformā pandēmijas dēļ. Tas ļauj vienuviet virtuāli satikties vienpadsmit aktieriem no septiņiem Latvijas teātriem. Tīmekļa izrāde 2020. gada rudenī ieguvusi “Spēlmaņu nakts” balvu pandēmijas ietekmē jaunradītā kategorijā “Gada notikums digitālajā vidē”. Tas apliecina teātra profesionāļu augstāko atzinību darbam, kas ne vien pievēršas rietumu un austrumu kultūru sadursmes atainojumam, bet arī iezīmē teātra vēsturē spilgtu faktu, vienā izrādē līdzās spēlējot septiņu Latvijas teātru aktieriem, ļaujot pieredzēt atšķirīgu teātra valodu saplūsmi vienā mākslas faktā. Raksta mērķis ir analizēt, kādi ir kultūru hibriditātes slāņi iestudējumā “Irānas konference”, vai un kādā veidā tie ietekmē teātra izrādes profesionālo kvalitāti un kādi kultūrspecifiski naratīvi ir izgaismoti izrādes dramaturģiskajā materiālā.

Atslēgvārdi: teātris, digitālais teātris, kultūru sadursme, “Irānas konference”, Ivans Viripajevs, Elmārs Senkovs

ABSTRACT

Play of the contemporary Russian playwright Ivan Vyrypaev (*Иван Вырыпаев*) *The Iran Conference* (2017) brings together the best minds of Western culture at the scientific conference in Denmark to discuss the problems, human rights and religion of another country – Iran. Latvian director Elmars Senkovs transfers this play from the theatre hall to Zoom platform due to the pandemic. It allows eleven actors from seven different Latvian theatres to meet on a virtual stage. In Autumn 2020 this theatre performance won the annual award ‘Players’ Night’ in the newly created category ‘Event of the Year in the Digital Environment’. This confirms the highest recognition of theatre professionals for this performance, which not only focuses on the clash between Western and Eastern cultures, but also highlights a fact in the history of theatre: actors of seven Latvian theatres co-played in one performance, allowing to experience a fusion of theatre languages. The aim of the paper is to analyse which layers of cultural hybridity are revealed in *The Iran Conference*, whether and how they affect the professional quality of this performance and which culture-specific narratives are highlighted in the dramaturgical material.

Keywords: theatre, digital theatre, cultural clash, *The Iran Conference*, Ivan Vyrypaev,

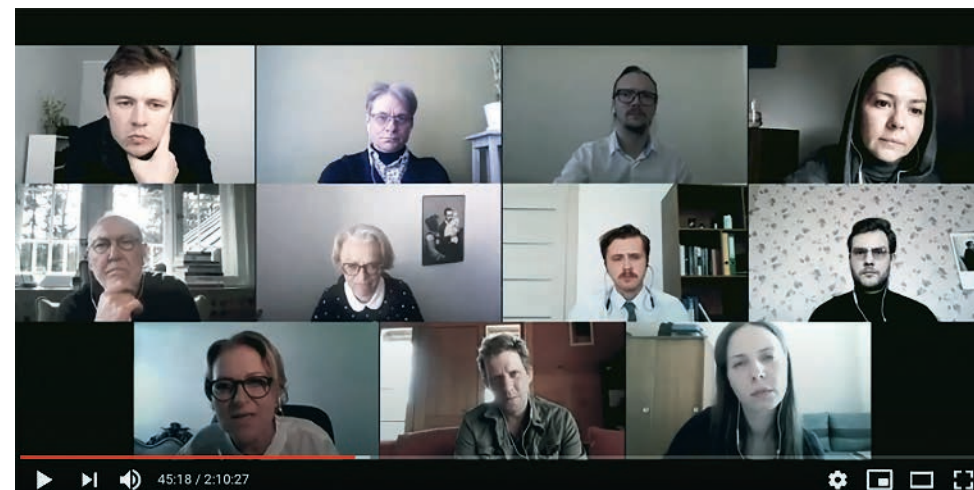
Elmars Senkovs

“Katram ir sava patiesība. Stāvi savā vietā un gaidi.”
(Ivans Viripajevs, “Irānas konference”)

Polijā dzīvojošais ebreju izcelsmes krievu dramaturgs Ivans Viripajevs uzrakstīja lugu “Irānas konference” 2017. gadā. Tā tulkota latviešu valodā 2020. gadā (tulkotājs – dzejnieks Arvis Viguls). Lugas pamatā ir stāsts par Irānas sociālpolitiskās situācijas un no tās izrietošo problēmu apspriešanu konferencē Dānijā. 2020. gada pavasarī pandēmijas apstākļos lugu iestudēja latviešu izcelsmes, trīsdesmitgadnieku paaudzes režisors Elmārs Senkovs ar valsts un nevalstisko teātru aktieriem uz imaginārās digitālās skatuves Zoom platformā latviešu un daļēji arī krievu valodā.

Raugoties no izrādes veidošanā iesaistīto skatpunkta, redzēt vienā mākslas darbā septiņu dažādu teātru un dažādu paaudžu vienpadsmit aktierus vienuviet līdz šim nepieredzētā ansamblī ir unikāla pieredze. Tādējādi var runāt par jaunizveidotu jeb hibridizētu kultūrfaktu. Izrādē piedalās aktieri Lolita Cauka, Jekaterina Frolova, Inese Kučinska, Juris Bartkevičs, Mārtiņš Meiers, Arturs Krūzkops, Artūrs Skrastiņš, Andis Strods, Matīss Budovskis, Una Eglīte un Agris Krapivņickis. Izrādes tapšanas procesā piedalījās videomāksliniece Paulīne Kalniņa, skaņu mākslinieks Mārtiņš Zvirbulis, izrādes producente Asnate Siliņa.

Režisora Senkova radošās apvienības “ESARTE” iestudējuma “Irānas konference” izpētes mērķis ir atklāt, kā šis kultūrfakts ir dekonstruējams kultūru hibriditātes skatījumā, kādi kultūrspecifiski naratīvi ir izgaismoti izrādes dramaturģiskajā materiālā un kādā veidā šie hibriditātes slāņi ietekmē teātra izrādes profesionālo kvalitāti.



1.1. attēls. Aktieru ansamblis iestudējumā “Irānas konference”. Publicitātes attēls no apvienības “ESARTE” arhīva.

Lugas konvertējamība kā kultūru vienādošanās

Spriežot par kultūru kontaktiem, pētnieks Pīters Bērks izdala tā saucamās kontaktzonas jeb telpas, kur kultūru kontakti ir spēcīgāki nekā citviet, piemēram, lidostas. Šīs zonas raksturo atšķirīgu grupu spēja rast kopīgu viedokli, apmainoties ar informāciju, tomēr paliekot katram

pie saviem uzskatiem (Bērks 2013, 67–68). Izrādes gadījumā šī kontaktzona ir konference. Tas ir formāts, kas klasiski pieļauj viedokļu daudzveidību vienā laiktelpā ar atšķirīgām balsīm. Konferences formāts rada iespējamu situāciju, kur katrai balsij ir sava vienlīdzīga patiesība. Izrādes veidotāji radošā apvienība “ESARTE” uzdod jautājumu – vai ir iespējams pamatot tādu viedokli, lai tas būtu neapšaubāms? Un cik daudz patiesību ir šajā pasaulē?

Bērks norāda, ka līdz ar globālā tirgus izaugsmi daži rakstnieki, tāpat kā daži filmu režisori, apzināti vai neapzināti savos mākslas darbos integrē tulkojamības iespēju (Bērks 2013, 93). Arī mūsdienu krievu dramaturga Ivana Viripajeva luga “Irānas konference” ilustrē nevis dāņu un irāņu viedokļu sadursmi, bet gan rietumu un austrumu pasaules uzskatu ārējo pretrunīgumu, paplašinot iestudējumu iespējas, raugoties pāri nacionālām robežām.

Kultūru identitātes nereti pašos pamatos tiek definētas pretstatos. Bērks, runājot par šo tulkojamību, atsaucas uz čehu rakstnieku Milanu Kunderu, norādot, ka viņa vēlinājā daiļrades posmā rakstnieks aizvien vairāk izvairījās no lokālām atsaucēm, vairāk pārdomu veltot vispārcilvēciskām problēmām (Bērks 2013, 94). Tieši tāpat arī Ivana Viripajeva luga ar savu vispārcilvēcisko kodu, kur krustojas politiska jautājuma risināšana ar dziļi personiskām iesaistīto konferences dalībnieku pārdomām un pat dziļi intīmām emocijām, zaudē izteikti lokālo pietuvinājumu jeb piesaisti konkrētai vietai, valstij, tautai, ļaujot to iestudēt tālāk par Dānijas robežām. Dāņu izvēle ir arī dramaturga ironija par dāņiem kā vienu no pasaules laimīgākajām tautām, kuri varētu būt labākie padomdevēji šķietami nelaimīgajai tautai – irāņiem.

