

Krišjāņa Barona konference 2023

The title 'KUSTĪBA UNDEJA' is written in large, bold, yellow capital letters. The word 'KUSTĪBA' is on the top line and 'UNDEJA' is on the bottom line. Four simple line-art figures of a person in various poses are integrated with the text: one to the left of 'KUSTĪBA' with one arm raised, one to the right of 'KUSTĪBA' with hands on hips, one between 'UNDEJA' with arms extended horizontally, and one to the right of 'UNDEJA' with arms raised above the head.

**KUSTĪBA  
UNDEJA**

2023. gada 31. oktobris

REFERĀTU KOPSAVILKUMI

ISBN 978-9984-893-71-6

UDK 793(062)

DOI 10.5281/zenodo.10012918

Krišjāņa Barona konferences 2023 “Kustība un deja” referātu kopsavilkumi.

Konference norisinās 2023. gada 31. oktobrī Latvijas Nacionālajā bibliotēkā. Tā organizēta ar Latvijas Republikas Izglītības un zinātnes ministrijas budžeta apakšprogrammas 05.04.00 “Krišjāņa Barona Dainu skapis” atbalstu.

Sastādītājas: Elīna Gailīte, Sanita Reinsone

Redaktore: Ilze Ļaksa-Timinska

Noformējumam izmantoti materiāli no Latviešu folkloras krātuves Ungurmuižas (Medņu) pamatskolas skolotāja E. Upīša vākuma [LFK 90].

Izdevējs: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Rīga, 2023

**Kitija Balcare**

*LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts*

## **Vieta, dzīvesstāsts un kustība. Horeogrāfes Kristīnes Brīniņas dokumentālās dejas metode**

Spēja kustību izrādēs runāt par sarežģīto un uzdot neērtus jautājumus, vienlaikus sniedzot skatītājiem vieglu cerību, iezīmē mūsdienu latviešu horeogrāfes Kristīnes Brīniņas rokrakstu. Šī referāta mērķis ir retrospektīvs skatījums uz Brīniņas autordarbiem, izceļot viņas metodoloģisko pieeju un mākslinieciskās stratēģijas saistībā ar laiku un telpu, kurā šīs izrādes tiek veidotas un izrādītas.

Savos autordarbos kustību māksliniece pēta ikdienas dzīvi kopienās un cilvēku savstarpējās attiecības, pārvēršot kustības stāstos, lielākoties īpašvietas izrādes formā, balstoties savos dokumentālajos pētījumos. Horeogrāfes darbi skar ekofeminisma idejas, bērnu un vecāku attiecības, sociālos jautājumus, tostarp vientulību un izolētību, kas kļuvusi par būtisku tēmu, īpaši pandēmijas laikā.

Pandēmijas laikā Brīniņa radīja ceļojošo izrādi “Vai mēs esam tikušies agrāk?” (2023) – viens krēsls, viena lelle un viņa pati attīsta līdzdalības teātri, kas balstīts Mihaela Endes stāstā “Momo” un vēsta par cilvēka attiecībām ar laiku. Tā vietā, lai aicinātu skatītājus uz savu izrādi, Brīniņa, nesot uz muguras savu krēslu, dodas pie skatītājiem dažādās vietās, tostarp bibliotēkās, tirgū, slimnīcās, pansionātos, bērnudārzos, lai aicinātu skatītājus uz sarunu, izmantojot koprades pieeju izrādei. Šobrīd viņa strādā arī ar sociālo tēmu – ar ieslodzītajiem, mēģinot viņu vārdus, stāstus un kustības pārvērst izrādē, izmantojot pašradītu dokumentālās dejas metodi.

Par savu darbu vairākkārt nominēta gada balvai teātrī “Spēlmaņu nakts” un Dejas balvai, saņemot atzinību gan no profesionāļu, gan dejas kopienas. 2021. gadā Brīniņa saņēma balvu par ieguldījumu dejas nozarē Latvijā.

**Rita Broka**

*Latvijas Mākslas akadēmija, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts*

## **Deja Rūdolfa Heimrāta skolas gobelēnu ainavā**

20. gadsimta 70. gados padomju Latvijas vizuālajā kultūrā strauji sāka attīstīties gobelēnu māksla. To lielā mērā veicināja tekstilmākslas nozares līdera Rūdolfa Heimrāta radošās intereses, līdz ar ko gobelēna māksla kļuva par Heimrāta vadībā realizētās augstākās profesionālās izglītības pamatu. Mākslinieku izpildījumā gobelēns, kā no tēlotājā mākslā pastāvošajiem ierobežojumiem brīvs tēlainās izteiksmes medijs, kļuva par iespēju pievērsties plašam tēmu lokam, sākot no sižetiskām ainām līdz bezpriekšmetiskiem tēla risinājumiem un abstraktām telpiskām formām.

Tomēr radošās izteiksmes brīvību iespaidoja un orientēja cits faktors – darbietilpīgais gobelēna izstrādes process, kā arī aušanas tehnoloģija, kā rezultātā tēlainā izteiksme attīstījās ciešā sasaistē ar medija specifiku. Austā gobelēna struktūra no tehniskā izpildījuma viedokļa ir pateicīga tieši plastiskam formu atveidojumam, kas ir viens no iemesliem dabas motīva izvēlē, kā arī etnogrāfijā un folklorā balstītām tēmām, kur priekšplānā izvirzās austās krāsas dominējošā ekspresija. Deja, īpaši tautas deja, šajā ziņā audējam izrādījās saistoša un vienlaicīgi izaicinoša tēma, jo no vienas puses tajā bija organiski iekļaujami etnogrāfisko audumu motīvi, kustība un muzikāla ritmika, no otras – tā prasīja no mākslinieka virtuozas zīmējuma un aušanas prasmes.