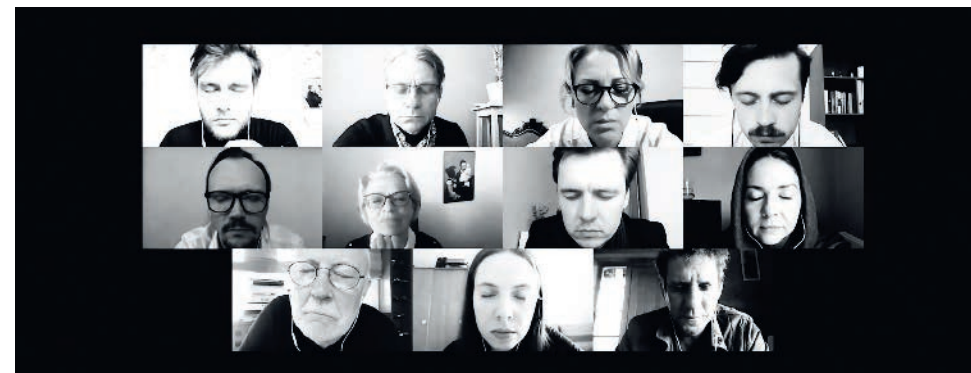
Bērks norāda, ka globālā līmenī saskatāma daudzveidības sašaurināšanās (Bērks 2013, 93). Līdz ar to kultūrfakta – šajā gadījumā lugas “Irānas konference” – tulkojamība ir uzskatāma par kultūru homogenizācijas pazīmi. To apliecina arī citāts no iestudējuma dramaturģiskā materiāla, kur izrādes konferences vadītājs Rasmusens pauž šādu atziņu: “Skaidru dalījumu starp austrumiem un rietumiem vairs nav iespējams nošķirt.”

Tautas, kas zina “noslēpumu”, un tautas, kas nezina “noslēpumu”

2021. gada sākumā intervijā “Manuprāt, Dievs – tas esmu es” žurnālam “Rīgas Laiks” dramaturgs Viripajevs saka: “Man šķiet, dažās slāvu kultūrās tas [mīts] ir ļoti dziļi ieausts. Hinduismā arī.” Uz žurnālistu jautājumu, vai ir tādas tautas, kurās tas nav ieausts, dramaturgs šai pašā intervijā atbild: “Es bieži ievēroju, ka Centrālajā un Rietumu Eiropā tas ir mazāk ieausts. Tur tas vairāk notiek caur izprašanu.”

Arī lugas “Irānas konference” iestudējumā tās varoņi spriež par šādu nošķirtumu. Izrādē politologs Tomsens jautā: “Vai jums neliemas, ka jūs visu novienkāršojat līdz tādai banālai tēmai kā “viņi” un “mēs”? Tautas, kas zina “noslēpumu”, un tautas, kas nezina “noslēpumu”. Tāda novazāta tēma – cik “negarīgi”, taču pārtikuši esam “mēs” un cik “garīgi”, taču nabadzīgi ir “viņi”.” Savukārt Dānijas premjera sieva un labdarības fonda prezidente Šmite-Poulsena saka: “Zinu, ka mums, eiropiešiem, patīk mazām autentiskām tautām piedēvēt īpašu garīgumu. Es ieskatījos pati sevī, un tur nebija nekā, izņemot milzīgu kultūras bagāžu – pieklājību, toleranci, humānismu, izglītību. Mēs, kas nezīnām noslēpumu, cenšamies palīdzēt tiem, kas noslēpumu zina.”

Turklāt Bērks uzsver, ka vēstījumos par kultūru saskarsmi starp varas ziņā vienlīdzīgām un nevienlīdzīgām kultūrām sižeti ir ļoti atšķirīgi (Bērks 2013, 64). Izrādē žurnāliste Petersena saka: “Tās traģēdijas fonā, kas pašlaik norisinās Tuvo Austrumu reģionā, Sīrijā, Irākā, Afganistānā un tā tālāk, tas viss skan aizvainojoši un pretīgi. Aizvainojoši tiem, kas pašlaik atrodas un dzīvo tur, nevis šeit, Kopenhāgenā.” Savukārt izrādes varonis dāņu



1.2. attēls. Aktieru ansamblis iestudējumā “Irānas konference”. Publicitātes attēls no apvienības “ESARTE” arhīva.



2. attēls. “Spēlmaņu nakts” nominācijas kategorijā “Gada notikums digitālajā vidē”. Ekrānuņēmums.



3. attēls. Aktrise Jekaterina Frolova irāņu dzejnieces un sabiedriskā aktīvistes, Nobela prēmijas laureātes Širinas Širazi lomā. Ekrānuzņēmums.



4. attēls. Skats no tīmekļizrādes "Irānas konference". Ekrānuzņēmums.

rakstnieks Jensens norāda: "Patiesībā tā nav Irānas problēma, bet gan mūsu problēma. Kā mums rīkoties, skatoties, kā Irānā sievietēm aizliedz iziet uz ielas ar neapklātu galvu? Kas, piemēram, vainīgs pie notikumiem Sīrijā? Atbilde būs atkarīga no tā, kādu presi jūs lasāt. Nevis no tā, kas tur notiek patiesībā."

Būtisku lomu hibridizācijas procesos Bērks piedēvē cilvēkiem, minot arī tā saucamās hibrīdgrupas, piemēram, angļu īrus vai afroamerikāņus (Bērks 2013, 35). Izrādes kontekstā, piesakot konferences dalībnieku, tās moderators norāda, piemēram, uz Orhūsas Universitātes profesoru Kristensenu, kurš esot arī starptautiskās kustības "Eiropas islāms" aktīvis, un izskan šāda piebilde: "Kristensena kungs ne pēc nostāstiem vien zina, kas ir Irāna, viņš pazīst tās iedzīvotāju mentalitāti, viņš pazīst šīs teritorijas problēmas, un arī viņš, kā saprotu, ir musulmanis, vai tiesa, Kristensena kungs?" Taču Kristensena kungs to noliedz, norādot uz šķietamu pārpratumu, atsakoties no piederības konferences kontekstā būtiskai hibrīdgrupai – Eiropas islāmistiem.

Karnevāls kā hibridizācijas forma

Bērks atzīst, ka karnevāls ir viena no specifiskām kultūrformām, kurā vērojama hibridizācija (Bērks 2013, 34). Saskaņā ar krievu literatūras teorētiķa Mihaila Bahtina norādīto jēdziens "karnevāls" sakņojas tā spējā atainot potenciālo ierasto likumu pārkāpšanu populārās sociālās un tostarp arī kultūras praksēs. Piemēram, karnevāla laikā zūd robežas starp ierastajām hierarhiskajām attiecībām sabiedrībā. Ja tautas kultūrā izteikti dominē vertikālitate, tad karnevāla kultūrā ir vērojams pretējais – horizontalitate. Karnevalizētās kultūras pazīmes spilgti atklājas arī izrādē "Irānas konference", kas norāda uz tās karnevālistisko raksturu.

Karnevāls var norisināties tik ilgi, kamēr tā dalībnieki dzīvo tajā un vadās pēc tajā pasludinātajiem noteikumiem. Iestudējums "Irānas konference" ir balstīts šāda veida konferences priekšlasījumu un jautājumu–atbilžu daļas mijiedarbē, kas notiek tik ilgi, kamēr tās dalībnieki viens otru uzklausa un uzdod jautājumus. Citējot izrādes varones diriģentes Andersenā (Viripajeva oriģināllugā tas ir vīrietis, bet Senkova iestudējumā – sieviete) jautājumu: "Mums jāuzzina, kam mēs dzīvojam, kamdēļ pulcējamies šādās konferencēs, apspriežam mums nepazīstamu tautu nepazīstamā valstī ar nepazīstamām tradīcijām?"

Cilvēciskās attiecības karnevāla kultūras ietvaros raksturo vairākas pazīmes, ko arī izvirza Bahtins. Pirmkārt, karnevālā īslaicīgi zūd visas hierarhiskās atšķirības un barjeras, normas un aizliegumi, kas pastāv ikdienas dzīvē. Tie tiek atcelti, tā vietā valda brīvības, atklātības un tuvības princips. Izrādē tas vērojams izteikti personiskos monologos, kas atsaucas uz varoņu privāto dzīvi un daudzām teju intīmām detaļām, ko izceļ arī vietumis emocionāli kāpumi un kritumi konferences dalībnieku priekšlasījumu laikā. Otrkārt, karnevāla laikā visas oficiālās patiesības kļūst relatīvas, jo karnevāla kultūrā tiek svinēta pagaidu atbrīvošanās no dominējošās patiesības un no vispāratzītās kārtības. Izrādē Tēvs Augustīns uzsver, ka "tradīcijas noliedz tie, kas tās nav sapratuši, kam to nav un kas nav tām mācīti".

Krievu sociologs un politologs Anatolijs V. Dmitrijevs (*Анатолий Васильевич Дмитриев*) apgalvo, ka politikā saglabājas Bahtina piedāvātais karnevalizācijas process. Politika tiek uztverta gan kā skatuves aina, gan kā spēle, jo ne visi sabiedrības locekļi ir pārliecināti par savu nopietno viedokli vai lēmumu par politiskajiem notikumiem. Tieši tāpēc Dmitrijevs uzskata, ka ir iespējams uztvert politiskus kā drāmas vai komēdijas aktierus.

Allāhs vai kokakola?

Karnevālam ir spēja lauzt barjeras un ieradumus, kas pastāv sabiedrībā, kā arī savienot

laicīgo ar garīgo, kas spilgti izpaužas konferences dalībnieku dažādajos skatpunktos uz Irānas problēmu. Piemēram, konferences vadītājs Rasmusens pretnostata “religiozo tradicionālismu” un “humānisko racionālismu”, sakot: “Vai arī, kā reiz pajokoja kāds mans kolēģis no Beļģijas, cīnās divi spēki: Allāhs un kokakola.” Arī dramaturgs Viripajevs intervijā žurnālam “Rīgas Laiks” spriež: “Man Allāhs ir pirmavota nosaukums. Vārds ‘Dievs’, man liekas, tas ir vārds, kurā tiek nosaukts viss sākotnējais, no kā viss rodas. Pats par sevi saprotams, neizzināms ar prāta vai ķermeņa palīdzību. Bet vispār tas ir tikai nosaukums, tāpat kā kokakola. Es baidos jokot par Allāhu, mūsdienās tas vienkārši nav droši. [...] Man reliģija un kokakola ir līdzīgas.”

Iestudējumā “Irānas konference” viens no tās varoņiem teologs Larsens saka: “Vairumam no mums taču nekāda Dieva nav. Es vēl neesmu galīgi izkūkojis prātu, lai mēģinātu uzstāties zinātniskā konferencē ar priekšlasījumu par to, ka Dievs eksistē. Jo irānim pasaule – tā ir pasaule, kurā ir Dievs. Allāhs. Saprotiet, tā patiešām ir liela problēma, ka mūsdienās ar pasaules glābšanu galvenokārt nodarbojas cilvēki, kuriem par šo pasauli ir tūri racionāls priekšstats un kuriem runas par “dievišķo” liekas sadomātas un pat vulgāras.” Raksturojot rietumu sabiedrības mērķi, izrādes varonis politologs Kristensens norāda, ka tas ir cilvēka komforts, bet irāņa mērķis ir un paliek Allāhs.

Pēc Bahtina domām, karnevāls ir piedāvājums atteikties no pastāvošās kultūras, taču, viņaprāt, karnevāls nav vis tikai viduslaiku fenomēns, bet arī utopisks solījums par labāku dzīvi, ietverot vairāk vienlīdzības, brīvības un pārpilnības. Līdz ar to karnevalizācija ir sava veida protests pret pastāvošu sabiedrības modeli un dzīvesveidu, ko sabiedrība realizē, arī izaicinājums un provokācija tiem, kas tajā piedalās.

Jebkurš tulkojums būs kļūdaini

Saskaņā ar postmodernisma teorētiķa Ijaba Hasana izvīzītajām postmodernisma iezīmēm tajās ietilpst arī retorika kā pretstats semantikai (Hasans 1985). Tas izpaužas valodas lietojumā arī izrādē “Irānas konference”, kas dramaturģiski būvēta kā konferences priekšlasījumi aktieru monologos – klasisks retorikas piemērs.

Bērks uzsver, ka kultūras indivīdiem jeb devējiem, no kā tiek aizgūta kāda iezīme, jebkura viņu kultūras adaptācija vai tulkošana šķitīs kļūdaina (Bērks 2013, 58). Šo apgalvojumu spilgti atklāj arī izrādes pēdējais monologs, kur runā izrādes varone irāņu dzejniece un sabiedriskā aktīviste, Nobela prēmijas laureāte Širina Širazi, izvēloties to darīt savā dzimtajā valodā. Iestudējuma gadījumā – krievu valodā, vienlaikus tā izceļot Latvijas kontekstu un pretstatot lokālo kultūru – latviešu un krievvalodīgo – attiecības. Tas norāda gan uz šo kultūras nekonvertējamību jeb netulkojamību, gan arī uz nošķiršanos no pārējiem konferences dalībniekiem, tādējādi vēl vairāk pastiprinot savu atšķiršanos no pārējiem.

Pētnieks norāda uz valodnieku lietoto koda maiņas konceptu, kas raksturo bilingvālus indivīdus, kuri dažādās situācijās pārslēdzas no vienas valodas uz otru. Šo izvēli runāt dzeju dzimtajā valodā var uzskatīt arī par Bērka pieminēto pretestību jeb stratēģiju, kas kultūras robežas aizstāv pret invāziju (Bērks 2013, 75). Tātad monologs krievu valodā ir pašaisardzība pret ārēji uzspiestiem risinājumiem ārējo padomdevēju izvīzītai problēmai.

Jauna teātra dzimšana

Recenzējot izrādi īsu brīdi pēc pirmizrādes 2020. gada 20. maijā, teātra procesu tiešsaistes vietnē “Kroders.lv” teātra kritiķe Maija Svarinska atzīst: “Dzejolis izskan, un es saprotu, ka ir dzimis jauns teātris. Tas jaunais teātris, kas ir saskaņā ar globālo pasauli. Teātris, kurā

spēlēs aktieri no visiem mūsu valsts un projektu teātriem.” Turpretī teātra kritiķe Zane Radzobe 2020. gada 13. maijā žurnālā “IR” uzsver, ka “Seņkova “Irānas konference” ir viens no labākajiem iestudējumiem Latvijas teātrī šosezon. Ne tikai digitālajā vidē, bet vispār. Ļoti labs teksts. Nevainojami aktierdarbi – lomās dažādu teātru aktieri. Bet visvairāk, jāatzīst, uzrunā tas, ka izrādes veidotāji ir skaidri apzinājušies, kādā mediā viņi strādā.” Arī šī raksta autore teātra kritiķe Kitija Balcare 2020. gada 16. maijā recenzijā sabiedrisko mediju portālam “lsm.lv” jautā: “Vai šī Elmāra Seņkova izrāde kļuvusi par līdzvērtīgu izrādēm, kurās aktieru sniegumu dažādās spēles telpās var vērot klātienē? Uz šo jautājumu atbilde jau izskan izrādē, Jura Bartkeviča tēva Augustīna vārdos: “Jēga nav meklēt jaunu formu. Arī saturam vajag formas. Meklējiet nevis jaunas formas, bet nepieciešamās formas.” Un Elmārs Seņkovs, izvēloties Ivana Viripajeva lugu, to ir izdarījis. Īstajā laikā un vietā.”

Šo teātra kritiķu recenzijās paustās atziņas vēl vairāk paspilgtina jau pirmizrādes gada rudenī – 2020. gada 23. novembrī – tīmekļizrādes iegūtā “Spēlmaņu nakts” balva, turklāt tieši pandēmijas ietekmē jaunradītā kategorijā “Gada notikums digitālajā vidē”. Tas uzskatāms par apliecinājumu teātra profesionāļu jomas atzinībai darbam, kas ne vien pievēršas rietumu un austrumu kultūru sadursmes atainojumam, bet arī iezīmē teātra vēsturē spilgtu faktu, vienā izrādē līdzās spēlējot septiņu Latvijas teātru aktieriem. Tas skatītājam ļauj pieredzēt atšķirīgu teātra valodu saplūsmi vienā mākslas faktā, kurš turklāt sakņojas vispārcilvēciskā kodā. Kultūru hibriditātes acīm raugoties, šī saplūsme kā kultūrfakts tādējādi kulminē laikā un telpā profesionālā izpratnē, vienlaikus izgaismojot naratīvu par to, ka, neskatoties uz cilvēktiesībām, laimes meklējumiem, zinātniskiem grādiem, katram tomēr ir un paliek sava patiesība, kurai ir tiesības uz vienlīdzību ar visām citām patiesībām.

Viena no izrādes “Irānas konference” varoņiem žurnāliste Petersena secina: “Cilvēks, lai arī kādā kultūrā viņš dzīvotu, kādai reliģijai piederētu, kāda būtu viņa ādas krāsa, vispirms ir cilvēks. Cilvēks ir dzīva, saprātīga būtne, kas dinamiski attīstās. Savas kultūras nosacīta, protams.”

Literatūras saraksts

Balcare, K. (2020) Izrādes “Irānas konference” apskats: patiesību daudzbalstība // *LSM.LV* [tiešsaiste] 16.05.2020. Pieejams: <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/teatris-un-deja/izrades-iranas-konference-apskats-patiesibu-daudzbalsiba.a359629/> [Skatīts 15.08.2021.]

Bērks, P. (2013) *Kultūru hibriditāte*. Rīga: Mansards.

Hassan, I. (1985) *The Culture of Postmodernism* // *Theory, Culture & Society*. SAGE

Journals. Vol. 2, issue 3, pages: 119–131 [online] Pieejams: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276485002003010> [Skatīts 18.08.2021.]

Nosaukti “Spēlmaņu nakts” 2019./2020. gada sezonas laureāti // *Spelmanunakts.lv*

[tiešsaiste] Pieejams: <http://spelmanunakts.lv/2020/11/23/nosaukti-spelmanu-nakts-2019-2020-gada-sezona-laureati/> [Skatīts 15.08.2021.]

Seņkovs, E. (2020) *Irānas konference // Tīmekļizrāde. Izrādes ieraksts privātā autores lietojumā*

Storey, J. (2001) *Cultural theory and popular culture*. London: Prentice Hall.