Referāta mērķis ir vērst uzmanību uz dejas attēlojumu Heimrāta, Egila Rozenberga, Edītes Pauls-Vīgneres un Ingas Skujiņas gobelēnos. Sniegt ieskatu autoru radošās ieceres tapšanas apstākļos, kā arī analizēt dejas attēlojumu gobelēnam raksturīgo izteiksmes līdzekļu kontekstā. Referātā analizētās kompozīcijas attiecas uz 20. gadsimta 70.–80. gadiem.

## Jānis Daugavietis

LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

### “Ejat sūdā iekš’ tā moshpit” – trakdeja ienāk Latvijas popkultūrā

Referāta mērķis ir atvērt Latvijas deju pētniecībā jaunu tematu – dejas un kustības dažādās muzikālajās subkultūrās, sākot ar mošpitu, populārāko un glificētāko “deju”. Referātā tiks sniegts vispārīgs vēsturisks ieskats šīs dejas tapšanā un difūzijā, tiklab kā Rietumos, tā arī Latvijā, kā arī iezīmēti tās līdzšinējās pētniecības galvenie problēmjautājumi.

Mošpits (*moshpit*) jeb trakdeja raksturojama kā koncerta publikas mešanās nosacītā dejas aplī (*pit*), šķietami haotiski saduroties vienam ar otru. Oriģināli radusies ātras pagrīdes rokmūzikas fanu koncertos pirms vairāk nekā 40 gadiem, pēdējo desmit gadu laikā, pateicoties vairākām globāli populārām hiphopa zvaigznēm, šī deja ir ienākusi masu kultūrā (Johansson un Toraldo 2017; Tsitsos 1999), arī Latvijā (PRUSAX 2019). Latvijā plašāk zināmais ar mošpitu saistītais notikums līdz šim bijis 2022. gada vasarā, lielākajā popmūzikas festivālā “Positivus”, ASV repera A\$AP Rocky uzstāšanās laikā (Edgar Fresh 2022).

Šis dejas veids radās *punk* mūzikas pagrīdes scēnās 20. gadsimta 70. gadu beigās ASV un Lielbritānijā (ilgu laiku biežāk tika izmantots termins *slamdancing*). Turpmākajās desmitgadēs tas pamatā attīstījās dažādos no *punk* un smagā metāla izaugušos apakšžanros, kuru mūzikas ritmam raksturīgs ātrs temps, tādus kā *hardcore*, *straight edge*, *grindcore*, *death metal*, *new metal*, *metalcore* u. c. Mošošana jeb trakdejošana ir viens no intensīvākajiem deju veidiem, tāpēc mūzikas koncertos publika to izpilda tikai atsevišķās epizodēs.

Viens no trakdejas pirmajiem lielajiem popularitātes viļņiem bija 20. gadsimta 90. gadu pirmā puse, kad par masveidīgiem kļuva dažādi t. s. alternatīvie žanri. Ja līdz tam trakdejošana bija lokālās pagrīdes scēnās un tika praktizēta mazos, dažu desmitu, simtu publikas apmeklētos koncertos, tad tā nokļuva lielos koncertos un festivālos, kurus apmeklēja vairāki desmiti tūkstoši fanu. Lai arī joprojām mošpitā iet tikai niecīga klausītāju daļa, to ir tik daudz, ka šāda dejošana regulāri noved pie savainojumiem un pat upuriem. Vardarbība un negadījumi mošpitos ir biežākie šīs dejas akadēmiskās izpētes temati. Visdrīzāk ar trakdejas ienākšanu populārākajā masu mūzikas žanrā, hiphopā, tās izpēte tikai vairošies.

## Atsauces

Ambrose, Joe. 2010. *The Violent World Of Moshpit Culture*. Omnibus Press.

Fresh, Edgar. 2022. *Saspiests mošpitā A\$AP Rocky koncertā – 16. diena* [A\$AP Rocky mošpita kadrs]. <https://youtu.be/ICccQt4CiYQ?si=-xZKfCO6mcsagUtv&t=611>.

Johansson, Marjana, and Maria Laura Toraldo. 2017. 'From mosh pit to posh pit': Festival imagery in the context of the boutique festival. *Culture and Organization*. 23 (3): 220–37. <https://doi.org/10.1080/14759551.2015.1032287>.

PRUSAX. 2019. *PRUSAX – Moshpit (Official Video)*. <https://www.youtube.com/watch?v=ie3U07rgKA4>.

Tsitsos, William. 1999. Rules of Rebellion: Slam dancing, Moshing, and the American Alternative Scene. *Popular Music*. 18 (3): 397–414. <https://doi.org/10.1017/S0261143000008941>.

## Iveta Dukaļska

### *Tautas muzikantu biedrība*

## Večerinka Latgalē

Večerinka Latgalē līdz pat 20. gadsimta 60. gadiem ir bijis populārs jauniešu organizēts izklaides pasākums, kurā muzicēja tautas muzikanti un tika izdejotas paaudzēs pārmantotas vai modernās dejas. Tautas muzicēšanas tradīcijas kontekstā ar atslēgas vārdu 'večerinka' tiek skaidrota gan lokālā tautas muzicēšanas tradīcija, gan dejas un dejošanas tradīcija. Nosaukums 'večerinka' galvenokārt tiek attiecināts uz deju vakara kā atsevišķa pasākuma norisi, taču arī dejošana pēc citas norises (piemēram, pēc vakarēšanas, talkas, gadskārtu svētku rituālajām norisēm u. c.) tiek apzīmēta ar nosaukumu 'večerinka'. Līdz pat 20. gadsimta 60. gadiem deju vakaram ir bijusi nozīmīga loma lauku kultūrvidē, taču tas visai negatīvi ir vērtēts no valsts institūciju puses. 20. gadsimta 30.–40. gadu Latgales preses izdevumos večerinkas tiek vērtētas kā jaunatnes morāli graujoši pasākumi un sauktas par kaktu ballēm, līdz ar to arī vietējās kopienas muzikanti – par kaktu muzikantiem.

Pētījuma pamatā ir izmantots autores lauka pētījumos (2001–2022) iegūto avotu materiāls salīdzinājumā ar publicētajiem avotiem un literatūru par tautas muzicēšanu un līdz ar to arī par tautas dejošanas paradumiem. Tautas muzicēšana un dejošana ir divu tradīciju mijiedarbošanās – muzikants spēlē to, ko var dejot vai otrādi, un dejas mode diktē muzikanta repertuāru. Pētījumā tiek prezentēta 20. gadsimta 30.–60. gadu lauku deju vakaru vide, mūzika un populārākās dejas, kā arī tiek apskatīts deju vakara nosaukuma 'večerinka' lietojums 21. gadsimta Latgales kultūrvidē.

**Inga Dūka**

*Biedrība "BalTfolk", deju grupa "Dandari"*

## **Kādu deju mēs dejojām?**

Pirms un jo īpaši pēc Covid-19 pandēmijas tradicionālajā kultūrtelpā plaukst un zeļ danču vakari. Tie norit gan galvaspilsētā, gan ārpus tās, regulāri un arī spontāni. Autore personīgā dejotājas pieredze 17 gadu garumā ļāvusi danču vakaros pieredzēt ārzemju deju pārveidošanu (ir zināmi autori), vienkāršošanu. Un rodas jautājums – vai šī lietuviešu, igauņu, citas valsts dejas ir vairāk piederīga viņu tradīcijai vai mūsu? Kādēļ muzikantu, dejotāju starpā netiek runāts par dejas izcelsmi, nosaukumu, pamatsoļiem? Kādēļ viena dejotāja dejas izrotājums kļūst par dejas elementu visiem dejotājiem?

Deja attīstās, pārveidojas daudz straujāk nekā dziesmas. Arī dažas Latvijā pierakstītas dejas sāk saplūst viena ar otru, zaudējot savas niansas un skaistumu. Pirmajam, kurš iziet uz deju plača, būtu jābūt dejas zinātājam, bet tā bieži nav, taču viņu un citus "zinātājus" atdarina visvairāk. Šķiet, ka mainījusies arī dejas kultūra – pat nezinot deju, daži gatavi stāvēt aplī un lēnām, pa labi, pa kreisi skatoties, apgūt deju, traucējot aplja un dejas virzībai.

Pirms vairākiem gadiem novērotais un apkopotais skatījums autorei bakalaura darbā par danču vienveidīgo un nelatvisko repertuāru aizvien šķiet aktuāls. Arī atšķirībā no kaimiņvalstīm Latvijā dančos daudz mazāk tiek dejas bezfigūru dejas (polka, valsis, eilenders u. c.), kuru melodijas un atsauces parādās daudzās folkloras ekspedīcijās, kas agrāk bija danču vakara pamats. Zināms, ka šobrīd dažos danču vakaros pastāv cenzūra pret šīm dejām, bet pastāv cerība, ka ar citu entuziastisku dejotāju un muzikantu kopdarbu dančos atgriezīsies tradicionālāks repertuārs.

## **Guna Ezermale**

*Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija*

### **Starpkultūru saikne 19. gadsimta tautiskās atmodas laika Eiropas balles dejās**

Ielūkojoties dejas vēsturē, ir novērojams, ka konkrētā vēstures perioda balles deju rašanās pirmsākumi parasti meklējami tautas dejā, tās soļos un īpatnībās. Deju skolotāji un horeogrāfi tās transformē un pielāgo deju modei, mūzikai, tērpiem, apaviem, arhitektūrai, kas būtiski ietekmē dejas attīstību konkrētā laika posmā un valstī. Tautiskās atmodas laiks 19. gadsimtā Eiropā spēcīgi ietekmē dejas vidi, jo nacionālās vēsmas, kas ieplūst arī balles dejās, ir izteiktas un tiek rūpīgi izceltas, radot košu un daudzkrāsainu balles ainu. Dejojājiem ir jāprot ne tikai deju soļi, bet arī jāspēj tos pasniegt vajadzīgajā nacionālajā manierē. Notiek arī folklorizēšanās process – populārākie deju soļi un dejas nokļūst no balles zāles tautas svētkos, saplūstot ar nacionālajām īpatnībām konkrētajā vietā. Tādā veidā dejas un deju soļi pārceļo un iesakņojas citā pasaules malā.