Svarinska, M. (2020) Jaunā teātra dzimšana // *Kroders.lv* [tiešsaiste] 20.05.2020. Pieejams: <https://www.kroders.lv/recenzijas/1442> [Skatīts 15.08.2021.]

Radzobe, Z. (2020) Logs uz nākotni // IR *www.ir.lv* [tiešsaiste] 13.05.2020. Pieejams: <https://ir.lv/2020/05/13/logs-uz-nakotni/> [Skatīts 15.08.2021.]

Rītups, A., Šeins, A. (2021) Manuprāt, Dievs – tas esmu es // *Rīgas Laiks*, Nr. 1, 34.–43. lpp.

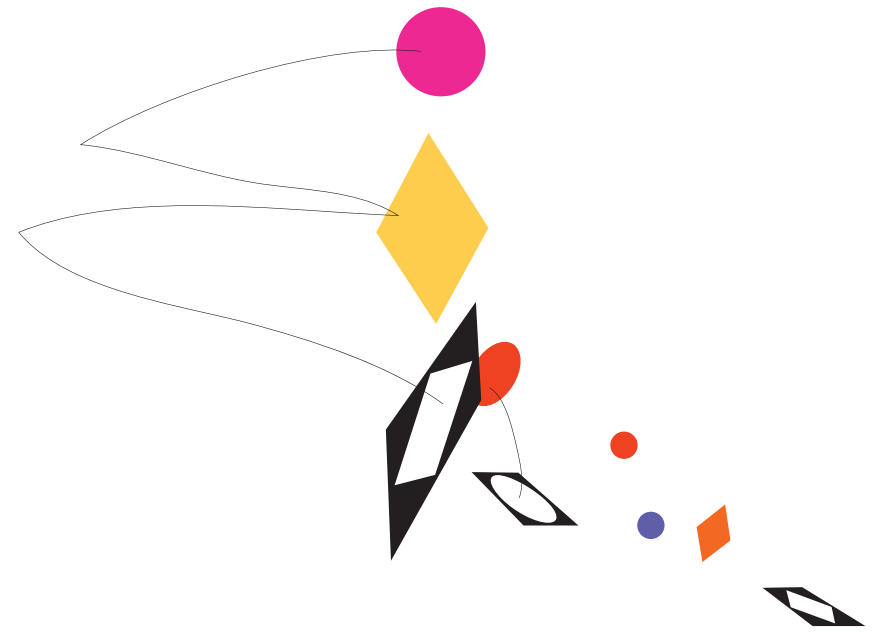
Viripajevs, I. (2020) Irānas konference // Iestudējuma dramaturģiskais materiāls Arvja Viģula tulkojumā latviešu valodā ir privātā autores lietojumā

Webb, D. (2005) Bakhtin at the seaside: utopia, modernity and the carnivalesque // *Theory, Culture & Society*. SAGE Journals. Vol. 22, issue 3, pages: 121–138 [online] Pieejams: <http://tcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/3/121> [Skatīts 18.08.2021.]

Дмитриев, А. В., Сычев, А. А. (2005) *Смех: социофилософский анализ*. Москва: Алфа-М.







V DIGITĀLĀ KULTŪRA

MĀKSLAS DARBS TĀ DIGITĀLĀS REPRODUCĒJAMĪBAS LAIKMETĀ: TEHNOLOĢIJU SNIEGTO IESPĒJU UN RISKU ANALĪZE VIZUĀLĀS MĀKSLAS KONTEKSTĀ

Dārta Purvīce

Latvijas Mākslas akadēmija
Kalpaka bulvāris 13, Rīga, LV-1050
dartapurvice@gmail.com

KOPSAVILKUMS

Digitalizācija, vizuālā māksla un internets savstarpējā sinerģijā ir radījuši daudz jaunu iespēju, tomēr neiztrūkstoši ir arī riski. Mākslai nokļūstot digitālajās platformās, tā vairs nav piesaistīta fiziskam objektam. Tālāko vizuālās mākslas ceļu ietekmē ikviens, kurš attēlu apskata, lejupielādē vai citādi izmanto savām vajadzībām. Pozitīvi, ka tas sniedz iespējas plašākai publikai piekļūt vizuālajai mākslai. Tajā pašā laikā mākslas tālākais ceļojums binārajos džungļos, šķiet, kļūst gandrīz neizsekojams. Par to runā arī digitalizācijas ietekmes pētnieks Ļevs Manovičs, kurš uzsver, ka digitālā vide kā medijs rada gan iespējas, gan riskus. Savukārt māksliniece un pētniece Hito Šteierle apgalvo, ka digitalizācijas ietekmē tiek zaudēta kontrole pār mākslas darba izmantošanu, informācijas nodošanu un kvalitātes saglabāšanu, kas rada riskus. Arī aura, par ko Valters Benjamins runā 20. gadsimta sākumā, tiek apdraudēta, ja darbs tiek pārnest uz digitālo vidi. Tomēr, rodoties vizuālās mākslas formām, kas ir paredzētas tikai un vienīgi virtuālajai videi, digitālā realitāte kļūst par leiputriju ikvienam mākslas cienītājam. Turklāt kopš kriptomākslas uzplaukuma arī digitalizētajai un digitālajai mākslai ir iespējams izsekot – iespējams, pat efektīvāk, nekā tas bijis jebkad līdz šim. Laikā, kad tehnoloģijas nepārtraukti attīstās un pasauli satriekusi pandēmija, kas liek pievērsties digitālajai videi, ir jāizvērtē dažādi digitalizācijas ietekmes aspekti. Autore pētīs pieejamību, mākslas demokratizāciju, savstarpēju sasaisti, attēla kvalitāti un vizuālās mākslas auru digitālajā vidē.

Atslēgvārdi: digitalizācija, reprodukcija, medijs, aura, vizuālā māksla

ABSTRACT

Digitalisation, visual arts and the internet have created many opportunities due to mutual synergy; however, certain risks have also emerged. As art enters digital platforms, it is no longer tied to a physical object. The further path of the visual art is influenced by anyone who views, downloads or otherwise uses the image for their own needs. On the bright side, it provides opportunities for wider audiences to access the visual arts. However, the journey of art in the binary jungle seems to be almost untraceable. Lev Manovich, a researcher of the impact of digitalization, also emphasizes that the digital environment as a medium creates both opportunities and risks. Artist, filmmaker and researcher Hito Steyerl, at the same time, accentuates that digitalisation has led to a loss of control over the use of artwork, the transfer

of information and the preservation of quality, which poses significant risks. Also, the aura that Walter Benjamin discusses at the beginning of the 20th century, might be threatened if the work of art is transferred to the digital environment. However, with the emergence of visual art forms designed exclusively for the virtual environment, digital reality is becoming a wonderland for any art lover. Moreover, since the rise of crypto-art, digitized and digital art has been traceable – perhaps even more effectively than ever before. At a time when technologies are continuously evolving and the world is experiencing a pandemic that is forcing us to switch to the digital environment, various aspects of digitalisation's impact on visual art have to be assessed. The author will examine different factors, such as accessibility, democratization of art, networking, quality of the image and the 'aura' of the visual arts in the digital environment.

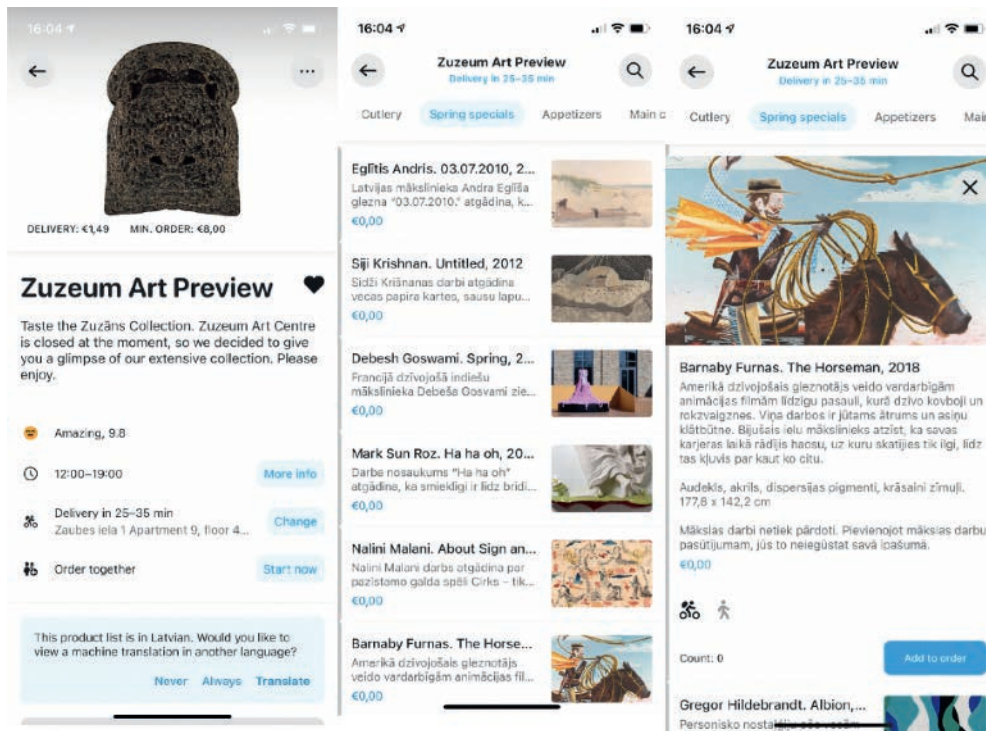
Keywords: digitalization, reproduction, medium, aura, visual arts