To ļoti spilgti varam novērot kadriļas uzvaras gājienā, kas sākās 1816. gadā un ilga līdz pat gadsimta beigām. Tāpat arī polkas popularitātē, sākot no 1844. gada, kad uz brīdi tika aizēnots pat valsis. Mazurka, galops un citas nacionālās izcelsmes dejas parādās balles zālēs visā Eiropā, arī Latvijas teritorijas muižās un pilīs, kā var spriest pēc baltvāciešu dienasgrāmatās lasāmajiem ierakstiem par deju skolotāju klātbūtni šajā sabiedrībā, deju mācīšanu, par to kādas dejas tika dejotas un kad.

Referātā tiks ieskicēta vairāku šī perioda populāru deju izcelsme, attīstības vēsture un saistība ar Latviju.



**Krišs Grunte**

*LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts*

## **Kustība kā pārejas rituāls. Trīs laikmetīgās dejas izrāžu piemēri**

Arnolds van Geneps pētījumā “Pārejas rituāli” (*Les rites de passage*), konceptualizējot un analizējot dažādu kultūru pārejas rituālu mehānismus un to analogijas, vērš uzmanību uz rituālajām praksēm kā ikviena indivīda un indivīdu kopas dzīves skaidrojošu un fundamentāli ietekmējošu fenomenu. Pārejas rituālu definē pāreja no viena sociālā stāvokļa uz citu sociālo stāvokli; tā mērķis ir inkorporēt pārejas rituāla objektu jaunā sociālajā pasaulē. Arī kustība ir dažādu ķermeņu stāvokļu maiņa. Jēdziens ‘pāreja’ savā būtībā implicē pāriešanas aktu, kas norāda uz kādu stāvokļa maiņu, kuru var definēt arī kā kustību. Pārejas rituāla korelāciju ar kustību un deju pamato fakts, ka arī dejai piemīt rituāla iedaba un ka latviešu folklorā rituālo prakšu kontekstā kustībai bijusi būtiska nozīme, piemēram, krustabu rituālā pādes dīdīšana.

Vērojot humanitāro zinātņu ainavu Latvijā, var secināt, ka Latvijas laikmetīgo deju kā parādību pētnieki uzlūko vēsturiskuma kontekstā, līdz ar to šis fenomens līdz šim nav skatīts antropoloģijas, konkrēti – rituālu prakšu – kontekstā, kaut arī tā nav nesena parādība laikmetīgās dejas ainavā. Šī fenomena aprakstīšanai izmantoti trīs Latvijas laikmetīgās dejas izrāžu piemēri – “Draudzene” (horeogrāfs Ģirts Dubults, 2021), “Mans skābais krējums” (horeogrāfs Vladimirs Goršantovs, 2021), “Aizsācēji un iesācēji” (horeogrāfe Ramona Galkina, 2023).

**Dita Jonīte**

*LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts*

## **Laikmetīgā dejas un saulgrieži. Olgas Žitluhinas un Valērija Oļehno dejas performance “Tornado”**

Horeogrāfi Olga Žitluhina un Valērijs Oļehno jau vairākus gadus attīsta projektu “Tornado”, kas sākotnēji iecerēts kā septiņu notikumu seriāls. Skaņas, kustību un gaismas performances gala rezultāts tomēr izvērties kā regulāri uz saulgriežiem organizēts notikums ar noteiktu strukturālu kompozīciju, kuru piepilda mūziķu, dziedātāju, dejotāju un gaismu mākslinieka darbošanās četru stundu garumā. Šajā performancē dejotāji (un atsevišķās epizodēs arī dziedātāji) performances laikā nodrošina nepārtrauktu kustību pa apli. Tas notiek ātrāk, lēnāk, vienā vai citā dalībnieku grupā, mainot arī “maskas” – vienā epizodē tās ir pidžamas, citā, spīguļiem klātas ballīšu drēbes, vēl citās epizodēs dalībnieki ģērbusies atturīgi melnā vai baltā. Taču galvenā performances “Tornado” ideja ir būt kopā savas kopienas dalībniekiem, būt kopā vienā skaņas, gaismas, kustību telpā ar performances skatītājiem, kopā radīt kustību virpuli, kas nepārtraukti griežas vairākas stundas.

Rotaļas un dejas pa apli gadskārtu griežos raksturīgas arī tradicionālajai kultūrai, apvienojot līdziesaisti un priekšnesumu. Tie ir divi absolūti nepieciešami elementi, lai varētu runāt arī par performanci laikmetīgajā kultūrā. Tostarp Žitluhinas un Oļehno izrāde ir spilgts dzīvās scenogrāfijas un iegremdējošās mākslas (*immersive*) piemērs. Līdsas Universitātes (Lielbritānija) profesore Džoslīna Makkinija, pētot ķermeņa lomu scenogrāfijas un teātra notikuma radīšanā, kā arī tā nozīmi attiecībā uz skatītāja uztveri, rakstījusi: “Izrādes laikā mums nav obligāti jāapzinās scenogrāfiskā redzējuma atsevišķie komponenti; kinestētiskās empātijas pamatā ir neverbalizētas, bet mūsos esošas zināšanas par pasauli. Mūsu individuālā un internalizētā pieredze par cilvēku un lietu dabu ir daļa no tā, kādi mēs esam skatītāji (sociālas būtnes).” (McKinney 2013). Tātad skatītāja uztveri un pārdzīvojumu ietekmē arī tas, cik būtiskas Latvijas cilvēkiem ir saulgriežu un Jāņu tradīcijas, kurās allaž klātesoši bijuši gan iegremdējošās, gan līdzrades mākslas instrumenti.

### **Atsauces**

McKinney, Joslin. 2004. Scenography, spectacle and the body of the spectator. *A Journal of the Performing Arts*. 18 (3): 63–74. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818316>

**Laine Kristberga**

*LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts*

## **Ķermenis un kustība Latvijas performances mākslā vēlīnā sociālisma periodā**

Šajā konferences priekšlasījumā autore aplūkos ķermeni un kustību Latvijas performances mākslā vēlīnā sociālisma periodā, atsevišķi aplūkojot 20. gadsimta 70. un 80. gadus.

Tā kā 20. gadsimta 70. gados performances māksla attīstījās kultūras un ģeogrāfiskā perifērijā, ne disciplīnai, ne māksliniekiem nebija institucionāla atbalsta vai iespēju veidot diskusijā balstītu diskursu par nozari. Tādējādi performances māksla attīstījās intuitīvi, nereti kā socializēšanās un dzīvesveids, tomēr reizē arī rezonējot ar tobrīd esošajiem sociāli politiskajiem apstākļiem. Alternatīvi ķermeņa un kustības izpausmju un formu meklējumi gan notika arī radniecīgās disciplīnās, piemēram, Roberta Ligerā vadītajā pantomīmā, kā arī Modra Tenisona (1945–2020) un Anša Rūtentāla (1949–2000) kustību teātra trupās.

Tomēr salīdzinājumā ar noteiktu vizuālo kodu ievērošanu pantomīmā vai teātrī, performances mākslā valdīja lielāka brīvība – pat slāpes pēc anarhijas, kas izpaudās kā seksuālās liberalizācijas meklējumi, “neglancēta” kailuma estētika un fokuss uz autonomas, neregamentētas pieredzes gūšanu. Te jāmin Andra Grinberga (1946) rīkotie hepeningi draugu un ģimenes locekļu lokā Rīgā, Ūnijas ielas dzīvoklī, kā arī Carnikavā un Mazirbē. Kā liecina šo performanču dokumentācija, ko sniedz Māras Brašmanes (1944), Ata Ieviņa (1946) un Jāņa Kreicberga (1939–2011) fotogrāfijas, performances parasti tika iemūžinātas kā plūstošs process, fotogrāfiem organiski tverot performances mirkļus.

Tikai ar retiem izņēmumiem konstatējamas sastingušas *tableau-vivant* stilā īstenotas pozas performances kamerai. Arī interviju dati liecina, ka, piemēram, pantomīmas estētika un somatiskās prakses Grinbergu neuzrunāja. Ķermenis Grinbergam bija kā autentiskuma instruments, attiecīgi kustība nebija pakļauta kādam skatuves mākslas principam. Ķermenis drīzāk funkcionēja kā pašpietiekama semiotiska zīme.

Savukārt 20. gadsimta 80. gados performances māksla burtiski iziet Rīgas ielās, eksponējot ķermenī balstītās prakses un mākslinieciškos risinājumus publiskā vidē. Performances mākslai joprojām raksturīga darbība grupās vai pāros, tomēr tā pakāpeniski maina rokrakstu un iegūst laikmetīgas mākslas konceptuālos vaibstus.

## **Ķermenis un kustības latviešu kāzu apdziedāšanās tradīcijas kontekstā**

Apdziedāšanās kā būtiska rituāla daļa latviešu tradicionālajā kultūrā ir sastopama dažādos cilvēka dzīvē nozīmīgos brīžos – talku laikā, gadskārtu ieražu svētkos, kā arī ģimenes godu svinībās, tostarp kāzās. Ierasti tā notiek starp divām grupām – viesiem un mājiniekiem, sievietēm un meitām, līgavas un līgavaiņa radiem jeb panāksniekiem un vedējiem u. c. Apdziedāšanās tradīcijas nozīmē un izpratnē izdalāmi trīs līmeņi. Pirmkārt, tā ir kā spēle, kuras pamatā ir abu grupu sacensība ar mērķi lielīt un aizstāvēt savējo, reizē peļot un izsmejot pretinieku. Otrkārt, caur apdziedāšanos simboliski izspēlētā cīņa kalpo par veidu, kā kopā sanākušajiem ļaudīm izlādēt sevī esošās negatīvās emocijas un psiholoģisko spriedzi. Treškārt, apdziedāšanās uztverama kā maģisks rituāls, kura mērķis ir caur dziesmām piesaukt vēlamo vai tieši pretēji – izdziedāt, lai tas reālajā dzīvē nepiepildītos.

Tomēr, neraugoties uz šīs tradīcijas senajām saknēm un noturību gadsimtu garumā, latviešu folkloristikā kāzu apdziedāšanās dziesmu teksti, kā arī apdziedāšanās rituālā nozīme pētīta maz. Šī referāta mērķis ir aplūkot apdziedāšanos kā rituālu, kurā savstarpēji mijiedarbojas verbālā un ķermeņa valoda. Proti, pētījumā analizēts, kādas kustības tiek veiktas dziedot, vai dziedāšana un dejošana notiek vienlaikus vai tomēr tām ir katrai sava vieta un laiks, aplūkota arī šīs norises fiziskā organizācija un tas, kā, laikam ejot, tā ir mainījusies. Noslēgumā uzmanība pievērsta pašiem tautasdziesmu tekstiem, skatot, ko tie atklāj par cilvēka ķermeni un tā kustībām.