IEVADS

Jebkurš, kuram ir tālrunis ar kameru, var izveidot labākas vai sliktākas kvalitātes vizuālās mākslas darba reprodukciju sekunžu laikā. To augšupielādējot tīmeklī, tas sāk ceļojumu digitālajos tīklos. Šāds ceļojums ir gana satraucošs – tas var aizvest pie mākslas cienītājiem, kas smelsies iedvesmu no attēla vai vēlēsies to iegādāties, turpretim sliktākajā gadījumā tas zaudē informāciju, tiek pārveidots vai slepus pārdots bez autora piekrišanas. Digitalizācija ir ietekmējusi mākslu, padarot to komerciālāku. Piemēram, mākslas centrs "Zuzeum" savas kolekcijas darbus izvietojis ēdienu piegādes platformā "Wolt", kur tos iespējams apskatīt un virtuāli pasūtīt. Tiesa gan, netiek tirgoti mākslas darbu oriģināli, bet to reprodukcijas digitālajā formātā (Satori 2021).

Vizuālās mākslas digitalizēšana atvieglo piekļuvi mākslai un tostarp reklamē to. Tomēr, ja māksla kļūst par precīzāku plašajā internetā pieejamo produktu un pakalpojumu klāstā, būtu jā rūpējas, lai sniegtās iespējas ir līdzsvarā ar potenciālajiem riskiem. Digitalizācija var transformēt mākslas darba estētiskās kvalitātes un nozīmi, ja tiek nepareizi piemērota. Tā kā tehnoloģijas turpina strauji attīstīties, nav iespējams apkopot visus ietekmes aspektus, taču pēdējo trīsdesmit gadu laikā attīstība ir bijusi pietiekami strauja, lai izdarītu pirmos secinājumus par digitalizācijas ietekmi uz vizuālo mākslu.

Analizējot digitalizācijas ietekmi uz mākslu, tiek pētīts attēls, informācija, ko tas satur, un platforma, kurā tas atrodas. Lai slepus uzņemti attēli muzejos nepārtaptu par kultūras avotu, gan patērētājiem, gan pētniekiem jābūt kritiskiem pret uztverto informāciju. Attēls pats par sevi ir šķietamība, un šķietamība par interneta laikmetu kā laika posmu ar neierobežotām iespējām var būt maldīga. Lai gan informācijas tehnoloģijas atvieglo piekļuvi un gleznas attēls var mērot tūkstošiem kilometru sekundes laikā, ir jāizvērtē, cik daudz tas pazaudē ceļā. Biežāk minētie argumenti, kas izceļ digitalizācijas priekšrocības, ir šādi: pieejamība, demokratizācija un savstarpēja sasaiste. Turpretim attēla kvalitāte un mākslas darba auras pārnese ir galvenie aspekti, kas liek apšaubīt digitalizācijas sniegtās iespējas. Turpmāk rakstā tiks apskatīti visi iepriekš minētie aspekti, izvērtējot digitalizācijas sniegtās iespējas vizuālajā mākslā. Lai analizētu un izdarītu secinājumus par jomu, kas turpina strauji attīstīties, tiks izmantotas dažādas pētnieciskās metodes, tostarp statistikas datu analīze, gadījumu apraksts un vēsturiskās izpētes metode.



Attēls Nr. 1. No autores personīgā arhīva.

Vizuālās mākslas pieejamība digitālajā vidē

Ar pieejamību digitalizācijas kontekstā tiek saprasta iespēja piekļūt vizuālajai mākslai par maksu vai bez maksas, to apskatot attālināti ekrānā. Teju katram ir iespēja mākslu digitalizēt, to nofotografējot un augšupielādējot tīmeklī. Ir muzeji, kur iespējams ar telefonu uzņemt fotogrāfijas bez ierobežojumiem, tomēr ir citi, kur tas ir kategoriski aizliegts. Nenoliedzami, zibspuldzes starojums nodarītu kaitējumu rūpīgi uzglabājamiem un vērtīgiem mākslas darbiem, taču labi apgaismotajās muzeju telpās ir iespēja iemūžināt attēlu bez zibspuldzes, tādēļ fotografēšanas ierobežojumu iemesls nav manuālais kaitējums.

Cilvēku vēlme uzglabāt pieredzi digitālā formātā mūsdienās ir rezultējies vairāk nekā 3 miljardu uzņemtos attēlos dienā, tādējādi apdraudot muzeju un kolekciju drošību, mākslinieku autortiesības un apmeklējuma pieredzi (Zagorsky 2016). Tas veicina apstākļus, kad kāda vēlēšanās padarīt mākslu pieejamāku apdraud kāda cita vēlēšanos saglabāt mākslas darbu vai apskatīt to bez traucēkļiem. Tomēr pieejamība, ko sniedz digitalizācija, nenoliedzami, ir atvieglājusi piekļuvi mākslai, lai no tās iedvesmotos, izglītos vai vienkārši priecātos par to.

Digitalizāciju varētu uzskatīt par zelta laikmetu plašākām piekļuves iespējām. Iespēja piekļūt gandrīz neierobežotiem satura resursiem ir viens no lielākajiem ieguvumiem, ko rada tehnoloģijas. Jāpiekrīt pētniekiem, kas apgalvo, ka digitālās tehnoloģijas ir izmainījušas mākslu uz visiem laikiem, nojaucot fiziskās robežas un transformējot to, kā māksla tiek uztverta (Kristin 2013). Pētījumā, kas veikts 2019. gadā par tehnoloģiju izmantošanu mākslas institūciju vidū, tika secināts, ka (1) 49 % no visām mākslas institūcijām Lielbritānijā digitālās tehnoloģijas ir neaizvietojsams rīks dažādiem mērķiem un (2) 88 % no tām izmanto digitālos rīkus mārketinga nolūkos vai kā mediju. Šīs mākslas institūcijas kā galveno digitalizācijas mērķi minēja mākslas popularizēšanu un piekļuves iespēju paplašināšanu (Digital R&D Fund 2019). Institūcijas vēlas padarīt mākslu pieejamāku, taču kontrolēt piekļuvi, lai netiktu pārkāptas autortiesības un nekaitētu komerciālajām interesēm. Tomēr mākslas institūcijas interesē ne tikai tiesību aizsargāšana, bet arī publicētā attēla kvalitāte.

Mūsdienu tehnoloģijas nodrošina augstas kvalitātes reprodukcijas iespējas, kas attēlu fiksē teju vai tāpat, kā to spēj redzēt. Veiksmīgs piemērs, kur tiek izmantotas tehnoloģijas, lai digitalizētu mākslu, ir *Google Ad Project* (GAP). GAP ir programma, kas mākslas darbus fiksē un rada iespēju muzeju apmeklēt digitāli. Līdz šim GAP ir digitalizējis 50 tūkstošus mākslas darbu (Enhuber 2015, 123). GAP digitālā muzeja apmeklētājiem ir iespēja virtuāli izstaigāt muzeja telpas un apskatīt izstādītos darbus. Nozīmīgi, ka apmeklētājs var darbu pietuvināt un apskatīt smalkas vizuālās detaļas, iespējams, pat tuvāk, nekā tas būtu izdarāms dzīvē (Cohen 2011). Ja tehnoloģijas nodrošina augstu attēla reprodukcijas kvalitāti, tad mākslas darbs netiek transformēts, bet gan nodots skatītājam ar digitāla attēla palīdzību. Tomēr ir pētnieki, kas izturas kritiski pret argumentu, ka attēla kvalitāte nodrošina pilnīgu mākslas darba pārnesi uz digitālo vidi.

Kvalitāte jeb izšķirtspēja neliek patērētājam vilties, aplūkojot digitalizētā mākslas darba vizuālo reprezentāciju. Mīglaini vai bojāti attēli traucē aplūkot mākslas darbu. Tomēr pat izcila izšķirtspēja nespēj nodrošināt, ka virtuāli piekļūstam itin visam, kas būtu jāredz mākslas darbā vai, precīzāk, jāzina par to. Mākslas darba attēls bez autora, nosaukuma un citiem faktiem ir zaudējis daļu informācijas. Pārsvārā tās ir neprofesionālas vizuālās mākslas reprodukcijas, kurās trūkst nozīmīgas informācijas par mākslas darbu.