**Rita Lūriņa**

*Latvijas Kultūras akadēmija*

## **Skatuves dejas latviešu dramatiskajā teātrī (19. gadsimta beigas – 20. gadsimta sākums)**

19. gadsimta otrajā pusē, latviešu teātrim uzsākot savu profesionālo darbību, iestudējumu estētikas un uzbūves princips tika veidots pēc vācu teātra parauga un atbilstoši Eiropā pastāvošajai tradīcijai. Šajā tradīcijā dejas dramatiski muzikāla žanra iestudējuma (poses, skatu lugas) kompozīcijā iederējās kā dekoratīvs, ar sižetu nesaistīts iespraudums. Pieredzējušu aktieru profesionālo prasmju arsenālā dejas prasme nebūt nebija obligāta. Savukārt, 19. gadsimta noslēgumā, uzplaukstot naturālisma estētikas dramaturģijai un attīstoties režijas teātrim, kā arī veidojoties vienota vēstījuma kompozicionālajam principam izrādēs, skatuves dejas uzdevumi mainījās. Tā kļuva par daļu no aktiera darbības vēstījuma lomā un, līdzvērtīgi vārdam, veidoja tā “ārējās tehnikas” arsenālu. Šajā latviešu dramatiskā teātra skatuviskās dejas attīstības posmā iekļāvies arī latviskā dejas soļa un tautas dejas radošais sniegums.

Dejas vēsturniece Elza Siliņa (1895–1988) līdz šim npublicētā pētījumā “Latviešu teātra dejas” (1960) skrupulozi analizējusi gan dejas nozīmi, žanrus un estētiku, izceļot nozīmīgākos iestudējumus, gan arī dejojāšu lomu teātru ansambļu veidošanā tik atšķirīgajos skatuves dejas attīstības posmos. Pētījums pamatā veidots, balstoties periodikas avotos, kur līdzās pasaules dramaturģijas iestudējumu apskatiem ieraugām arī pirmos latviešu autoru darbus. Un tā, kopā ar pētījuma autori uzzinām, ka, piemēram, 1888. gadā Jelgavas latviešu teātrī režisora Ādolfa Alunāna lugas “Kas tie tādi, kas dziedāja” autorrežijā un skatuves izpildījumā (izmantojot komponista Jurjānu Andreja mūziku) dejota latviešu dejas “Jandāliņš”.

Savukārt režisora Pētera Ozoliņa (1864–1938) radošais veikums latviešu teātra vēsturē vērtēts neviennozīmīgi. Tomēr tieši viņa režijā 1896. gadā Viskrievijas X arheoloģijas kongresa ietvaros organizētās Latviešu etnogrāfiskās izstādes laikā tika spēlēts vērienīgs brīvdabas iestudējums “Uzvedumi iz latviešu tautas dzīves”, kurā līdzās Rīgas Latviešu teātra aktieriem piedalījās ievērojams amatieru skaits un kurā tika izdziedātas un izdejas tobrīd latviešu sabiedrībā pazīstamas tautas dziesmas un dejas.

## **Danču tradīcija Rīgā: danču vakari un to dalībnieki**

2021. gadā Latvijas Nemateriālās kultūras mantojuma sarakstā tika iekļauta danču tradīcija Rīgā, kura apvieno vairākus simtus aktīvu un daudzus simtus mazāk aktīvu dejotāju ne tikai no Rīgas un tās apkārtnes, bet arī no visas Latvijas un ārvalstīm. Kaut arī neliela, tomēr līdz šim lielākā pētnieku uzmanība pievērsta dančiem jeb pašām dejām, kuras tiek dejas danču vakaros. Tikpat kā nav pētīts, kā veidojas danču kopiena 21. gadsimtā un kādi ir danču vakaru sociālie aspekti pretstatā zaļumballēm un večerinkām, no kuru tradīcijas pieredzes izauguši arī danču pasākumi.

Balstoties uz rakstītajiem avotiem, referātā analizēta senāko zaļumballu organizatoriskā struktūra, kā arī muzikantu un dejotāju kopiena salīdzinājumā ar situāciju mūsdienās. Atšķirību ir daudz, piemēram, pasākumu norise pilsētā nevis laukos, saziņa kopienas dalībnieku vidū ar sociālo tīklu un mobilo sakaru starpniecību. Tajā pašā laikā joprojām pastāv virkne elementu, kuri savieno abas tradīcijas: danču saturs un to dejošana savam priekam, iespēja pievienoties jebkuram, dzīvā mūzika, balles etiķete u. c.

Veicot intervijas ar vairākiem danču kopienas dalībniekiem un reflektējot personīgo pieredzi, referātā sniegts ieskats par to, kas ir cilvēki, kuri savā brīvajā un dažkārt arī darba laikā dejo dančus, kāda ir viņu motivācija piedalīties danču vakaros un kopienas pasākumos. Analizējot dejotāju kopienas, novērojams, ka liela daļa no viņiem darbojas vai ir kādu laiku darbojušies folkloras kopās, kurās tiek apgūti danči. Tas ļauj secināt, ka Latvijā uzbūvētais folkloras kopu tīkls, kas iekļaujas Dziesmu svētku kustībā, palīdz uzturēt arī danču tradīciju 21. gadsimtā, tomēr referātā uzrādīti arī vairāki personīgi un sociāli dejotājus un muzikantus motivējoši apstākļi, kuri sekmē tradīcijas noturību.

## **Beatrise Reidzāne, Māra Vīksna, Jadviga Darbiniece (intervijā)**

*LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts*

### **Kolēģis Harijs Sūna**

Latviešu ievērojamākais etnohoreologs, simtgadnieks Harijs Sūna (23.03.1923. Sigulda – 02.09.1999. Rīga) ar Latviešu folkloras krātuvi (LFK) bijis saistīts vismaz 44 sava mūža gadus, kad viņš 1955. gadā devās savos pirmajos horeogrāfijas materiālu meklējumos uz Latgali (LFK 1925, 4395–4464). Kopumā viņš piedalījies, arī vadījis, iesaistījis savus audzēkņus – deju kolektīvu (galvenokārt “Danča”) dalībniekus desmit folkloristu zinātniskajās ekspedīcijās.

Sūnas raibās dzīves ritums, viņa vecāki, vecmāmiņa Vidzemes šatiera segu audēja, pirmā deju skolotāja Mārcienas pamatskolā, mācības Rīgas Amatniecības skolas tekstilnodaļā, likteņa triecieni Otrā pasaules kara nogalē, studijas, arhitekta profesija, mūža lielākā aizraušanās – deju praksē un zinātniskā izpētē. Darbs LFK (1959–1996), horeogrāfijas kataloga kārtošana, sagatavotās grāmatas, anketēšanas metodes izstrāde, dejas notācija, darba augstais novērtējums 1990. gados ar pārmetumu, ka nav izaudzināts nozares turpinātājs LFK, ko noteica nacionālās zinātnes finansējums. Paralēli pedagoģiskā darbība, Dziesmu un deju svētku virsvadītāja pienākumi, deju kolektīvu izvērtēšana.

Sūnas cilvēciskās īpašības, attiecības ar darbabiedriem, līdzvērtīga iesaiste visos LFK kolektīvajos darbos. Profesionāla folkloras fondu šauro telpu izplānošana un apmēbeļošana. Sakari ar ģimenes locekļiem ārzemēs, grūtības speciālās rietumu zinātniskās un populārās literatūras ieguvē, kolēģu palīdzība ar tulkojumiem. Sasaiste ar “buržuāziskajiem nacionālistiem”. Varas atmaksa – Sūnas portreta izņemšana no Dziesmu svētku simtgades izstādes Doma laukumā 1973. gadā. Vēl palikusi pēdējā grāmata un nenopublicētais atmiņu krājums. Neviens cits Latvijā nespēja izdarīt tos darbus, ko paveica Sūna.

**Ernests Spīcs**

*Zinātniskā institūcija "Biznesa kompetences centrs"*

## **Harija Sūnas zinātniskās darbības rezultāti un to lietojums mūsdienās**

Etnohoreologs Harijs Sūna (1923–1999) savā dzīves un darbības laikā 20. gadsimta otrajā pusē aktīvi darbojās vairākos dejas mākslas žanros. Kas no ievērojamā latviešu horeogrāfa, etnohoreologa, kritiķa un skolotāja atstātā mantojuma ir apritē arī 21. gadsimtā un ko vēl vēlams aktualizēt? Sūna nav atstājis autobiogrāfiju, nav arī viņa dienasgrāmatu vai citu materiālu, kur vienkopus būtu savākti galvenie viņa dzīves darbi. Noskaidrot faktus var no diviem galvenajiem avotiem – no laikabiedru atmiņām, ko no 2002. līdz 2008. gadam vāca un sistematizēja komponists Georgs Dovgjallo un no publikācijām.

Veicot pētījumu, iezīmējušies vairāki sasniegumi. Skatuviskās dejas žanrā Sūna darbojās gan kā horeogrāfs, gan kā deju pulciņu vadītājs. Viņa dejas ir iekļautas latviešu dejas Zelta fondā. Neskaitāmi raksti periodikā par dažādiem ar deju saistītiem notikumiem atrodami tikai arhīvos. Nenoliedzama ir Sūnas kā kritiķa autoritāte sava laika ikgadējās deju pulciņu skatēs. Par viņa skarbajiem un asprātīgajiem epitetiem var izlasīt laikabiedru atmiņu krājumā, kas pieejams Latviešu folkloras krātuvē. Pats viņš savukārt saņēma ne mazāk skarbu kritiku par savām oriģinālhoreogrāfijām jaunrades skatēs.

Vislielākais darba apjoms veikts, lai sakārtotu horeogrāfisko folkloru. Sūnas izstrādātā horeogrāfiskās folkloras klasifikācijas sistēma var tikt pielīdzināta citu latviešu folkloras kārtotāju un sistematizētāju darbiem. Labi zināms ir Krišjāņa Barona Dainu skapis. Varbūt mazāk zināms, bet ne mazāk nozīmīgs ir Anša Lerha-Puškaiša radītais latviešu pasaku tipu rādītājs. Sūnas horeogrāfiskās folkloras sistematizācija ir aprakstīta un izdota monogrāfijā "Latviešu sadzīves dejas". Cita monogrāfija "Latviešu rotaļas un rotaļdejas" sen jau kļuvusi par bibliogrāfisku retumu. Tāpat kā izdevumi "Latviešu ieražu horeogrāfiskā folklorā", "Dejas notācija" un raksti "Zinātņu Akadēmijas Vēstis". Sūnas dzīves laikā nepabeigtais, spriežot pēc manuskripta daļām, visapjomīgākais tautas dejas krājums vēl gaida savu laiku.