Digitalizētai mākslai nozīmīgs ir konteksts, ne tikai attēlojums. Atsaucoties uz mākslinieci un pētnieci Hito Šteierli, izšķirtspēja var nozīmēt visu, bet tā var arī nenozīmēt neko. "Augstvērtīgajiem attēliem ir izveidota sava hierarhijas sistēma, tomēr jaunās tehnoloģijas atrod arvien jaunus veidus, kā šos attēlus radoši degradēt" (Šteierle 2021). Pat ja, apskatot

mākslas darbu, redzam to lieliskā izšķirtspējā ar iespēju pietuvināt kādas konkrētas mākslas darba detaļas, ir būtiski ņemt vērā, kā šis attēls mūs ir sasniedzis un kādā kontekstā tas tiek izmantots. Šteierle piedāvā terminu “sliktie attēli”, kas attiecas uz tādām vizuālās mākslas reprodukcijām, kuras klejo interneta tukšumā – bez informācijas, konteksta un saimnieka (Šteierle 2021). Šādas reprodukcijas būtiski apdraud autortiesības un galvenokārt nesasniedz mērķi padarīt mākslu pieejamāku.

Būtiski ir pieminēt, ka iedvesmošanās no redzētā un atrasto attēlu izmantošana nav aizliegta. Aproprācija jeb piesavināšanās ir paņēmiens mākslā, kas izmanto priekšmetus, konceptus, kultūru elementus, attēlus un pat citu autoru mākslas darbus, lai radītu ko jaunu (Tate 2021). Aproprācija nav viennozīmīgi atbalstīta, tomēr tā ir starptautiski atzīta prakse mākslā. Par vienu no aproprācijas aizsācējiem uzskata Marselu Dišānu, savukārt viens no skandalozākajiem laikmetīgajiem aproprācijas māksliniekiem ir Ričards Prinss. Viņš izmanto citu autoru darbus, lai radītu savus. Piemēram, Prinss izstādē “New Portraits” 2014. gadā bija ietvertas mākslinieka izvēlētas citu cilvēku fotogrāfijas, kas atrastas sociālajos tīklos. Tās bez autoru piekrišanas tika izmantotas izstādes nolūkos. Prinss šīs fotogrāfijas papildināja ar komentāriem. Vairāki fotogrāfijās attēlotie cilvēki un fotogrāfiju autori vērsās tiesā pret mākslinieku, tomēr neveiksmīgi, jo aproprācijas māksla ir atzīta mākslas prakse un nav prettiesiska (Parkinson 2015).

Aproprācijas māksla ir cieši saistīta ar digitalizāciju, jo digitalizācija atvieglo piekļuvi citiem mākslas darbiem. Tas rada iespēju gandrīz jebkuram interesentam nodarboties ar to. Prinss piemērs atspoguļo, kādas iespējas un riskus veido digitalizācija. Tā ir iespēja attēlus ne tikai skatīties, bet arī redzēt un izmantot pēc saviem ieskatiem. Digitalizācija paplašina iespējas rīkoties ar attēliem prettiesiski un neētiski. Lai digitalizācijas sniegtās iespējas neaizēnotu riski, jābūt kritiskiem pret pieejamo informāciju un jāsekmē autortiesību ievērošana.

Vizuālās mākslas demokratizācija

Pētot digitalizācijas ietekmi uz mākslu, nereti tiek uzsvērts, ka māksla ir demokratizēta jeb kļuvusi vieglāk pieejama (Kang 2019, 52). Ar demokratizāciju tiek apzīmēta mākslas plašāka pieejamība tiem, kam tā citādi nebūtu pieejama; kā piemēru var minēt trešās pasaules valstis. Taču pētījumu rezultāti nevar nepārprotami apstiprināt šo argumentu.

Šobrīd tehnoloģijas ir pieejamas gandrīz visos pasaules reģionos, sniedzot iespēju piekļūt tīmeklim un datu krātuvēm. Var pieņemt, ka vizuālā māksla ir rokas stiepiena attālumā ikvienam, kurš vēlas to apskatīt. Salīdzinoši ērtā un izmaksu ziņā neapgrūtinātā piekļuve mākslai rada priekšstatu, ka tā tiek demokratizēta, taču dati liecina par ko citu. Tate mākslas muzeja veiktais pētījums liecina, ka tikai 3 % no muzeja digitālās vietnes apmeklētājiem atrodas ārpus rietumu pasaules valstīm (Enhuber 2015, 125). Nelielais apmeklētāju skaits, kas nāk no citiem pasaules reģioniem, liecina par to, ka, iespējams, mākslas demokratizācija neiztur kritiku. Muzeja apmeklējums vienmēr būs laikietilpīgāks un prasīs vairāk resursu nekā digitālās vietnes pārskatīšana, jo līdz muzejam ir jānokļūst, iespējams, jāiegādājas biļete, un ne visiem tas ir pieejams. Tomēr arī neierobežota piekļuve internetam var būt lokāli specifiska; bez interneta nav iespējams nokļūt ne digitālajās izstādēs, ne muzeju tiešsaistes platformās. Pieeja mākslai ir atvieglojama, taču ne demokratizēta. Mākslas demokratizācija varētu būt nākotnes mērķis, ko sasniedzot tiktu izglītoti un iedvesmoti aizvien vairāk cilvēki. Jāņem vērā, ka mākslas literatūra, kas izglīto mākslas interesentus, pastāv jau vairākus simtus gadu, taču cilvēki no visas pasaules turpina doties uz muzejiem, galerijām, biennālēm un citiem mākslas notikumiem. Piemēram, 2018. gadā Luvru Parīzē apmeklēja vairāk nekā 10 miljoni apmeklētāju, kas pārsniedz iepriekšējo gadu statistiku (Samsó 2020). 2018. gadā

Luvru bija iespējams daļēji apmeklēt virtuāli, tomēr cilvēki izvēlējās šo pieredzi gūt dzīvē. Iespējams, ka šāda patērētāju izvēle ir saistāma ar mākslas darba auru, par ko raksta Valters Benjamins 20. gadsimta sākumā.

Mākslas darba aura digitālajā vidē

Lai gan nav precīzas definīcijas, kas raksturotu mākslas darba auru, ir saprotams, ka aura ir kas sajūtams, apskatot mākslas darbu dzīvē. Mākslas terminoloģijā jēdziens “aura” tiek izmantots, lai aprakstītu mākslas darba neatņemamu sastāvdaļu – tā kvalitāti. Benjamins esejā “Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā” (1936) apgalvo, ka mākslas darba aura veido ne tikai tā kvalitāti, bet arī attiecīgās laiktelpas aktualitāti. Kā piemēru Benjamins min antīkās Grieķu skulptūras, kuras Senajā Grieķijā uztvēra pilnīgi citādi nekā, piemēram, viduslaikos, taču to vērtība nemainījās auras dēļ. Benjamins min arī telpu kā auru veidojošu komponenti (Benjamins 1936). Tieši telpa ir svarīga, lai sajustu mākslas darba auru. Fiziskajai telpai kļūstot par digitālo, mainās arī vizuālās mākslas patērētāju uztvere, jo nav pārlicības, ka mākslas darbs spēj saglabāt auru pēc pārnese uz digitālo vidi.

Pirms digitālās revolūcijas bija tehniskā revolūcija, kas ietekmēja vizuālo mākslu 20. gadsimta sākumā. Tehniskā reproducējamība nodrošināja to, kā vizuālās mākslas darbu varēja reproducēt ar fotogrāfijas palīdzību, tādējādi ekonomējot laika resursus. Mūsdienās digitālā revolūcija nodrošina gandrīz neierobežotas iespējas kopēt darbu neskaitāmos eksemplāros sekunžu laikā, kas pārsniedz tehniskās reproducējamības ietekmi. Ja tehniskā reproducējamība ietekmēja vizuālo mākslu, arī digitalizācijas sekas ir neizbēgamas.

Benjamins norāda: “Pat vislabākajai mākslas darba reprodukcijai pietrūkst viena elementa – tā unikālā esamība laikā un telpā, kur tas atrodas” (Benjamins 1936). Benjamins, pētot tehniskās reproducējamības aspektus, apgalvoja, ka māksla ir piedzīvojusi krīzi tehniskās reproducējamības dēļ, jo tā atņem mākslas darbam tā auru jeb esību laikā un telpā. Tomēr, ja fotogrāfija spēja nodot divdimensionālu informāciju par mākslas darbu, digitalizācija spēj vākt, apkopot un nodot tālāk ļoti detalizētus vizuālos elementus. Ja digitālās ierīces sniedz augstas kvalitātes reproducējamības iespējas, mākslas darba kvalitāte nesamazinās, tomēr telpa ir mainījusies attiecībā pret vietu, kur auras esamība nav nepārprotama.

Var pieņemt, ka mākslas darba aura ir tas, ko sajūtam, apskatot mākslas darbu dzīvē. Piemēram, apskatot Karavadžo “Dāvids ar Goliāta galvu” (1609–1610), formāli tiek vērtēta darba kvalitāte – tā izstrāde, detaļas, atveidojuma anatomiska atbilstība, monumentalitāte un dimensionalitāte, tomēr auras raksturlielumus nav iespējams tik skaidri definēt. Digitalizācija nodrošina iespēju attēlā iekļaut informāciju par vissīkākajiem mākslas darba elementiem, tomēr auras pārnese uz digitālo vidi vizuālās mākslas darbiem, šķiet, nav iespējama. To apliecina arī tas, ka pasaules nozīmīgāko muzeju digitalizētās kolekcijas neaptur interesentus no mākslas darbu apskates dzīvē. Luvru joprojām katru gadu apmeklē miljoniem apmeklētāju (Samsó 2020), lai gan daļa no ekspozīcijas ir pieejama digitalizētā formātā.

Šteierle uzsver, ka attēls digitālajā vidē pazaudē nozīmīgas tā komponentes. “Zaudējot vizuālo substanci, sliktais attēls atgūst kādu daļu savas politiskās jaudas un rada ap sevi jaunu auru. Auru, kuru veido nevis ‘oriģināla’ mūžīgums, bet tieši kopijas īslaicīgums. Attēls vairs nav piesaistīts klasiskajai publiskajai telpai, kas tiek uzturēta un atbalstīta ar valdības vai korporatīvajām struktūrām, – tas dreifē pa apšaubāmu, pagaidu datu kopu baseiniem” (Šteierle 2021). Šis apgalvojums papildina Benjamina teikto ar mūsdienīgu problemātiku, proti, ka mākslas darba aura mainās līdzīgi videi, kur tas atrodas. Digitalizācija sniedz iespējas uzlabot mākslas darba reprodukcijas kvalitāti,

tomēr tā nespēj nodrošināt to pieredzi, kuru skatītājs iegūst, mākslas darbu aplūkojot dzīvē, un rada riskus izolēt darbu no nozīmīgas informācijas.

Nenoliedzami, aura ir viena no mākslas darba kvalitāti veidojošajām komponentēm, taču runāt par tādu auru, par kādu raksta Benjamins, varētu līdz digitālās mākslas sākumam 20. gadsimta 60.–70. gados. Kolīdz vizuālā māksla tika radīta, lai tā taptu digitalizēta jeb reproducēta, tāda aura, ko min Benjamins, bija zudusi. 2011. gadā tika veikts pētījums par mākslas digitalizāciju. Viens no novērojumiem bija tāds, ka māksla kļūst vienkāršāka digitālajā vidē (Lugton 2011). Arī citi pētnieki apgalvo, ka digitālās vides negatīvais faktors ir satura daudznozīmīguma un asociatīvās jēgas atņemšana mākslas darbam (Tan, Rahaman 2009, 148) un ka digitālajās platformās zūd robeža starp profesionālo mākslu un publisko mākslu (Fleming 2005). Šie argumenti rezonē ar Benjaminu pausto, tomēr jāņem vērā, ka digitalizācijas mērķis ir radīt iespējas, nevis aizstāt vizuālo mākslu fiziski taustāmā formātā.

Digitalizācija un diskusija par mākslu

Lai saskatītu mākslas darba tehniku, tas ir jāaplūko no tuvuma, taču, lai redzētu attēla kopainu, ir jāattālinās no tā. Iespējams, skatītājiem vajadzēja attālināties, lai viņi kļūtu tuvāki un brīvāki diskusijās par mākslu. 2014. gadā Taipejas universitātē (Taipei, Taivāna) tika veikts pētījums, kas dokumentēja 135 studentu pieredzi, apmeklējot muzeju fiziskajā un digitālajā vidē. Tika secināts, ka tie studenti, kas apmeklēja muzeju digitāli, aktīvāk iesaistījās diskusijās par iegūto pieredzi un atzina, ka apguvuši vairāk no muzeja apskates, nekā to apmeklējot dzīvē. Kā galveno iemeslu šādiem rezultātiem pētījuma autors min to, ka digitālajā vidē ir lielāka uztveres brīvība, jo skatītājs ir viens pats (Chang et al. 2014, 293). Mākslas patērēšana vienatnē, iespējams, atvieglo uztveri, tomēr šādu mākslas pieredzi var nodrošināt ne tikai virtuālā realitāte. Savukārt komunikācijas brīvību attālinātās diskusijas formāts varētu uzlabot. Šis aspekts gan neiekļaujas pētījuma robežās, jo ir saistīts ar tehnoloģiju ietekmi uz komunikāciju kā socioloģisku procesu.

Pandēmijas ietekmē pēdējo divu gadu laikā ir mainījies komunikācijas veids. Ne viens vien aplūkojis vizuālo mākslu digitālajā vidē, jo nav iespējas to izdarīt citādi. Attālinātās mācības piespiež komunicēt attālināti un iepazīties ar mākslu virtuāli. Šis laiks liecina, ka digitālās iespējas neatsver fiziskās klātbūtnes pieredzi. Ir arī pētījumi, kas pierāda, ka piekļuve mākslai digitālajās platformās neaizstāj muzeja apmeklējumu. Gluži pretēji, tas rosina lielāku interesi un rada vēlēšanos apmeklēt muzeju dzīvē (Clough 2013, 28–36). Var secināt, ka digitālās iespējas vienlaikus piesaista gan plašāku auditoriju virtuālam apmeklējumam, gan apmeklējumam uz vietas muzejā. Būtiski gan ir ņemt vērā, ka diskusijas par mākslu ir aktīvākas attālinātā formātā, kas, iespējams, pozitīvi ietekmē vizuālo mākslu.

Ir sarežģīti izsekot katram attēlam digitālajā vidē, tomēr var nepiekrīst apgalvojumam, ka visi vizuālās mākslas attēli bezmērķīgi riņķo tukšumā (Šteierle 2021). Šāda attēlu riņķošana tīklos vieno līdzīgi domājošos, vienas nozares pārstāvjus vai vienkārši interesentus. Vizuālās mākslas attēls digitālajā vidē ir medijs, kas mudina sabiedrību komunicēt un domāt. Austrālijas muzejs “Essl” organizēja izstādi “Like it” (tulks. “Atzīmē patīk”), un “Facebook” apmeklētājiem bija iespēja piedalīties izstādes tapšanā kā līdzkuratoriem. Ar “Facebook” apmeklētāju balsojumu tika noteikts, kuri darbi tiks izstādīti apskatei dzīvē. Kopā tika saņemti 4000 patīk, eksperimentam kļūstot par veiksmīgu piemēru, kā iesaistīt sociālo tīklu apmeklētājus izstādēs kūrešanā (Enhuber 2015, 132). Sociālie tīkli aizvien biežāk tiek izmantoti, lai popularizētu un reklamētu mākslu. Tas ne tikai nodrošina lielāku atpazīstamību māksliniekam un institūcijām, bet arī rosina sabiedrību reflektēt par mākslu. Pētot, kā digitalizācija ir ietekmējusi mākslas muzeju satura patēriņu, var secināt, ka māksla

ir kļuvusi pieejamāka un muzejs vairs nav vieta, kur atnākt tikai to aplūkot. Muzejs var būt platforma, kur satikties līdzīgi domājošiem. Sociālie tīkli rada iespēju mākslas patērētājam kļūt par mākslas kritiķi, izteikt viedokli, piedalīties diskusijās. Muzeja apmeklētājs vairs nav tikai pasīvs aplūkotājs. Digitalizācija transformē muzeja apmeklējuma pieredzi. Ja muzeja vai mākslinieka digitālās platformas kļūst par vietu, kur domubiedriem tikties, sociālie tīkli ir daļēji izpildījuši savu funkciju, vienojot līdzīgi domājošos. Un, pat ja mākslas mērķis nav būt par diskusiju platformu, diskusiju un līdzdalību var vērtēt kā ieguvumu no tehnoloģiju sniegtajām iespējām.

Nobeigums

Ir svarīgi nodalīt kvalitatīvas mākslas reprodukcijas digitālajā vidē no nekvalitatīvām jeb sliktajiem attēliem, kā tos definē pētniece Šteierle (Šteierle 2021). Papildinot pētnieces teikto, nozīmīgi ir uzsvērt arī autortiesību apdraudējuma riskus, kas palielinās, attēlam nokļūstot digitālajā vidē. Tomēr jāuzsver, ka nekvalitatīvas reprodukcijas nav digitalizācijas ieviests jaunums. Tās apdraud vizuālo mākslu kopš vizuālās mākslas pirmsākumiem. Ir subjektīvi vērtējamas mākslas darba kvalitātes, un ir tādas, kas balstās uz konkrētām mākslas teorijas un vēstures zināšanām. Zinošam mākslas patērētājam digitalizācija sniedz vairāk iespēju nekā risku, jo vērtētāja kritiskajai domāšanai nevajadzētu mainīties, aplūkojot darbu dzīvē vai ekrānā. Šķietamība par mākslas darbu nekad nebūs mākslas darba oriģināls, tomēr tas nemaz uz to nepretendē.

Mūsdienās ar attēla autentiskumu vairs netiek saprasta tikai tā oriģinalitāte kā pirmajam un vienīgajam kāda konkrēta darba eksemplāram. Attēla autentiskumu nodrošina informācija par tā aprites vēsturi, laiku, kad attēls ir publicēts, attēla izmantojumu, tostarp autortiesībām. Vizuālās mākslas attēls vairs nav tikai attēls, jo tas var ietekmēt skatītāju – izglītojot, dezinformējot un degradējot (Šteierle 2021). Tehnoloģijas radīja iespēju izveidot attēlu, un digitalizācija piešķir attēlam vērtību. Ir ļoti svarīgi nošķirt dažādos veidus, kā tehnoloģijas var izmantot vizuālās mākslas kontekstā: tās var būt rīks, medijs vai mērķis.