**Kārlis Vērdiņš**

*LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts*

## **Modernisti linu drēbēs: Raimonds Dunkans un Edvarts Virza**

Amerikāņu dejojājs un mākslinieks Raimonds Dunkans (*Raymond Duncan*, 1874–1966), Aisedoras Dunkanes brālis, starpkaru periodā dzīvoja Parīzē, kur bija nodibinājis savu akadēmiju. Līdzās dejai un rakstniecībai viņš vadīja arī senlaicīgu grieķu parauga linu togu ražošanu, arī pats pastaigājās pa Parīzes ielām šādā apģērbā. Viņa dzīvesbiedres Aijas Bertrānes tulkojumā tika izdota Edvarta Virzas (1883–1940) poēma “Straumēni” (1933, franču valodā 1939/1947), kuras klātbūtne Dunkana akadēmijas grāmatu katalogā var šķist nejauša. Tomēr ar Dunkana piekoptajām mākslinieciskajām praksēm šo darbu vieno nozīmīgā loma, kas poēmā piešķirta liniem: Virza izseko linu audzēšanas un apstrādes darbiem Straumēnu sētā, padarot tos par simboliskiem dzimumu un paaudžu savienotājiem, savukārt Dunkana vadībā lini pārtapa senlaicīgās *unisex* togās, kuras varēja iegādāties viņa akadēmijā.

Virzas un Dunkana radošās prakses var salīdzināt, skatot tās caur tradīcijas un modernitātes prizmu. Šāds salīdzinājums skar gan modernās dejas vēsturi, gan starptautiskā modernisma literatūru. Virzas “Straumēni” pirms Otrā pasaules kara sākuma bija viena no visvairāk tulkotajām latviešu modernisma grāmatām, tās uzburtā pārlaicīgā pasaule sasaucās ar tradicionālisma un patriarhālisma sentimentu arī citu Eiropas valstu kultūrās, kur 20. gadsimta 30. gados arvien uzstājīgāka kļuva autoritārisma ideju klātbūtne. Bertrānes klātbūtne Dunkana akadēmijā veicināja viņa interesi par latviešu kultūru, kas izpaudās ne tikai “Straumēnu” tulkojuma izdevumā, bet arī rakstos par Latviju viņa izdotajā laikrakstā un viesizrādēs Rīgā.

**Valda Vidzemniece**

*Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija*

## **Dejas mākslas procesi Latvijā: modernās dejas noliegums un atgriešanās**

20. gadsimta 20.–30. gados modernā deja Latvijā piedzīvoja mākslinieciskās aktivitātes laiku, bet līdz ar Latvijas okupāciju 1940. gadā neatgriezeniskas pārmaiņas skāra visas dzīves jomas. Nostiprinājās jaunā vara, kas sev līdzī nesa jaunas ideoloģiskas doktrīnas. Aizsāktas 1940. gadā, tās jau autoritāri un nepieņemīgi tika realizētas pēc padomju varas atgriešanās 1944. gadā, tā bija visu mākslas procesu nonivelēšana un pakļaušana sociālistiskā reālisma principiem, kas ilgajos padomju varas gados bija vienīgā pieļaujamā mākslinieciskā metode. Latvijas māksla zaudēja pašizpausmes brīvību un neatkarību, tāpat kā neatkarību bija zaudējusi pati valsts. Dejā tas izpaudās tikpat spēcīgi, cik citās mākslas jomās – literatūrā, teātrī, mūzikā un vizuālajā mākslā.

Modernā deja, tāpat kā visa modernā māksla, padomju valstī tika uzskatīta par svešās, kapitālistiskās pasaules parādību, nevēlamu ietekmi sociālistiskās valsts pilsoņu morālai stājai un ideoloģiskai pārliecībai. Totalitārās valsts ideoloģija pieprasīja visu mākslas procesu nonivelēšanu, pakļaušanu jau izstrādātiem modeļiem, vispārēju institucionālu kontroli un bezierunu paklausību. Aukstā kara gados demokrātiskajā Rietumu kultūrā dzimis mākslas žanrs kļuva par divu pasaulu ideoloģisko pretstatu upuri.

Referāta mērķis ir izsekot dejas mākslas procesiem Latvijā, izpētīt modernās dejas transformācijas un nolieguma posmu, kā arī atcerēties un sistematizēt 20. gadsimta 90. gadu sākuma notikumus, kad, pateicoties atsevišķu dejas entuziastu, piemēram, Arņa Siliņa dibinātās apvienības V.I.A. DANSE organizētajiem pasākumiem, Amerikas Dejas Festivāla rīkotajām meistarklasēm un Latvijas dejojāšu lielajai ieinteresētībai, notika modernās dejas atgriešanās. Tālākie notikumi jau iezīmēja dejas žanra profesionalizāciju, kas aizsākās ar Olgas Žituhinas dejas kompānijas izveidošanos (1996) un modernās dejas iekļaušanu augstākās izglītības sistēmā (1999). Referātā pievērsta uzmanība terminoloģijas jautājumiem, kas bija aktuāli modernās dejas atgriešanās laikā un savu aktualitāti nav zaudējuši arī mūsdienās.