Lai korekti izpētītu digitalizācijas ietekmi uz vizuālo mākslu, jādefinē digitālie procesi konkrētā mākslas darba tapšanā. Digitalizācija kā rīks, lai veidotu vizuālo mākslu, ir pieejams kopš digitālo tehnoloģiju ieviešanas, un to sauc par digitālo mākslu. Dati ne tikai raksturo vizuālo mākslu, tie ir kļuvuši par vizuālās mākslas izteiksmes līdzekli. 2013. gadā tika atzīts, ka pētniecība par digitālo mākslu Latvijā nav attīstīta, un ir tikai daži šīs nozares pētnieki (Zariņa 2013), tomēr jāsaprot, vai un kā situācija ir mainījusies 2022. gadā. Lai veicinātu izpratni par digitālo mākslu un digitalizāciju, ir nepieciešama pētniecības pēctecība.

Digitālā vide kā medijs ir novitāte salīdzinājumā ar digitālo mākslu. Digitālā vide ir sociālie tīkli, muzeju un mākslas institūciju interneta vietnes, mākslinieku personīgās platformas, digitālās izstādes un citas virtuālās telpas, kur apskatīt vizuālo mākslu. Digitālās kultūras eksperts Ļevs Manovičs apgalvo, ka modernie mediji ir cīņa starp naratīvu un datubāzi. Paskaidrojot teikto, dati tiek veidoti, fiksēti, pārraidīti un uzglabāti vēl nebijušā ātrumā tehnoloģiju attīstības dēļ. Tomēr naratīvs jeb stāstījums nespēj panākt datu pārraides ātrumu (Manovich 2001, 225–237). Informācijas apjoms digitālajā vidē ir tik liels un nereti neorganizēts, ka vizuālās mākslas attēls var zaudēt kontekstu, informāciju par to un īpašnieku. Tomēr jāņem vērā, ka ir radušās vizuālās mākslas formas, kas ir paredzētas digitālajai videi un tās specifikai. Mākslas darbs, kurš radīts, lai būtu pieejams tikai digitālajā vidē, ir līdzīgs, piemēram, performancēm, proti, arī performances nav fiziski saglabājamās; tās iespējams tikai fiksēt un pēc tam apskatīt ar tehnoloģiju palīdzību.

Ja vizuālā māksla digitālā formātā tiek atbrīvota no nepieciešamības to kontrolēt un pakārtot fiziski taustāmām vizuālās mākslas formām, tad digitalizācija sniedz vairāk iespēju nekā risku. 20. gadsimta 90. gados mākslas galerijās parādījās videoinstalācijas. Mūsdienās muzeji, izstādes un festivāli nereti tiek papildināti ar dažādām mākslas projekcijām. Projekcija ir attēla pārnese uz šķietamības formu. Projekcija sniedz iespēju redzēt objektus, kas nemaz tur neatrodas. Pētniece Liza Koca (*Liz Kotz*) projekciju dēvē par stimulētu fantāziju. Digitālajam attēlam piemīt krāsu atšķirības un mainīta vizualizācija (Kotz 2012, 102). Uz šādām mākslas formām nevar attiecināt Benjamina apgalvojumus par mākslas darba kvalitāti un auru, jo mērķis ir radīt ko tādu, kas ir spējīgs eksistēt tikai kā digitāls attēls vai šķietamība. To, ka māksla tiek radīta digitālajai videi, apliecina ne tikai, piemēram, insta-art jeb māksla, kas radīta, lai iekļautos sociālo tīklu estētikā, bet arī kriptomākslas uzplaukums.

Tieši tādēļ, ka ir tik daudz jaunu mākslas formu, ir svarīgi nošķirt, kā digitalizācija ietekmē vizuālo mākslu no dažādiem aspektiem. Turpmākajā pētniecībā būtu jāapskata, kā digitalizācija ietekmē vizuālo mākslu, ja (1) tehnoloģijas tiek izmantotas kā rīks, lai radītu attēlu, (2) digitālā vide ir medijs, kur izvietot vizuālo mākslu, vai (3) mākslas darbs tiek radīts, lai eksistētu ekrānā vai tā projekcijā.

Literatūras saraksts

Benjamin, W. (1936) *Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Colombia: Prism Key Press.

Chang, K., Chang C., Hou H., Sung Y., Chao H. un Cheng-Ming L. (2014) Development and Behavioural Pattern Analysis of a Mobile Guide System with Augmented Reality for Painting Appreciation Instruction in an Art Museum // *Computers & Education*, Nr. 71, 185.–197. lpp.

Clough, W. (2013) *Best of Both Worlds: Museums, Libraries, and Archives in the Digital Age*. Smithsonian Book. Washington: Smithsonian Institutions, 28.–36. lpp.

Cohen, N. (2011) Stopping to Gaze, and to Zoom // *The New York Times*, 16.03.2011.

Pieejams:

<https://www.nytimes.com/2011/03/17/arts/design/google-art-project-teams-with-worlds-top-museums.html> [Skatīts 20.05.2021.]

Digital R&D Fund (2019) *Digital Culture 2019*. Arts Council England. Pieejams: <https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Digital-Culture-2019.pdf> [Skatīts 20.05.2021.]

Enhuber, M. (2015) Art, space and technology: how the digitisation and digitalisation of art space affect the consumption of art—a critical approach // *Digital Creativity*, Nr. 26 (2), 121.–137. lpp.

Fleming, D. (2005) Managing change in museums. In *Proceedings of the Museum and Change International*. Konference: The Museum and Change. Čehija, Prāga.

Kang, X., Wenyan C. un Kang J. (2019) Art in the Age of Social Media: Interaction Behaviour Analysis of Instagram Art Accounts // *Informatics*, Nr. 6 (4), 52. lpp.

Kristin, T., Kristen, P., Lee, R. (2013) *Arts Organizations and Digital Technologies*. Pew Research Center, 04.01.2013. Pieejams: <https://www.pewresearch.org/internet/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/> [Skatīts 20.05.2021.]

Kotz, L. (2012) Video Projection. The Space Between the Screens. *Theory in contemporary art since 1985*. West Sussex : Wiley-Blackwell, 101.–114. lpp.

Lugton, M. (2011) *The Art Gallery in the Future and Why We Must Digitize Art*.

WordPress, 06.02.2011. Pieejams:

<https://reflectionsandcontemplations.wordpress.com/2011/02/06/why-art-must-be-digitized/> [Skatīts 20.05.2021.]

Manovich, L. (2001) *The Language of the New Media*. New York: MIT Press, 225.–237. lpp.

Parkinson, H. (2015) Instagram, an artist and the \$100,000 selfies – appropriation in the digital age // *The Guardian*, 18.07.2015. Pieejams:

<https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies> [Skatīts 20.05.2021.]

Samso, R. (2020) Number of visitors to the Louvre in Paris from 2007 to 2019 // *Statista*, 27.04.2021. Pieejams:

<https://www.statista.com/statistics/247419/yearly-visitors-to-the-louvre-in-paris/> [Skatīts 20.05.2021.]

Satori (2021) “Zuzeum” atver izstādi ēdienu piegādes lietotnē “Wolt” // Satori, 24.03.2021.

Pieejams: <https://satori.lv/article/zuzeum-atver-izstadi-edien-piegades-lietotne-wolt> [Skatīts 20.05.2021.]

Šteierle, H. (2021) Sliktā attēla aizstāvībai // *Punctum Magazine*, 12.05.2021. Pieejams: http://www.punctummagazine.lv/2021/05/12/slikta-attela-aizstavibai/?fbclid=IwAR2X0uSIq-A_QnjUvSMaRKssc4_PvjLfeCvjM2X7BQkVpje8s1aFpiepdKs [Skatīts 20.05.2021.]

Tan, B., Rahaman H. (2009) *Virtual Heritage: Reality and Criticism*. Konference:

CAADfutures 2009: Joining languages, cultures and visions. Kanādā, Monreālā. Pieejams:

https://www.researchgate.net/publication/275956482_Virtual_heritage_Reality_and_criticism

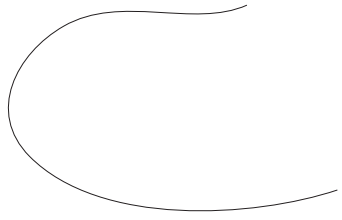
Tate (2021) *Appropriation*. Tate. Pieejams:

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation> [Skatīts 20.05.2021.]

Zagorsky, J. (2016) Why Taking Photographs is Banned in Many Museums and Historic Places // *Observer*, 10.12.2016. Pieejams: <https://observer.com/2016/10/why-taking-photographs-is-banned-in-many-museums-and-historic-places/> [Skatīts 20.05.2021.]

Zariņa, S. (2013) *Digitālās mākslas vizuālie aspekti informācijas tehnoloģiju attīstības kontekstā*. Latvijas Mākslas akadēmija. Pieejams:

http://www.designlv.lv/downloads/Kopsavilkums_Solvita%20Zarina_promocijas%20darbs_lv&en.pdf [Skatīts 20.05.2021.]





Latvijas Mākslas akadēmija

Kalpaka bulvāris 13, Rīga
Latvija, LV-1050

www.lma.lv

E-pasts: info@lma.lv

doktorantura@lma.lv

Telefons: +371 67332202